

**UNIVERSIDADE ANHEMBI MORUMBI**  
**REINALDO RODRIGO DOS SANTOS**

**A HOSPITALIDADE EM ESPAÇOS TEATRAIS**  
**NA CONTEMPORANEIDADE PAULISTANA**

**São Paulo**  
**2019**

**REINALDO RODRIGO DOS SANTOS**

**A HOSPITALIDADE EM ESPAÇOS TEATRAIS  
NA CONTEMPORANEIDADE PAULISTANA**

Dissertação de mestrado apresentada à banca examinadora como exigência para a obtenção do título de Mestre em Hospitalidade, na área de concentração em Hospitalidade da Universidade Anhembi Morumbi, sob a orientação do Prof. Dr. Airton José Cavenaghi.

**São Paulo**

**2019**

**REINALDO RODRIGO DOS SANTOS**

**A HOSPITALIDADE EM ESPAÇOS TEATRAIS  
NA CONTEMPORANEIDADE PAULISTANA**

Dissertação de mestrado apresentada à banca examinadora como exigência para a obtenção do título de Mestre em Hospitalidade, na área de concentração em Hospitalidade da Universidade Anhembi Morumbi, sob a orientação do Prof. Dr. Airton José Cavenaghi.

Aprovado em: 08/08/2019

---

**Prof. Dr. Airton José Cavenaghi**

Universidade Anhembi Morumbi

---

**Prof. Dr. Luiz Octávio de Lima Camargo**

Universidade Anhembi Morumbi

---

**Profa. Dra. Madalena Pedroso Aulicino**

Universidade de São Paulo

**São Paulo**

**2019**

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço as orientações do meu orientador Airton José Cavenaghi, que de maneira sábia e muito tranquila me conduziu neste desafio que foi a realização deste mestrado e digo desafio, pois nunca ambicionei ser mestre. Sempre apreciei a área educacional e artística, mas para minha surpresa, aos poucos fui sendo estimulado por amigos queridos, a pensar a respeito de um título como este, e o fato de pesquisar sobre hospitalidade e ter como objeto de estudo os espaços teatrais, foi muito estimulante para esta realização.

Quero agradecer também à HabitArte, grupo de teatro do qual faço parte desde 2012, onde aprendi e aprendo lições fundamentais sobre a arte dos palcos. Sendo professor, diretor, ator, dramaturgo e produtor de teatro, optei por pesquisar sobre um tema que envolvesse a hospitalidade e o fazer teatral para que eu e meus colegas de grupo, além de outros tantos artistas, pudéssemos refletir sobre a importância de um acolhimento adequado e benéfico para a formação de plateia no teatro, não só paulistano, mas também no Brasil inteiro.

No mais, quero agradecer a todos os professores que tive a oportunidade de conhecer e de absorver conhecimento por intermédio de suas aulas ao longo desses dois anos de mestrado e claro, sou grato pela existência do Teatro, sim: o pai de todas as artes, fundamental na transformação da vida de muitos, assim como foi na minha.

Evoé!

## RESUMO

Neste trabalho apresenta-se uma proposta de análise dos espaços teatrais na contemporaneidade da cidade de São Paulo sob a ótica da hospitalidade. Desde sua criação, o teatro representa o cotidiano do ser humano por meio de suas necessidades, em rituais de celebração, agradecimento ou perda, os quais eram comungados em coletividade. Na antiga Grécia esses rituais evoluíram e de lá para cá, já foi usado como instrumento de catequização pela Igreja, elevou-se ao gosto dos nobres e intelectuais e serviu de ponto de manifestações para as diversas mazelas do meio social. Desta forma, esta pesquisa objetiva compreender e dispor da concepção da hospitalidade em sua dimensão de acolhimento, associada à circularidade da dádiva, cativando e nutrindo no público de teatro a sensação de pertencimento, observando-se ainda, o viés do setor de serviços de entretenimento ofertados nestes locais a partir das perspectivas do administrador, do frequentador e do ator de teatro. Questiona-se inicialmente: como a hospitalidade é inserida nos espaços teatrais no atual cenário teatral paulistano? Objetiva-se também analisar aspectos do cenário teatral paulistano da atualidade e o setor de serviços associados a ele, bem como, compreender as disposições arquitetônicas dos espaços físicos que coincidem para um acolhimento adequado ao público e a relação da manifestação da dádiva e as trocas que surgem durante a encenação teatral. Para esta pesquisa de caráter descritivo e exploratório, foi utilizado o método qualitativo e os dados obtidos foram coletados por meio de técnicas de observação e de entrevistas semiestruturadas. A análise da pesquisa foi feita mediante a apreciação do conteúdo dos depoimentos de 03 (três) administradores, 03 (três) frequentadores e de 03 (três) atores de teatro, sendo todos os entrevistados residentes na cidade de São Paulo. O material recolhido foi analisado e mediante a análise dos resultados concluiu-se que os administradores em sua maioria, trabalham em prol da hospitalidade para com o público. Os atores valorizam esta prática como sendo fundamental para consolidação da plateia e os frequentadores apreciam um espaço teatral hospitaleiro, porém, para estes, o espetáculo teatral necessita ser de boa qualidade, pois caso contrário, a boa acolhida não será o fator chave para que o mesmo retorne ao local.

**Palavras-chave:** Hospitalidade. Acolhimento. Dádiva. Pertencimento. Espaço teatral.

## ABSTRACT

This work presents a proposal for the analysis of the theatrical spaces in the contemporaneity of the city of São Paulo from the perspective of hospitality. Since its creation, the theater represents the daily life of human beings through their needs, in rituals of celebration, thanksgiving or loss, which were communal in collectivity. In ancient Greece these rituals have evolved and since then have been used as an instrument of catechization by the Church, raised to the taste of nobles and intellectuals and served as a point of manifestations for the various ills of the social environment. Thus, this research aims to understand and dispose of the concept of hospitality in its welcoming dimension, associated with the circularity of the gift, captivating and nurturing in the theater audience the sense of belonging, also observing the bias of the entertainment services sector offered in these places from the perspectives of the administrator, the frequenter and the theater actor. Initially, it is questioned: how is hospitality inserted in the theater spaces in the current São Paulo theater scenario? It also aims to analyze aspects of the current São Paulo theater scene and the service sector associated with it, as well as to understand the architectural arrangements of the physical spaces that coincide for an adequate welcome to the public and the relationship of the manifestation of the gift and the exchanges that arise during the the theater performance. For this descriptive and exploratory research, the qualitative method was used and the data obtained were collected through observation techniques and semi-structured interviews. The analysis of the research was made by assessing the content of the testimonials of 03 (three) administrators, 03 (three) frequenters and 03 (three) theater actors, all of whom were interviewees residing in the city of São Paulo. The material collected was analyzed and by analyzing the results, it was concluded that most administrators work in favor of hospitality to the public. The actors value this practice as being fundamental for the consolidation of the audience and the visitors appreciate a hospitable theater space, however, for them, the theatrical spectacle needs to be of good quality, because otherwise, the good reception will not be the key factor for it to return to the place.

**Keywords:** Hospitality. Reception. Gift. Belonging. Theatrical space.

## Sumário

INTRODUÇÃO.....	8
1. CAPÍTULO I – A TRAJETÓRIA DA ARTE DOS PALCOS.....	11
1.1 Teatro: suas origens e benefícios.....	11
1.2 A Trajetória do Teatro Brasileiro.....	20
1.3 O Cenário Teatral Paulistano .....	29
2. CAPÍTULO II – A HOSPITALIDADE NO TEATRO .....	41
2.1 Hospitalidade .....	41
2.2 Circularidade da Dádiva no Espaço Teatral .....	46
2.3 O Acolhimento e o Pertencimento no Espaço Teatral .....	50
3. CAPÍTULO III – SOB O OLHAR DO POVO DE TEATRO .....	55
3.1 Metodologias da Pesquisa.....	55
3.2 Roteiro das Entrevistas.....	57
3.3 Apresentação e Análises das Entrevistas.....	58
3.4 Resultados e Discussões .....	68
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	71
REFERÊNCIAS .....	74
APÊNDICE 1 – TRANSCRIÇÕES DAS ENTREVISTAS .....	78

## INTRODUÇÃO

O teatro é uma manifestação cultural que emerge em suas encenações histórias, ofertando sentimentos de emoção, diversão e reflexão ao público presente. Uma arte antiga que reflete a cultura de determinado país, mas que além das políticas de democratização de acesso, necessita de um olhar mais aprofundado com relação à formação de público, uma vez que, conquistar a fidelização de uma plateia implica em medidas que vão além da qualidade do trabalho artístico.

O público teatral é fundamental para a consagração de determinado trabalho artístico, seja ele profissional ou amador. Flávio Rangel, diretor reconhecido no meio teatral relata na sua biografia para Siqueira (1995), que somente é possível uma sólida formação de plateia no teatro, quando o espectador se reconhecer nele. O diretor ainda alega que seu padrão é o público. Flávio Rangel queria entender qual era o mecanismo daquele cidadão que conseguia, apesar de tudo, sair de casa para sentar numa plateia e o que é que ele queria levar dali.

Aguiar (2014) comenta sobre a relação dos espaços culturais com a hospitalidade, afirmando que ambos são ligados intimamente, já que a hospitalidade se relaciona com a prática da boa acolhida e o espaço cultural é considerado um lugar de acolhimento.

Em face disso, a presente dissertação tem como tema o estudo da hospitalidade nos espaços teatrais na contemporaneidade da cidade de São Paulo, cuja problemática a ser desenvolvida é: como a Hospitalidade é inserida nos espaços teatrais no atual cenário teatral paulistano?

O objetivo principal desta pesquisa foi o de compreender e dispor da concepção da hospitalidade em sua dimensão de acolhimento e circularidade da dádiva, cativando e nutrindo no público de teatro a sensação de pertencimento, observando-se ainda, o viés da mercantilização dos serviços de entretenimento ofertados nestes locais. Para isso, foi levado em consideração o ponto de vista dos administradores de espaços teatrais, atores, e claro, dos frequentadores de teatro.

Objetivou-se também analisar o cenário teatral paulistano da atualidade e o setor de serviços associados a ele, bem como, compreender as disposições arquitetônicas dos espaços físicos que coincidem para um acolhimento adequado ao público e a relação da manifestação da dádiva e as trocas que surgem durante a encenação teatral.



A questão aqui investigada, não foi somente a respeito do que determinada peça de teatro retrata e no que isso interfere na permanência do espectador, mas sim, como os espaços cênicos recebem o seu público, desde a sua chegada até o momento de sua partida.

Supõe-se que os gestores teatrais paulistanos se preocupam menos em nutrir pontos de convívio dentro dos espaços teatrais, para que assim, o público de seus espetáculos possa socializar-se, como era de costume no passado. Além disso, não estariam preocupados com o desenvolvimento da hospitalidade dentro do seu espaço, por conta de sua visão administrativa, que exclui a sensibilidade supostamente inerente a um teatro. Em alguns teatros, os administradores possivelmente não exploram a ideia de inserir uma área de alimentação adequada ou de avaliar se o espaço arquitetônico em si é acolhedor ao seu espectador a ponto de causar no mesmo uma sensação de pertencimento. Contrário a tudo isso, o foco acaba sendo única e exclusivamente no lucro da produção teatral.

Em relação ao ator de teatro, supostamente os artistas consideram que a hospitalidade é um atrativo para o público de teatro, contribuindo para o sucesso de suas produções em cartaz. No entanto, possivelmente não valorizam as manifestações do espectador mediante seu trabalho, pois quando o espetáculo termina e as palmas cessam, o que desejam é ir embora. Portanto, não são favoráveis a espectadores que os esperam na porta do teatro para fotos ou com algum tipo de conversa sobre a peça.

Sobre o público, supostamente desejam se sentir bem recebidos no espaço teatral, com uma boa recepção, local para alimentação, infraestrutura agradável, além de um bom produto final. A qualidade do espetáculo, provavelmente pode ser o fator determinante para a satisfação final do espectador. No entanto, não é o que determina, provavelmente, se o espaço teatral é bom ou ruim em termos de hospitalidade, afinal, a administração teatral não está relacionada ao trabalho dos atores.

São Paulo foi a cidade escolhida como ponto de análise deste estudo devido a sua abrangência populacional e seu destaque de amostras culturais no âmbito nacional. Esta dissertação trabalha com os teóricos da área da hospitalidade, tais como: Camargo (2015), Derrida (2003), Montandon (2003 e 2011) e Mauss (2003). Já na área teatral constaram os comentários do diretor de teatro e cinema: Peter Brook (1970), da pesquisadora e crítica teatral, Barbara Heliadora (2008) e do também crítico teatral, Sábato Magaldi (2003), dentre outros.

Nas próximas seções, os capítulos desta dissertação trarão a revisão de literatura tocante ao teatro e à hospitalidade, bem como, a exposição e análise da pesquisa. Em suma, os

capítulos serão apresentados na seguinte ordem: Capítulo 1 (Teatro: suas origens e benefícios, A História do Teatro Brasileiro, Cenário Teatral Paulistano); Capítulo 2 (Hospitalidade, Circularidade da Dádiva no Espaço Teatral, O Acolhimento e o Pertencimento no Espaço Teatral); Capítulo 3 (Metodologias da Pesquisa, Roteiro das Entrevistas, Análise e Apresentação das Entrevistas, Resultados e Discussões). E por fim, teremos as considerações finais, as referências para apreciação e as transcrições das entrevistas.

## **1. CAPÍTULO I – A TRAJETÓRIA DA ARTE DOS PALCOS**

Nesse capítulo discute-se a origem do teatro desde a época arcaica, passando pela Grécia Antiga e com um resumo da evolução desta arte em alguns países da Europa e América, encerrando o assunto com algumas citações que mencionam os benefícios do fazer teatral. Apresenta-se também um apanhado da história do teatro no Brasil, com passagens pelos principais séculos, incluindo um panorama atual e o histórico das artes cênicas em São Paulo, mencionando fatos que fizeram da cidade uma grande metrópole, finalizando com observações críticas sobre o interesse do paulistano pela arte teatral.

### **1.1 Teatro: suas origens e benefícios**

Segundo Heliadora (2008), que embora não seja formada em história, trata-se de uma pesquisadora de curiosidades relacionadas ao teatro. Ela relaciona a origem do teatro, no ato de imitar o outro, e comenta o que o filósofo Aristóteles escreveu a respeito disso, afirmando que a arte teatral é a arte da imitação, alegando que as pessoas apreciam esta ação, ampliando seu conhecimento, pois o ato de imitar não é algo a ser ensinado e aprendido. Para a autora, a pessoa vê o objeto de imitação e tenta mostrar o seu ponto de vista a respeito dele. A partir destas constatações torna-se possível de se afirmar que o teatro foi se desenvolvendo segundo as ações humanas e discorre a respeito disso detalhadamente, mencionando o período da pré-história:

Pensem na pré-história, por exemplo, enquanto o homem ainda estava aprendendo a falar; será que podem imaginar o quanto a chuva, naqueles tempos era necessária? Mas, de vez em quando, sem que ninguém soubesse por que, chegava uma época de seca. Alguém, na tribo, teve um dia a ideia de imitar a chuva, e então todos faziam uma dança que fosse imitando a chuva para ver se assim ela chegava. O mesmo podia ser feito com a caça: alguém se fantasiava de caça, se cobria com a pele de um animal, e o outro fazia os gestos do caçador, e todos ficavam esperando que com isso aparecesse mais caça e, portanto, mais comida (HELIODORA, 2008, p.9).

Com a caça o mesmo ritual mencionado acima ocorria, e explica-se a razão dos primatas naquele momento se cobrirem com a pele de um determinado animal, enquanto o outro homem fazia os gestos do caçador. Neste caso, um dos objetivos poderia ser o de atrair mais comida para as tribos primitivas. Essa ação pode ser observada, por exemplo, em

pinturas rupestres antigas, nas quais são possíveis de se identificar representações de figuras humanas, vestidas com aparentes trajes ritualísticos.

Tal fato pode ser encontrado nas análises de Berthold (2001), que relata que o teatro é tão antigo quanto a humanidade, alegando que a transformação numa outra pessoa continua sendo a forma mais antiga da expressão humana. A autora menciona como manifestação artística as pinturas das cavernas pré-históricas, além de entalhes em rochas e ossos, fora a inesgotável riqueza de danças mímicas e costumes populares e que alguns deles são sobreviventes até os dias de hoje.

Retomando esse pensamento, Heliadora (2008), também comprova a existência milenar do teatro, citando os rituais favoráveis aos fenômenos da natureza como a chuva, por exemplo, e mais adiante em agradecimento a algum deus, favorecendo o surgimento dos ídolos. A autora ainda explica que no começo eram adorados árvores ou animais, porém, alguns séculos depois, vem o conceito de deuses invisíveis com poderes muito mais amplos e aos poucos começaram a ser realizados rituais cultuando essas divindades.

Essa importância dos rituais na origem do teatro é recordada por Nandi (2004), atriz e também pesquisadora na área teatral, que alega que a arte de representar vem de muito longe, destacando os ritos sacros e até mesmo dos ateus, pois alega que eles também sabiam reverenciar a natureza com suas crenças e costumes peculiares.

Neste aspecto convém lembrar Berthold (2001), que afirma que o ritual da fertilidade ainda persiste entre comunidades mais arcaicas e que ele tem origem na era primitiva. No entanto, declara que os ritos desta época eram realizados de forma secreta, portanto, naqueles tempos, as primeiras manifestações teatrais careciam de público, ou seja, não havia espectadores presenciando tais rituais.

O teatro originou-se das próprias crenças e hábitos humanos, da fé cultural das pessoas da era primitiva. A arte cênica pode ser considerada o espelho da humanidade, com suas credences, tradições e profundidade nas ações, conforme a evolução humana.

Heliadora (2008) alega não saber bem como o teatro da forma como conhecemos surgiu, todavia comenta que provavelmente apareceu pela primeira vez em Atenas, na Grécia, no final do século VI a.C. Exemplificando: sendo a encenação algo intrínseco ao comportamento humano, a questão para ser analisada a seguir é o surgimento das artes cênicas como profissão e também como a hospitalidade pode ter sido determinante na origem dos espaços de apresentação.

Em época arcaica, o teatro como mencionado anteriormente, fazia parte dos rituais em menção a divindades ou fenômenos da natureza. Entretanto, na Grécia Antiga, a arte teatral adquiriu um sentido profissional. As pessoas participavam de eventos cênicos, com plateia e num espaço destinado a apresentação. A arte cênica ganhou corpo e voz, constituindo um hábito para os espectadores daquela época, tornando-se uma eficiente atividade cultural.

Berthold (2001) declara ainda que o surgimento do teatro na Grécia está relacionado às ações recíprocas do ato de dar e receber. Sendo assim, estas atitudes prendiam os homens aos deuses gregos. Em justificativa desta ligação entre o Homem e a divindade, ocorriam rituais de dança, culto e sacrifício. Por esta razão surgiram os festivais em homenagem, por exemplo, a Dionísio, o deus do vinho, da vegetação, do crescimento, da procriação e da vida exuberante. Os festivais eram festas ritualísticas e não espetáculos teatrais como os que são encenados atualmente. A mitologia grega ditava as regras culturais da Grécia Antiga, a história dos deuses era de importância singular nas ações dos gregos, portanto, a trajetória do teatro na Grécia está relacionada a esses mitos, com encenações envolvendo deuses, semideuses, centauros, e etc.

Nandi (2004) comenta que Dionísio era um semideus e que na mitologia fora fruto de uma relação de Zeus com Semele, uma mulher terrena. Dionísio teria ganhado do próprio pai, o dom da transformação, assim evitou sua morte pelas mãos de Hera, a deusa traída pelo marido. Nandi ainda afirma que este seria o motivo pelo qual o deus Dionísio é reverenciado com festas e rituais, sendo ele o criador do vinho. Nas festividades em sua homenagem, a pesquisadora alega que eram utilizadas máscaras em referência ao seu dom de mutação.

Por meio dos mais diversos festivais em honra ao deus Dionísio Eleutério na Grécia Antiga, o fazer teatral foi ganhando forma, indo além das imitações e rituais. Heliadora (2008) detalha que os hinos em honra a Dionísio Eleutério, chamados de dítirambos, eram cantados por um coro formado por cerca de cem homens, e nele havia um líder: o corifeu, considerado o principal contador das histórias do deus grego.

Nandi (2004) ainda destaca que a presença de Théspis, um famoso corifeu, que certa vez rompeu as regras do ritual em homenagem a Dionísio. Ao invés de dizer: “Ele (Dionísio) fez”, Théspis teria dito: “Eu fiz”. Com este ato, para Heliadora (2008), surgiu o primeiro ator, pois ali o corifeu assumiu a personalidade de outro ser, e não mais efetuou a mera narração de uma série de aventuras e lendas em terceira pessoa.

Berthold (2001) sobre isso afirma que Théspis apresentou-se na Dionisíaca de Atenas, local onde possivelmente realizou sua ação como ator, usando uma máscara de linho com os

traços de um rosto humano, visível à distância, destacando-se do restante. Algo comum à cena teatral, o destaque cênico, já era trabalhado com afinco na antiga Grécia.

Não existem comprovações referentes à história envolvendo Théspis, contudo a sua suposta atitude fez surgir o ator de teatro e com isso novas mudanças foram surgindo. Todavia, não há uma definição do tempo exato em que as artes cênicas se desenvolveram no mundo. Heliadora (2008) afirma que o surgimento do ator foi a transformação mais significativa desta arte. Mais do que isso, com as encenações se tornando mais conhecidas e o público grego mais numeroso, houve a necessidade de espaços maiores para o acolhimento daquelas pessoas. A autora ainda comenta que na Grécia Antiga, os muitos teatros que surgiram foram construídos a partir da encosta de uma colina ou montanha, assim correspondiam às expectativas do público. A autora ainda cita o exemplo do famoso teatro de Epidauro que comportava uma plateia de mil pessoas. Berthold (2001) já a este respeito menciona que nestes espaços existia um templo reservado ao deus Dionísio, numa estrutura de madeira erguida ao alto.

Os espaços teatrais na Grécia moldaram-se de acordo com o que a época permitia, sempre priorizando o público, ou seja, a hospitalidade já se fazia presente. Tudo era pensado com o intuito de privilegiar o bem-estar da plateia. Segundo Heliadora (2008), os atores das tragédias passaram a usar botas com solas grossas (conhecidas como coturnos), de uns 15 ou 20 centímetros, além das máscaras, todas muito bem caracterizadas para que o espectador tivesse uma dimensão maior do espetáculo.

Hoyos (2017) descreve como eram os teatros na Grécia Antiga, alegando que a plateia ficava sentada numa disposição de semicírculo e o espaço tinha corredores verticais e passagens horizontais para facilitar a circulação das pessoas. A autora relata que não havia teto ou alguma cobertura no auditório para proteger o espectador da chuva. Hoyos afirma também que a capacidade de assentos variava entre 14.000 a 18.000 pessoas. Bueno (2007) reforça as informações referentes ao espaço cênico grego:

A crescente sofisticação do teatro grego, desde os festejos e sacrifícios dionísacos até a formalização da dramaturgia – comédia, tragédia, drama – resultou num conjunto de técnicas, num sistema que estava destinado a sobreviver às civilizações Grega e Romana, atravessar a Idade Média e alcançar o Renascimento. No auge da civilização Grega, o edifício teatral acontecia nas encostas dos morros com arquibancadas construídas em pedra, podendo receber até 20.000 pessoas. Seu formato básico consistia de um grande anfiteatro (theatron = lugar de onde se vê) envolvido em parte por um grande círculo (orchestra = lugar onde se dança). À frente do público, na retaguarda da orchestra ficava skene, lugar originalmente destinado para a troca de roupa dos atores, que com o evoluir do espaço cênico

grego se tornou uma estrutura cenográfica que veio a permitir o funcionamento de vários mecanismos [...] (BUENO, 2007, p.18-19).

Com o passar dos séculos o teatro expandiu-se, migrando para outros países, antes ainda teve destaque na Roma Antiga, onde o fazer teatral não era bem visto e muitos espetáculos foram proibidos de serem encenados, mas com a destruição da civilização, a configuração do mundo modificou-se, contribuindo com o surgimento de novas nações, sendo as artes cênicas beneficiadas por isso. O espaço de apresentação ganhou novas e definitivas formas ao longo dos anos. Segundo Heliodora (2008), a Itália foi o país que mais evoluiu nas artes cênicas no que diz respeito à arquitetura, sendo ela a criadora do palco italiano inaugurado em 1618, no Teatro Farnese. “O plano do novo teatro ficou sendo o modelo principal, quase que exclusivo, durante quase quatro séculos [...] (HELIODORA, 2008, p.46)”.

Outros países da Europa também contribuíram de forma positiva para a história do teatro. A Inglaterra auxiliou no processo de profissionalização da arte teatral, inseriu as mulheres no teatro (antigamente os homens interpretavam as personagens femininas) e lançou o talento do autor William Shakespeare. Destaca-se, também o trabalho desenvolvido na Rússia pelo TAM (Teatro de Arte de Moscou) em sua forma de pesquisar o método de atuação do ator, revelando o encenador e pesquisador: Constantin Stanislavski, dono de inúmeras metodologias de atuação estudadas até hoje nos mais diversos cursos teatrais. (HELIODORA, 2008).

Nandi (2004) ao comentar sobre a influência do TAM, no teatro mundial, alega que esta escola de artes cênicas marcou o final do século XIX, crescendo e se alastrando no século XX. Declara que Stanislavski trabalhava com a profundidade da atuação do ator, frente à possibilidade de ir além num texto teatral. Antigamente as atuações eram declamadas, sem naturalidade, sem riqueza de detalhes que poderiam ajudar o público a nutrir algum tipo de identificação com os personagens. A partir dos estudos de Stanislavski, Nandi (2004) diz ainda que o trabalho do ator ficou mais natural.

Segundo Mauch (2010), Stanislavski nasceu em 1863 em Moscou e seu primeiro contato com o teatro foi aos 14 anos e desde cedo demonstrou intenso interesse pela atuação. Rippellino (1996) comenta sobre Stanislavski: “[...] O palco foi para ele um elemento, como são a água e o fogo. O teatro fascinou-o desde a infância e tornou-se aos poucos o demônio de sua vida”. (RIPPELLINO, 1996, p.7). Foi somente aos trinta e cinco anos, amadurecido em suas vivências artísticas, que colocaria em prática as ideias em prol de uma modernização da

atuação teatral quando membro do TAM. Mauch ainda destaca que suas criações seriam reconhecidas como métodos de um sistema que contribuiu na preparação dos atores frente à construção de seus personagens, acreditando no constante crescimento dos mesmos. O autor completa que:

O ator e seu corpo frente ao público. O corpo do ator como local de sínteses e ponto de partida de experiências e vivências. É este o fundamento e o trampolim do trabalho autoral desenvolvido por Stanislavski, no qual o mais importante são as perguntas e as práticas vivenciadas nos ensaios (MAUCH, 2010, p.4).

Muitos livros de autoria de Stanislavski foram lançados e traduzidos ao redor do mundo. Na realidade, estas obras continham as melhores ideias do diretor e teórico, numa ordem não cronológica em relação ao trabalho do ator e, no entanto, foi o suficiente para definir o método de atuação na maioria dos grupos e escolas teatrais. O russo apostava numa aproximação do ator do personagem, utilizando inclusive a memória afetiva do artista para reforçar a emoção de sua interpretação, além do realismo nas situações propostas em determinado espetáculo. Foi sem dúvida, um profissional importante e determinante na modernização das artes cênicas no mundo e isso contribuiu também para uma identificação do público com o teatro, algo inerente ao pertencimento dentro de um ambiente hospitaleiro.

Em oposição a Stanislavski, Heliadora (2008) comenta a respeito do estilo teatral político do dramaturgo e diretor alemão: Bertolt Brecht que, ao contrário das ideias do teórico russo, acreditava no distanciamento do ator em relação às emoções do personagem. Magaldi (2003), respeitado crítico teatral, menciona, que segundo Brecht, se o personagem cai no chão ao escorregar devido a uma casca de banana, somente a plateia deve sentir o impacto disso, o ator não. Esse distanciamento pode contribuir para um controle melhor do artista no palco. No entanto, mesmo sendo um estudo respeitado, para o ator é complexa a ausência total de sentimentos em relação às emoções da personagem.

Existe um termo no teatro conhecido como “fé cênica”. Diversos teóricos, diretores e professores teatrais, incluindo o próprio Stanislavski, mencionam muito essa denominação. A “fé cênica” consiste em realizar determinada ação pelo ator de forma convincente para que o público realmente acredite que o personagem esteja vivendo a situação proposta pelo espetáculo. Na realidade, as técnicas teatrais são fundamentais para a consolidação de uma peça de teatro como obra de arte. Portanto, o distanciamento do ator das emoções do personagem proposto por Brecht é importante, mas a profundidade na atuação também, pois afinal, colaboram para uma comunicação assertiva entre ator e plateia, imprescindível na



hospitalidade. Essas discussões e teorias em relação ao melhor método para o comportamento do artista de teatro em cena compõe a história teatral dos séculos XIX e XX, que ainda têm como importante acontecimento, comentado por Heliadora (2008): o surgimento da iluminação no palco, pois até então, as apresentações eram iluminadas por velas. Com este avanço, a visualização do espectador frente ao ator melhorou demasiadamente.

Além disso, a pesquisadora não ignora a história do teatro nas Américas, frisando que os EUA, construíram uma sólida relação com as artes cênicas por meio da escola de interpretação: *Actors Studio*. Sem deixar de mencionar a bem-sucedida trajetória com os espetáculos musicais e a construção da Broadway, famosa por seus espaços dedicados às grandes produções teatrais.

Exemplificando a história mundial do teatro: desde o início da civilização as representações sempre existiram por meio das imitações e rituais em agradecimento aos fenômenos da natureza, como a chuva. Na Grécia Antiga, o fazer teatral e o espaço de apresentação desenvolveram-se, porém, no início, os espetáculos ainda eram imitações, incluindo a presença do coro e corifeu, além dos rituais em honra aos deuses gregos. Com o passar dos tempos, a presença do ator tornou-se algo importante à composição da peça de teatro com a suposta história envolvendo Théspis e sua ousadia em realizar uma ação de atuação e não de imitação ao assumir o personagem Dionísio para ele, durante uma encenação em homenagem a este deus da mitologia grega. Gêneros como o drama e a comédia consolidaram-se devido a textos de autores como Eurípedes (autor do drama “Medeia”) e Aristófanes (autor da comédia “Lisístrata”). Ou seja, a Grécia foi fundamental no surgimento da arte teatral como a conhecemos atualmente.

Na Roma Antiga, o teatro encontrou grandes dificuldades por causa das interferências religiosas e políticas daquela época, que censuraram muitos textos, sendo o “O Soldado Fanfarrão” de Plauto, uma das poucas dramaturgias que não foi proibida, tornando-se uma boa referência no gênero comédia. Mas com o fim da civilização romana, surgem novos países na Europa e com eles, o teatro também ganha espaço. Ainda assim, houve alguns impedimentos, devido às questões políticas e religiosas. No entanto, a arte teatral encontrou independência aliada a pessoas interessadas no teatro como um ato de representação livre de ideologias e interesses, com isso, na Inglaterra houve a profissionalização do ator, além do surgimento dos grupos teatrais mambembes.

Em cada país da Europa e posteriormente em outros continentes, o teatro se desenvolveu conforme a evolução de cada nação. Não há como comparar, por exemplo, a

evolução teatral da França com a do Brasil, pois ambas têm histórias distintas e isso influencia no desenvolvimento cultural de cada lugar. Entretanto, a arte teatral adquiriu relevância no desenvolvimento pessoal e intelectual tanto do artista quanto do público presente nas apresentações.

O teatro é uma arte que envolve o indivíduo na sua totalidade, podendo trazer os seguintes benefícios: aumento da criatividade, ampliação da imaginação, melhora na concentração, entendimento e compreensão dos mais diversos textos, a expansão da memória, desenvolvimento da coordenação motora e, claro, transforma a timidez existente em algumas pessoas, em especial nas crianças. Pode-se mencionar ainda, os exercícios envolvendo a voz e suas entonações e a valorização do trabalho em grupo e o respeito às regras.

Para Boal (2009), o teatro pode enriquecer, trazendo sensibilidade e maior inteligência ao ser. As artes cênicas podem elevar o pensamento do ser humano, causando variadas ações e reflexões. Já Miranda (2009), afirma que o fazer teatral é, acima de tudo, uma arte que se associa à história do Homem e à própria história da comunicação humana, envolvendo literatura e encenação.

O teatro evoluiu conforme a evolução do Homem, pois quando o ser humano compreendeu a importância da comunicação verbal e posteriormente da escrita, passou a trabalhar em prol disso. Importante destacar que na arte teatral, a escrita vem antes da ação, ou seja, para um espetáculo nascer é preciso uma ideia, um texto, uma dramaturgia, que só foi possível porque entendemos a relevância do ato de nos comunicarmos uns com os outros. Além disso, a observação tornou-se mais eficaz, deixando a imitação para o passado, porque com o tempo a atuação passou a ser o espelho das ações humanas.

Para Reverbel (2009), o teatro tem origem no nascimento da humanidade e se aprimora com o surgimento da linguagem. A autora ainda menciona que a estrutura do pensamento humano é cênica, sendo assim, a memória é cênica, o sonho é cênico, e a brincadeira da criança é cênica também.

Segundo Boal (2011), a linguagem teatral é a linguagem humana por excelência e a mais essencial. Afirma que os atores fazem exatamente aquilo que o ser humano faz em sua vida cotidiana, a toda hora e em todo lugar. Boal ainda comenta que os atores falam, andam, exprimem ideias e revelam paixões, exatamente como todas as pessoas em suas vidas. Heliadora (2008) complementa essa visão ao argumentar que o teatro tem como tema essencial, a preocupação com os comportamentos humanos.

Na infância as crianças sempre brincam encenando, seja imitando o comportamento dos pais, dos vizinhos ou professores. Na vida adulta adotamos posturas diversas dependendo da situação, por exemplo, em nossa casa, ou com as pessoas mais próximas, geralmente não temos receio de ser quem somos. Porém, no local de trabalho devemos evitar certos excessos, pois isso pode comprometer determinada carreira. Ou seja, o ser humano age de forma calculada, como se realmente houvesse uma caixa cênica em seus pensamentos e nela controla seus impulsos dependendo do ambiente em que está. Entretanto, nem sempre o controle de ideias e pensamentos é positivo, seja na família, no trabalho ou nas amizades, pois isso pode nos reprimir a ponto de nos transformarmos em pessoas totalmente robotizadas, algo negativo ao trabalho do ator inclusive, que busca de forma exaustiva a naturalidade em cena.

A verdade é que todos nós, seres humanos, somos atores, atuando em diversas circunstâncias da vida por razões e intenções diversas. O teatro deve ser descoberto como forma de libertação e expansão da criatividade e, ao prestigiar uma produção artística, vamos de encontro com a cultura do mundo, além das próprias transformações emocionais em cada indivíduo.

Freire (2016) comenta que a especificidade da linguagem artística teatral, depende, em essência, do diálogo com o espectador no momento presente, ao vivo. Féral (2015) acrescenta que a teatralidade deve ser trabalhada em prol do próximo. De qualquer forma, o teatro identifica-se com a necessidade de dialogar com o cidadão comum, o chamado espectador não especializado, não se contentando apenas com a apreciação dos profissionais da área.

O teatro, como já comentado é uma arte antiga que passou por diversas transformações ao longo dos tempos e muitas delas acompanhadas pela evolução política e social de determinada nação, além de ter intensificado seu potencial libertador em relação a uma sociedade oprimida ao longo de sua história. Da Silva (2014), menciona que as classes dominantes, percebendo o potencial libertador da arte teatral em relação às classes oprimidas, sempre tentaram se apropriar do teatro.

Peixoto (1981) coloca as artes como uma grande arma de combate às injustiças e desumanidades. O autor alega que a arte desafia a rebeldia e o teatro assumiu, ao longo de sua história, o personagem de agente da contestação.

Além disso, a arte dos palcos não é somente para quem almeja uma carreira artística. De acordo com Adler (2008), a importância da literatura dramática teatral tem sido reconhecida ao longo dos séculos desde a Grécia Antiga, abrangendo a história do mundo e

sua evolução, além de salientar: as características regionais e nacionais do Homem, os diferentes períodos e os níveis sociais, os costumes e princípios de épocas passadas, os estilos de vestuário de geração para geração, as mobílias variadas e suas transformações e os vários gêneros de música do passado.

Heliadora (2008) discorre, a respeito de quão complexa é a definição a respeito do que é o teatro, alegando que o fazer teatral, onde há um espetáculo com atores em cena se difere do espaço onde a encenação ocorre. No entanto, afirma que ambas as definições teatrais são como irmãs, portanto, desenvolvem-se juntas. Contudo, independentemente da finalidade, o acolhimento ao espectador pode e deve ser valorizado.

## **1.2 A Trajetória do Teatro Brasileiro**

O teatro mundial passou por diversas etapas e evoluções, sendo alvo de inúmeras controvérsias que ajudaram a construir a história de algumas nações. A igreja católica, por exemplo, exerceu grande poder nas artes cênicas durante um longo período, em especial na Idade Média. Heliadora (2008), afirma, como mencionado na seção anterior, que na Roma Antiga muitos religiosos desfizeram-se de textos teatrais, pois os consideravam impróprios. No entanto, de acordo com a pesquisadora, as igrejas recorreram ao teatro com encenações retratando a vida e a morte de Jesus Cristo para que os fiéis compreendessem melhor os ensinamentos bíblicos.

Segundo Bueno (2007), a história do teatro é em partes conturbada, justamente por essa alternância de proibições e permissões ao longo de sua existência. Afirma que em alguns momentos, espetáculos eram condenados, no entanto, em outras oportunidades, foi usado como instrumento de dominação pela igreja católica. Porém, a autora alega que a arte dos palcos resistiu de maneira abundante e criativa a este obstáculo.

A origem do teatro no Brasil também sofreu grande influência religiosa, afinal, as encenações teatrais brasileiras têm origem nas tentativas do Padre José de Anchieta em catequizar os índios, os únicos habitantes da então desconhecida terra, que chega ao conhecimento público pela presença de Pedro Álvares Cabral em 1500, com as encenações religiosas conhecidas como autos.

De Toledo (2004), menciona a primeira peça de teatro deste período que se tem registro no Brasil: “Na Festa do Natal (ou Pregação Universal)”, do Padre José de Anchieta. O

autor discorre que o religioso teria escrito aproximadamente doze espetáculos. De Toledo também alega que a eficácia da linguagem teatral neste período, talvez tenha sido o maior mérito do Padre Anchieta, pois conseguiu comunicar-se com uma plateia formada por índios em sua maioria. Havia um envolvimento nos autos muito forte, por isso as pregações acabaram sendo eficientes.

Magaldi (2003), também confirma a existência de dezenas de autos escritos pelo Padre José de Anchieta e ainda menciona que o religioso fora influenciado em sua dramaturgia pelo estilo medieval, além da influência do escritor português, Gil Vicente.

O Padre José de Anchieta certamente percebeu o potencial didático da arte teatral. Em muitas ocasiões, ouvir uma explicação não é o suficiente para “educar” o próximo ao seu modo de ser. Sendo os índios, naquela época, pessoas sem acesso à leitura, a observação crítica e a religião predominante da época (o catolicismo), como catequiza-los? Anchieta viu no teatro uma maneira de ensinar, de prender a atenção dos indígenas a ponto de causar neles uma intensa transformação comportamental e cultural.

De Toledo (2014) ressalta que a maneira simples e didática das encenações dos autos, era também benéfica à compreensão dos colonos portugueses, geralmente homens muito rudes. O autor declara que os primeiros colonizadores eram criminosos em sua maioria.

A necessidade dos colonizadores em “educar” os índios à sua maneira de ser expôs situações que agrediam uma cultura oposta, algo que se mostra contrário aos conceitos da hospitalidade. Segundo De Toledo (2004), as cartas de Pero Vaz de Caminha relatam que os indígenas eram coagidos a beijarem uma cruz para assim se assemelharem aos portugueses presentes.

Heliodora (2008, p.148) comenta que apesar de José de Anchieta não ser a “semente da qual vem o teatro brasileiro”, este se utilizou das linguagens teatrais, sendo pioneiro ao trazer as artes cênicas para solos nacionais. A pesquisadora acrescenta que não se pode negar que Padre Anchieta detinha certa habilidade no domínio da forma dramática, afinal, conseguia utilizar as mais diversas linguagens conforme seu público alvo, ou seja, não escreveu espetáculos somente aos indígenas.

Neto (1969), explica como era o palco para as apresentações, neste período:

O palco era um tablado, ou talvez alguma elevação natural do terreno, cercado de festões vegetais, forrado de folhagens e trepadeiras, tendo duas cortinas de damasco vermelho como pano de boca. Ao fundo, num compartimento de reserva, atrás de alguma parede, ficavam os personagens, para não serem vistos antes pelos espectadores, – não se lhes fosse tirar a surpresa da representação! - pois nos autos

de Anchieta entravam santos e demônios, personagens cristãos e pagãos, heróis índios e seres fabulosos das florestas brasileiras (NETO, 1969, p. 63).

Mas o teatro ainda de acordo com Heliadora (2008) demorou a se desenvolver com eficácia no Brasil, mesmo com algumas tentativas. Todavia, afirma que a vinda da família real portuguesa ao país em 1808 trouxe algumas transformações na cultura brasileira de forma geral, com a inclusão de espaços direcionados a isso, como exemplo, o surgimento de uma biblioteca, um museu, uma escola de música e um jardim botânico, conforme cita a pesquisadora.

Magaldi (2003) também enaltece a importância da transferência da família real portuguesa ao Brasil e diz que este acontecimento trouxe inegável progresso ao teatro nacional. O crítico discorre a respeito de João Caetano, primeiro ator de reconhecimento no país, que formou em 1833 uma companhia teatral brasileira, objetivando acabar com a dependência das artes cênicas em contar com artistas estrangeiros.

Magaldi (2003, p.2) ainda fala da importância do espetáculo: “Leonor de Mendonça”, de Gonçalves Dias, afirmando ser este o melhor drama romântico brasileiro, apesar da influência do romantismo da literatura e das obras shakespearianas como “Otelo”. No entanto, destaca o discurso emancipador em relação às mulheres, sendo esta dramaturgia um grande manifesto feminista, de acordo com o crítico.

Com a Proclamação da República em 1889, o dramaturgo Martins Pena se destaca neste momento transitório do Brasil com textos que retratavam de forma irônica, leve e divertida, a sociedade do Rio de Janeiro, Pena consolidou-se, segundo Heliadora (2008) como o primeiro grande autor do teatro brasileiro. Nascido em 1815 e criador da comédia de costumes brasileira, o dramaturgo morreu com apenas 33 anos. Ainda de acordo com a pesquisadora, o crítico Silvio Romero afirmou ser Martins Pena um artista que deveria ser valorizado por documentar a vida do Rio de Janeiro anos após a Independência. Heliadora (2008) frisa também o desenvolvimento do teatro nacional, a partir da incursão de autores da literatura brasileira na dramaturgia teatral, alegando que Machado de Assis se destacou ao traduzir diversas comédias francesas, salientando que manteve seu estilo crítico e essencialmente irônico e realista em seus textos teatrais. Mas a influência das escolas literárias europeias (assim como a cultura da Europa em geral) era elevada, tanto no caso de Martins Pena, como no de Machado de Assis e outros escritores, portanto, não existia um texto essencialmente brasileiro.

Magaldi (2003) alega que a comédia de costumes marcou o romantismo e o naturalismo, escolas literárias presentes em algumas dramaturgias teatrais de autores da literatura brasileira. O crítico afirma que Joaquim Manoel de Macedo, José de Alencar, França Júnior e o próprio Machado de Assis, destacaram-se neste período.

Artur Azevedo foi o responsável por trazer ao Brasil o teatro de revista, referência a um estilo teatral alegre, com números musicais e paródias que já existiam com sucesso na França. Foi o autor de sucessos como: “A Filha de Maria Angú”. “O Mambembe” e “A Capital Federal”, segundo (Heliadora, 2008, p.164).

Magaldi (2003) destaca o dramaturgo Qorpo-Santo, um artista que trouxe algo novo e relevante ao teatro brasileiro. Após a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), a arte teatral precisou se reinventar mundialmente, com isso nasceu um estilo cênico intitulado: teatro do absurdo. “Esperando Godot”, do dramaturgo irlandês Samuel Beckett é um texto clássico deste segmento. Qorpo-Santo, segundo Magaldi, teria sido o precursor do surrealismo e do teatro do absurdo no Brasil.

Sobre o desenvolvimento dos espaços teatrais brasileiros, o acontecimento de maior relevância neste sentido foi a construção do Theatro Municipal no Rio de Janeiro. De acordo com Heliadora (2008), Artur Azevedo foi o grande incentivador da sua criação, porém faleceu antes de vê-lo pronto. O espaço foi inaugurado em 1909 e Artur tinha falecido dois anos antes. Já em 1911, o Theatro Municipal seria inaugurado em São Paulo.

Durante e após a Segunda Guerra Mundial, o Brasil acolheu diversos refugiados e o teatro beneficiou-se com esta boa acolhida. Alguns artistas conseguiram investir e fazer história com os seus trabalhos artísticos no país. Foi o caso do diretor teatral, Ziembinski. Castro (1992) declara a respeito da hospitalidade brasileira com o então jovem artista polonês, afirmando que ele chegou ao país após diversas e complicadas tentativas de refúgio em outras nações. Castro ainda declara que Ziembinski foi considerado uma pessoa indesejável em muitos lugares. O autor também comenta que ao chegar ao Rio do Janeiro, o polonês, por instinto, dirigiu-se até a Cinelândia e percebeu estar diante de cinemas e teatros numa época de grande efervescência cultural na capital federal.

Ziembinski iniciou o processo de nacionalização das artes cênicas brasileiras, pois se antes não havia uma identidade nos textos e montagens teatrais no país, com diretores e encenadores em sua maioria só pensando em dramaturgias estrangeiras, a partir dele a situação começou a mudar. Segundo Heliadora (2008), em 1943 foi o diretor responsável pela montagem do espetáculo: “Vestido de Noiva”, primeiro grande sucesso do jornalista e escritor

Nelson Rodrigues. Esta peça foi um marco do cenário teatral brasileiro, num texto crítico, com um português coloquial e realista, provando que Nelson tinha um profundo conhecimento da sociedade do Rio de Janeiro. Todavia, diferentemente de Martins Pena, exibiu um olhar provocativo, sem influência da linguagem europeia, marcando o nascimento do moderno teatro brasileiro atrelado à reprodução dos costumes daquele tempo: uma sociedade marcada por profundas desigualdades sociais, políticas e econômicas.

Nelson Rodrigues teve uma carreira bem-sucedida no teatro brasileiro, escreveu 17 peças das quais diversas delas são montadas até hoje. Nelson Rodrigues foi um profissional que retratava uma parte do Brasil, no caso o Rio de Janeiro, não abrangendo a sua dramaturgia para a realidade de outras localidades do país.

Em 1948, surgiu o TBC (Teatro Brasileiro de Comédia) e esse acontecimento, estabeleceu a importância de produções teatrais comerciais. Antigamente a garantia de lucro nas peças devia-se ao fato das produções terem em seu elenco grandes nomes do teatro como: Dulcina de Moraes e Procópio Ferreira. Castro (1992), na biografia do escritor Nelson Rodrigues, relata as dificuldades desta época para formar plateias, afirmando que o drama não tinha grandes oportunidades nos espaços cênicos, pois fracassavam em termos de público que privilegiava as comédias protagonizadas por seus ídolos.

Castro complementa que uma peça ficava em cartaz por uma ou duas semanas e raramente chegava a terceira. Declara que as companhias teatrais da época trocavam de produção semanalmente, afirmando que isso era possível porque os cenários eram praticamente os mesmos entre as produções, citando também o fato dos atores principais não precisarem decorar o texto, sendo que os grandes astros nem ensaiavam.

Com o surgimento do TBC a qualidade de um espetáculo de forma completa (boa direção, boa dramaturgia, bom elenco e planejamento para bons faturamentos) ganhou prioridade, porém trabalhavam somente com encenações de textos estrangeiros. Em contrapartida, contrariando os ideais do TBC, em 1953 surge o Teatro de Arena, com encenações realistas, de cunho político e com dramaturgias nacionais, revelando o talento de autores brasileiros como Gianfrancesco Guarnieri, que fez do espetáculo “Eles Não Usam Black-Tie” (1958), um sucesso marcante do cenário artístico brasileiro. Além disso, tinha em sua equipe o diretor Augusto Boal, consagrado internacionalmente com o método: Teatro do Oprimido.

Bezerra (2009), conta que Boal era um carioca formado em engenharia química, com pós-graduação pela Universidade de Columbia em Nova York. No entanto, em meados dos



anos 1950, abandona a carreira científica para dedicar-se à sua verdadeira vocação: a arte teatral. Boal implantaria no Teatro de Arena uma política da valorização ao nacional, ou seja, para ele era fundamental o nascimento de uma dramaturgia essencialmente brasileira. O encenador afirmava que era necessário um olhar sobre a nossa realidade, para os nossos talentos, numa negação às produções estrangeiras. Havia um favorecimento da ideia de Boal com a construção de Brasília, que trouxe ao brasileiro certo orgulho de pertencer a esta nação. Mas, segundo Rocha (2007), esta euforia nacionalista se esvaziaria a partir do momento em que a plateia passou a se incomodar com o excesso de realismo, afinal o que viam no teatro já era visto cotidianamente nas ruas. Percebendo uma necessidade de mudança, Augusto Boal transforma novamente o repertório do Teatro de Arena, decidindo nacionalizar textos estrangeiros baseado nas necessidades políticas e sociais da época.

Por mais que o teatro tenha como permissa encenações que dialogam com o comportamento humano, nem sempre o público compreende quando o realismo é utilizado de maneira exacerbada. O lúdico é elemento crucial a qualquer arte, portanto, por mais realista que seja a temática de determinada produção, elementos que fogem da nossa rotina, como um efeito de luz mais elaborado, ajudam a construir na plateia uma reflexão mais otimista em relação à vida, pois nem sempre a realidade contribui para isso. De qualquer forma, Boal foi eficiente para o teatro nacional e sua arte será melhor compreendida no período da Ditadura Militar, temática que ainda será abordada nesta pesquisa.

Gianni Ratto, diretor teatral, iluminador, dramaturgo e cenógrafo italiano foi outro profissional importante para a história do teatro brasileiro. Membro do Piccolo Teatro di Milano, grupo nascido na Itália após a Segunda Guerra, de acordo com Heliodora (2008), montavam clássicos italianos e europeus ao lado de autores contemporâneos. A pesquisadora frisa o sucesso da encenação de “Galileu”, de Brecht. Heliodora comenta que Gianni Ratto chegou ao Brasil em 1954, realizando uma notável carreira como cenógrafo, diretor e professor.

O teatro brasileiro vinha conseguindo uma consolidação tanto comercial quanto artística. Os textos, como já mencionado, ganharam identidade própria e vários talentos estavam sendo revelados. Porém, em 31 de março de 1964, ocorreu o golpe militar, que afetou drasticamente as artes cênicas. Não tinha como pensar em comercializar um espetáculo, sendo que o país vivia num regime de repressão.

Albuquerque (1987) comenta que dentre todas as artes, o teatro foi aquele que mais restrições sofreu, pois muitos artistas estavam envolvidos com questões políticas antes e

depois do golpe. O autor discorre que um espetáculo teatral envolve em sua apresentação a inevitável possibilidade de adição de falas não inclusas no texto, um perigo aos propósitos da ditadura militar.

Com o golpe militar em 1964, o teatro brasileiro passaria por novas e significativas transformações. O diretor teatral, Flávio Rangel, segundo Siqueira (2005) explica que diziam que a arte teatral estava morta, realçando os tempos difíceis daquela época. Contudo, o diretor declara que havia a esperança desta situação ser passageira, mesmo com certo desânimo assolando os artistas. Para Rangel, a ditadura militar foi um período muito estranho às artes cênicas.

Segundo Codato (2005), no entanto, com o Ato Institucional nº 5, decretado pelo então presidente Costa e Silva, em 13 de dezembro de 1968, sacramentaria o período mais violento da ditadura militar. Esclarecendo que o AI-5 surgiu com leis mais rígidas, devido às intensas manifestações populares de estudantes e artistas contra o golpe. Por conta deste Ato Institucional, a censura prévia aos meios de comunicação surgiu. Segundo Paes (1993), durante os dez anos em que vigorou o AI-5 (1968-1978), foram proibidas pela censura federal mais de quinhentos filmes, quatrocentas peças de teatro, duzentos livros e milhares de músicas.

Albuquerque (1987) alega que a classe artística foi o segmento mais afetado pelo AI-5 e diz que muitos artistas de destaque foram perseguidos, presos e em alguns casos exilados. O autor discorre que o governo decidiu somente beneficiar um tipo de arte que não ousasse desafiá-lo.

Com a censura prévia aos meios de comunicação, os censores, responsáveis por proibir ou liberar qualquer obra de cunho artístico, analisavam os conteúdos das peças de teatro, assistindo ao ensaio geral das mesmas, mas, em encenações teatrais, imprevistos ocorrem, como mencionado anteriormente. Por conta disto, era impossível a possibilidade de inclusão de falas que não deveriam fazer parte da peça durante as apresentações, pois os censores determinavam obediência às suas indicações de forma incisiva.

O teatro brasileiro, conforme citado nos parágrafos anteriores, caminhava para uma transformação com a inclusão de uma dramaturgia que delatasse a realidade do nosso país, porém, precisou interromper seu caminho devido à ditadura militar. E foi neste período que surgiram textos disfarçados de críticas políticas. Um exemplo disso foi: “A Gota D’Água” de 1975, escrita por Paulo Pontes e Chico Buarque, numa adaptação do clássico da tragédia

grega “Medéia” de Eurípides (431 A.C). Freitas (2007), explica a importância desta peça teatral:

Por meio da história de uma fictícia vila no Rio de Janeiro, a “Vila do Meio-dia”, os autores de Gota D’água vão buscar, então, maneiras de burlar a repressão e a censura acirradas e conseguir um diálogo engajado com o público, valorizando a palavra popular, mas, ao mesmo tempo, estabelecendo a “linguagem de fresta”, com a invenção dos personagens e das situações (FREITAS, 2007, p.207).

Heliadora (2008) relata um episódio envolvendo o dramaturgo Plínio Marcos, mencionando a dificuldade na montagem de uma de suas peças mais aclamadas: “A Navalha na carne”, que não tinha nenhum teor político, mas enfrentou problemas com os censores por retratar uma parte da sociedade considerada marginalizada, que não combinava com a imagem do país divulgada oficialmente.

Plínio Marcos foi um dramaturgo de relevância no teatro brasileiro. Magaldi (2003), afirma que Plínio incorporou a marginalidade nos palcos de forma única, alegando ser ele um autor dos desfavorecidos, daqueles que sofreram discriminação por suas escolhas e condições sociais. Os textos do dramaturgo, de acordo com Mendes (2010), não eram um manifesto contra o regime militar, mas sim contra as desigualdades presentes até o momento atual em nossa sociedade. O autor ainda discorre sobre Plínio Marcos, declarando que ele foi “Um homem que não subordinou a sua arte, o teatro, às aflições e angústias pessoais e que não escreveu peças para falar de si mesmo, mas deu voz aos que não tinham” (MENDES, 2010, p.20).

Ao final da vida, Plínio (falecido em 1999), poderia ser encontrado nas dependências de vários estabelecimentos teatrais da cidade de São Paulo, vendendo suas obras ao público frequentador, não se rendendo a uma espécie de “teatro de consumo”. Apesar deste fator, Plínio Marcos fez “pontas” em produções televisivas como em “Beto Rockfeller”, novela da extinta TV Tupi, exibida entre os anos de 1968 e 1969, sendo esta trama considerada um marco na teledramaturgia brasileira, por ter sido a primeira novela de linguagem coloquial, com histórias baseadas na realidade do brasileiro.

Apesar do momento sombrio para as artes cênicas, com a ditadura nasceu, como já mencionado anteriormente, um movimento teatral intitulado de TO (Teatro do Oprimido), que consagrou o diretor e encenador Augusto Boal. Da Silva (2014) explica o que foi o TO que trabalhava com técnicas que aproximavam o público do teatro, sendo que as encenações eram realizadas em espaços públicos e divididas em algumas modalidades. Em uma delas os participantes recriavam versões das notícias que eram publicadas nos jornais da época,

impedidos de divulgar informações contrárias ao regime militar. Boal acabou sendo exilado em 1970, porém seu método teatral atingiu fama internacional.

O tempo passou e em 1985 acontece o início do processo de abertura política no Brasil, e a partir de então um novo paradigma surgiu para a arte nacional de forma generalizada, mesmo com as consequências deste período. Novamente recordamos Heliadora (2008) que discorre que quando a censura acabou, em 1985, o teatro brasileiro estava arrasado e uma das causas, segundo a pesquisadora, seriam as polêmicas entre grupos de linhas conflitantes. Os anos de censura diminuiriam radicalmente o público, que não estava mais habituado ao teatro, afirmando também que a arte teatral brasileira retornaria praticamente à estaca zero em matéria de dramaturgia.

Atualmente, temos diversas leis de incentivo que fomentam a produção de peças teatrais. Dentro de uma companhia teatral, várias competências devem ser analisadas e trabalhadas a fim de fazer diferença no mercado. O teatro conta com o trabalho de um dramaturgo, que escreve a peça de teatro, do diretor, atores, figurinista, maquiador, sonoplasta, iluminador, entre vários outros profissionais. Mais recentemente foram inseridos o assessor de imprensa e o designer gráfico, este, responsável pelas artes dos cartazes e folders dos espetáculos. Mesmo assim, ainda restaram sequelas nas artes cênicas, oriundas da ditadura militar.

Flávio Rangel, ao recordar Siqueira (1995), argumenta que encara o teatro num país subdesenvolvido como uma necessidade cultural e não como uma necessidade artística. O diretor explica que quando realizava uma peça, preocupava-se muito mais com os valores culturais, até didáticos, do que com os valores formais. Portanto, a importância do fazer teatral torna-se indispensável na medida em que visa o acolhimento do espectador.

Existem inúmeros grupos de teatro espalhados pelo país, alguns com maior projeção que outros, todavia, todos possuem um mesmo objetivo: o êxito em suas produções, que incluem um teatro repleto, com uma plateia satisfeita e a cidade de São Paulo tem contribuído nestes aspectos. No item seguinte, analisa-se o panorama histórico das artes cênicas na capital paulista.

### 1.3 O Cenário Teatral Paulistano

Até meados do século XX, o Rio de Janeiro detinha o título de grande centro cultural no Brasil, pois era a capital federal. Todavia, ao longo dos anos, São Paulo conseguiu obter destaque devido ao seu crescimento industrial e comercial, sustentado inicialmente pelas exportações cafeeiras.

Bueno (2007) relata que na metade do século XIX, São Paulo era uma pequena cidade com menos de 30 mil habitantes, bem diferente do Rio de Janeiro. A autora comenta que as produções teatrais não costumavam ser realizadas na cidade, os espetáculos em cartaz geralmente vinham do Rio de Janeiro ou da Europa. Bueno afirma ainda que o Theatro São José e o Ginásio Dramático eram os únicos espaços de encenação, que recebiam artistas franceses, italianos e cariocas. “As revoluções cênicas aconteciam na Europa: a figura do encenador já era uma realidade, mas no Brasil o novo pensamento teatral tardou a chegar (BUENO, 2007, p.79).”

Costa (2012) comenta a respeito das origens da capital paulista, fator importante ao entendimento do seu crescimento nas artes cênicas:

A cidade nasceu em um plateau triangular natural em cujos vértices se instalaram, em diferentes épocas, edifícios religiosos – Mosteiro de São Bento, Convento do Carmo e Convento de São Francisco – e permaneceu durante muitos anos com as principais funções urbanas realizadas neste polígono (COSTA, 2012, p.15).

Neto (1969) relata que as primeiras manifestações teatrais em São Paulo e possivelmente no Brasil, foram em 1565 em São Vicente e a apresentação do espetáculo: “O Auto da Pregação Universal”, de José de Anchieta teria sido a primeira peça teatral encenada no país. O autor relata que houve dificuldades no dia da representação, pois ameaçava cair uma intensa tempestade. Neto ainda afirma que de início era muito complicado ter um espaço teatral em São Paulo, devido às dificuldades estruturais da capital.

Callas (2012), afirma que o primeiro espaço teatral em São Paulo se chamou A Casa da Ópera e estava localizada no Pátio do Colégio, sendo inaugurada em 29 de janeiro de 1763. Neto (1969) discorre que além do Teatro da Ópera (como passou a ser chamada a Casa da Ópera), outras salas de espetáculos teatrais funcionavam na capital com apresentações esporádicas nos mais diversos pontos da cidade: “[...] em casas particulares ou à maneira de circos improvisados nos galpões e nos terrenos baldios” (CALLAS, 2012, p.72). E detalha que algumas salas teatrais ganharam fama, como o Teatro da Batuíra e o Jogo da Bola.

O autor ainda destaca a importância do Theatro São José para São Paulo no século XIX. Callas (2012) afirma que o teatro foi inaugurado em 4 de setembro de 1864 e comenta que seu primeiro edifício tinha capacidade para 1200 pessoas e estava localizado no Largo São Gonçalo, que atualmente é a Praça João Mendes. Mas, após um incêndio próximo do carnaval do ano de 1868, que destruiu o espaço teatral, o Theatro São José mudou de sede, para um edifício construído ao lado do Viaduto do Chá. Callas (2012) comenta ainda, que este novo local era ainda maior, com capacidade para 3000 pessoas. No entanto, o teatro não resistiu à concorrência com o Theatro Municipal, no início do século XX, quando em 1919 encerrou suas atividades. Atualmente o local é destinado ao Edifício Alexandre Mackenzie.

A importância do Theatro São José se deve ao fato de ter sido o primeiro grande espaço cênico em São Paulo, mesmo já tendo existido outros teatros na cidade, além, como já comentado anteriormente, de ter recebido artistas do Rio de Janeiro e da Europa.

Era muito importante isso para a capital paulista, pois ter um espaço valorizado por grandes atores, diretores, produtores, entre outros, era algo valioso para uma cidade em desenvolvimento. De Moura (1999), comenta que havia uma carência em termos de atrações culturais em São Paulo e somente as artes cênicas supria esta ausência, afinal a efervescência cultural ainda pertencia majoritariamente ao Rio de Janeiro.

De Moura (1999) ainda afirma que os estudantes foram os primeiros interessados no teatro em São Paulo e predominavam nas plateias das apresentações. O autor reitera que os espetáculos teatrais eram encenados tanto por eles, quanto por intelectuais interessados nesta arte. Complementa dizendo que a rotina do teatro era de sábado a quarta-feira, às vésperas das folgas escolares. Uma curiosidade era que estes estudantes eram alunos de faculdade no curso de Direito.

Neto (1969) também destaca o teatro no âmbito educacional em São Paulo, alegando que o forte interesse dos estudantes pelas artes cênicas no século XIX, fomentava a formação de plateia:

Para se perceber a influência do meio estudantil no ambiente teatral paulista na primeira metade do século XIX, basta verificar que no Teatro da Ópera, único teatro regular da cidade, os espetáculos só se realizavam às quartas-feiras (porque na quinta não havia aulas na Faculdade de Direito), sábados e vésperas de feriados, para não atrapalhar os estudos. E tão interessados eram os estudantes de São Paulo pelo teatro, que Pessanha Póvoa fundou na Faculdade o Instituto Dramático, por volta de 1860, sociedade destinada a desenvolver e propagar a educação teatral entre a mocidade (NETO, 1969, p.69).

O autor também relata um fato reflexivo sobre a relação dos estudantes de Direito com o teatro, ainda no século XIX. Afirma ter sido o temor do Governo Provincial de São Paulo, que os estudantes se interessassem mais pelo teatro em detrimento da Advocacia, por isso baixaram um aviso proibindo-os de pisarem como atores em qualquer palco da cidade.

De Moura (1999), afirma que o Curso Jurídico em São Paulo iniciou uma forte relação com o teatro, inaugurando o Teatro Acadêmico, um grupo organizado que alugou por cinco anos, segundo De Moura, A Casa da Ópera. Foram realizadas muitas montagens, cuja dramaturgia era original em diversos gêneros. O autor ainda complementa que era complicado avaliar o nível artístico dessas produções, entretanto alega que a arte teatral contribuiu para as atividades extracurriculares dos alunos, mencionando que havia certa rivalidade com a literatura. No entanto, alguns autores, entre eles: Castro Alves, colaboraram com o Teatro Acadêmico.

Não há quase registros, de acordo novamente com De Moura, das peças produzidas neste período, porém destaca dois autores: Paulo Antônio do Valle, autor de “Caetaninho ou o Tempo Colonial” e do poeta Paulo Eiró, responsável pela dramaturgia de “Sangue Limpo”. Eiró, inclusive, é um dos escritores oriundos da literatura que migraram para o teatro, obtendo importância nas artes cênicas.

Segundo Bruno (1954), Paulo Eiró pode ser considerado um dos mais famosos poetas e dramaturgos paulistanos do final do século XIX. Nasceu em 1836 e faleceu precocemente em 1871, aos trinta e cinco anos. Eiró, de acordo com Lima (2015), teve relevância nas artes cênicas por ter criado dois tipos que se tornaram bastantes presentes na dramaturgia teatral brasileira: o mulato e a mulata. Tais personagens se tornariam símbolos de brasilidade, da união das três raças, causando a exaltação ao mestiço. Bruno (1954) ainda reforça que Paulo Eiró detinha grande sensibilidade ao retratar o amor de forma pessimista, quase como num grito de alerta relacionado à sua própria tragédia pessoal. O dramaturgo fora apaixonado por sua prima, porém ela casou-se, ou seja, a sua musa, fruto de um amor proibido e platônico, teria piorado ainda mais seu frágil estado de saúde.

Paulo Eiró não é tão lembrado como outros autores de sua geração, como por exemplo: José de Alencar e Machado de Assis, mas vale ressaltar que o poeta fez parte da fase romântica da literatura nacional, e, além disso, se preocupou em retratar o abolicionismo em suas histórias. Atualmente existe um espaço teatral com o seu nome: Teatro Paulo Eiró, localizado no bairro de Santo Amaro na capital paulista. Com isso, sua importância na história do teatro em São Paulo foi eternizada.

A partir do século XIX, as artes cênicas se expandiram em São Paulo, isso por causa da evolução da capital, conforme já comentado. Costa (2012) declara que entre os anos de 1872 e 1875, várias melhorias foram realizadas na cidade, a fim de potencializar as suas ocupações, entre elas estão: a reforma do Jardim da Luz, a regularização do Largo dos Curros (hoje Praça da República), a abertura da Rua João Teodoro (nos terrenos do Recolhimento da Luz) e os melhoramentos na Rua do Gasômetro.

Com a proclamação da República, em 1889, segundo Souza (2004), São Paulo consolidou-se nas áreas bancárias, comerciais e industriais. Por isso, viu acelerado seu processo de formação territorial com a implantação de novos loteamentos como o da Avenida Paulista, no final do século XIX.

A cidade de São Paulo se transformava de forma cada vez mais frenética. Ainda no começo do século XX, segundo Costa (2012), a antiga Catedral foi demolida e a Praça da Sé ampliada em 1912. Já as obras do Theatro Municipal foram executadas de 1903 a 1911. Além de algumas ruas do Triângulo Histórico, que receberam nova pavimentação e iluminação, enquanto o Anhangabaú foi remodelado.

Outra transformação importante na capital paulista foi a criação do Plano de Avenidas, que foi apresentado pelo engenheiro Prestes Maia, cujo objetivo seria a abertura de novas vias e o alargamento de antigas avenidas. O projeto só foi realmente executado a partir de 1938, quando Maia assumiu a Prefeitura de São Paulo. A proposta do perfeito era dar mais agilidade à cidade. Naquela época a capital paulista passou a ser um grande canteiro de obras, com a demolição de antigos casarões para o alargamento e abertura de diversas vias, segundo (COSTA, 2012).

A imigração também foi outro fator importante ao desenvolvimento de São Paulo, segundo De Moura (1999), em um processo iniciado desde o fim da escravidão em 1888, pois era necessária mão de obra para a construção de fábricas, indústrias, lojas e prédios, e isso colaborou para que a capital paulista se transformasse numa metrópole. Muitos imigrantes enxergaram no Brasil oportunidades melhores do que em suas pátrias e com a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), a vinda de estrangeiros ao país acentuou-se mais. São Paulo se fundiu a outras culturas mundiais, entre elas a italiana, enfatizada no bairro do Bixiga e a japonesa com grande destaque no bairro da Liberdade.

Como já destacado na seção anterior, o teatro no Brasil demorou a se desenvolver, e mesmo com bons escritores como Martins Pena, a linguagem teatral sofria intensa influência europeia, mas com o poder aquisitivo da população paulista crescendo cada vez mais, a



exigência por atividades culturais de excelência tornou-se indispensável. O Theatro Municipal existente desde o ano de 1911, correspondia aos anseios dos paulistanos em termos de qualidade artística nas encenações, porém pouco se via de brasileiro nas apresentações líricas no espaço.

Em 1922 ocorreu a Semana de Arte Moderna em São Paulo, reunindo diversos artistas, entre eles: Mário de Andrade, Menotti Del Picchia, Oswald de Andrade, Guilherme de Almeida, Sérgio Milliet, Luís Aranha, Agenor Barbosa, Plínio Salgado. Porém, Heliadora (2008) e Magaldi (2003) comentam que o teatro não teve representatividade neste evento que marcou a consolidação do movimento modernista no país.

O movimento modernista que gerou a Semana de Arte Moderna, continha artistas brasileiros que utilizavam em seus trabalhos exemplos de uma arte europeia. Santos (2015) comenta que as obras, os manifestos e os poemas tinham como objetivo a reflexão num pensamento de dependência cultural brasileira em relação às artes e à sociedade. Todavia, eram trabalhos artísticos que não envolviam o teatro. Em 1937, Oswald de Andrade, escritor modernista, escreveu “O Rei da Vela”, porém o espetáculo só foi encenado, segundo Heliadora (2008), trinta anos depois.

Bueno (2007) detalha a quantidade de espaços cênicos existentes em São Paulo no início do século XX, alegando que em 1914 havia 16 teatros, no entanto muitos deles foram transformados em salas de cinema. Declara também, que em 1945 havia somente três espaços cênicos: o Boa Vista, o Santana e o Municipal. Em compensação, a autora relembra que foi justamente neste panorama que surgiram eventos importantes na cena teatral paulistana, como o surgimento no início da década de 1940, do GTE - Grupo de Teatro Experimental dirigido por Alfredo Mesquita, e o GTU - Grupo de Teatro Universitário, dirigido por Décio de Almeida Prado e esses grupos tiveram boa repercussão midiática.

O teatro no Rio de Janeiro na década de 1940 vivia uma fase de desgaste e os artistas começaram a enxergar em São Paulo uma possibilidade de êxito em suas apresentações profissionais. Bueno (2007), explica que muitos artistas cariocas encontraram na capital paulista um grande potencial artístico em contraposição às limitações encontradas no Rio de Janeiro. A autora complementa: “Ainda com resquícios de costumes da época da corte, o público da então capital do país tinha um gosto teatral provinciano e atrasado” (BUENO, 2007, p.95). Em compensação, São Paulo trabalhava com uma arte teatral destinada à elite e isso agradava a atores, diretores, produtores e encenadores de outros estados, além do Rio de Janeiro, pois na capital paulista o progresso estava presente.

Com a expansão de São Paulo, pelos paulistanos, o teatro era visto como uma atividade destinada somente a quem realmente tinha um poder aquisitivo elevado. Havia certo fascínio, glamour pela arte teatral da cidade, tanto que muitos artistas circulavam tranquilamente pelas ruas do centro de São Paulo, como na Barão de Itapetininga e na Avenida São João. Era como se a capital paulista fosse a Hollywood dos palcos no Brasil.

Bueno (2007) revela que o espetáculo "Vestido de Noiva", produzido pelo grupo amador, "Os Comediantes", dirigido, como já comentado, por Ziembinski, realizou uma bem-sucedida temporada no Theatro Municipal na capital paulista. E esta oportunidade revelou, "a São Paulo uma nova forma de conceber o espaço cênico. Partia-se dos significados embutidos no texto e não de uma fórmula de contar histórias" (BUENO, 2007, p.94).

Em 1948, com o surgimento do TBC em São Paulo, a qualidade artística desenvolvida pelas produções do espaço elevou a história do teatro no Brasil. Heliadora (2008), explica que o objetivo maior do grupo fundado por Franco Zampari era a preocupação com a qualidade do espetáculo. Afirma também que vieram para o Brasil, estrangeiros desencantados com o pós-guerra em seus países de origem, alegando que vários diretores italianos transformaram o TBC em uma escola de interpretação contemporânea.

Flávio Rangel diz, segundo Siqueira (1995), que o TBC era um espaço de incentivo à intelectualidade e contribuiu para que o fazer teatral fosse visto com respeito profissional e comercial na capital paulista, influenciando outros estados. Contudo, afirma que mesmo quando as artes cênicas não eram valorizadas da forma como deveriam, os espetáculos teatrais nunca deixaram de ter público.

Bueno (2007), completa que o TBC, com capacidade para 365 lugares, foi um espaço destinado à pesquisa e ao trabalho e ainda ressalta o profissionalismo que mantinha elenco, artistas e técnicos fixos como uma companhia estável, isso teria motivado a ausência de uma forma de atuação amadora. O teatro passou a ser visto como uma empresa profissional.

Grandes ídolos no teatro já existiam no Brasil mesmo antes do surgimento do TBC. No entanto, o trabalho da companhia teatral deu subsídios para os atores pensarem em produzir suas próprias produções, tornando-se também empresários. O TBC trouxe uma ideia de liberdade para artistas consagrados que passaram a decidir os rumos de suas próprias carreiras, visando um trabalho de qualidade nos palcos.

Magaldi (2003) comenta que o TBC foi responsável por motivar outros artistas a fundarem suas próprias companhias, como nos casos de: Maria Della Costa e Sandro Polloni com o Teatro Popular das Artes, de Tônia Carrero e Paulo Autran, de Nydia Licia e Sérgio

Cardoso, ou de Cacilda Becker. As atividades do TBC foram encerradas em 1964 e segundo Bueno (2007): “Por razões artísticas, sociais e econômicas, ele não resistiu. Apesar de o edifício teatral ainda hoje funcionar à Rua Major Diogo [...]” (BUENO, 2007, p.99-100).

Heliadora (2008) complementa que ocorreu na década de 1950 uma abertura para o surgimento de dramaturgos que lançariam peças focadas na realidade do brasileiro, que não era o caso das produções do TBC. O Teatro de Arena, espaço sediado em São Paulo, tornou-se o maior opositor do Teatro Brasileiro de Comédia, como já mencionado. Porém, foram revelados diversos talentos expoentes de outros estados, como: Ariano Suassuna (João Pessoa, Paraíba) e João Cabral de Melo Neto (Recife, Pernambuco), graças ao crescimento e valorização das artes cênicas no Brasil, tendo São Paulo como a maior responsável por isso. E mesmo com os esforços do Rio de Janeiro, a partir do século XX o teatro nacional consolidou-se devido aos avanços da capital paulista. Heliadora ressalta que a transferência da capital federal para Brasília em 1960, teria afetado as artes cênicas cariocas.

O Rio de Janeiro era a capital federal, cidade que recebia os maiores e melhores eventos nos mais diversos segmentos, sendo considerado um lugar de grande efervescência cultural, um exemplo que comprova isso: o surgimento da Bossa Nova, um estilo musical essencialmente carioca nascido na década de 1950, liderado por Antonio Carlos Jobim (Tom Jobim) e Vinícius de Moraes. Belas praias, belas paisagens, um grande cartão postal do Brasil, mas quando deixa de ser a capital federal, uma parte de sua importância vai embora junto com a construção de Brasília. Este fato não é a única razão disso, a má administração dos governantes e o aumento da violência na cidade, contribuiu para o declínio cultural do Rio de Janeiro, e claro, o fato de São Paulo ter conquistado pessoas que souberam erguer a cidade, transformando-a na metrópole que é hoje.

Heliadora (2008) ainda declara em relação a São Paulo, que a capital cresceu demasiadamente no século XX e no final deste período já era uma cidade extremamente rica em produções culturais, com muitos espaços teatrais, e com mais público para prestigiar os artistas e também destaca que o crescimento das montagens dos musicais americanos, adaptados para os palcos brasileiros, se deve muito à boa infraestrutura dos espaços cênicos paulistanos. A autora ainda afirma que nos últimos anos, é para São Paulo que têm vindo as versões brasileiras dos mais diversos espetáculos musicais dos Estados Unidos, garantindo uma boa bilheteria e repercussão.

São Paulo também é a sede do Teatro Oficina, comandado por José Celso Martinez Corrêa, que encenou pela primeira vez “O Rei da Vela” em 1967, todavia, neste mesmo ano,

segundo Bueno (2007), aconteceu um incêndio que destruiu o teatro. Por conta deste incidente, Bueno afirma que foi projetado por Flávio Império e pelo arquiteto Rodrigo Lêfreve um novo formato para o espaço, com arquibancadas fixas, além de um palco frontal munido de um círculo giratório. O Teatro Oficina possui, ainda, uma estrutura arquitetônica que é considerada uma das mais belas do mundo.

A partir de 1981 com o tombamento do teatro pelo CONDEPHAAT tiveram início – pela artista plástica e arquiteta Lina Bo Bardi, pelo arquiteto Edson Elito e pelo grupo, os estudos para um novo espaço de encenação. Deste estudo formou-se o espaço cênico que existe hoje (BUENO, 2007, p. 109).

O Teatro de Arena também tem uma infraestrutura única, num palco inspirado nos antigos teatros gregos, em formato circular, com os assentos em estilo arquibancada. Bueno (2007) novamente ressalta que não havia coxias, fosso ou urdimento, sendo as soluções cenográficas pautadas na simplicidade e na clareza. Alega que o palco tinha um pouco menos de 25 metros quadrados, seus cenários eram compostos de pequenos objetos de cena, de mobiliário e de pequenas peças cenográficas que contavam sobre a realidade socioeconômica da história em questão, como no clássico de maior sucesso do grupo: “Eles Não usam Black Tie”.

Em 1978, segundo Magaldi (2003), ocorreu outro fato importante e consolidador das artes cênicas brasileiras, envolvendo São Paulo. Trata-se da encenação de “Macunaíma”, texto baseado no livro de Mário de Andrade e já adaptado para o cinema com sucesso, com direção de Antunes Filho que se consagrou numa carreira bem-sucedida de diretor naturalista, de acordo com Magaldi. Alguns anos mais tarde, Antunes seria o idealizador do Centro de Pesquisa Teatral do SESC na cidade de São Paulo, revelando incontestáveis talentos.

Bueno (2007) comenta que o surgimento de grupos teatrais ganhou força em São Paulo devido ao trabalho do Teatro de Arena e do Teatro de Oficina. Na realidade, sempre haverá grupos com o intuito de exercer o fazer teatral, porém de forma profissional, a existência de exemplos bem-sucedidos impulsiona a trajetória de outras companhias teatrais que ocupam os mais diversos espaços na capital, seja num casarão, ou em uma rua que antes vivia à margem da criminalidade (neste caso, o exemplo refere-se à ocupação dos grupos teatrais, como “Os Satyros”, na Praça Roosevelt). A ideia de levar o teatro para as massas urbanas, encenando-o em lugares públicos, demonstra o comprometimento de algumas companhias em democratizar o acesso ao público. Diversos coletivos teatrais pensam em formas de atrair pessoas que não tenham uma cultura voltada para as artes cênicas, por isso, o

crescimento do chamado teatro de rua, que atrai com suas encenações a atenção de muitos transeuntes.

Bueno (2007), ainda menciona companhias de teatros paulistanas influenciadas, de certa forma pelo Teatro de Arena e Oficina, entre elas: Ornitórrinco, Parlapatões, Patifes & Paspalhões, Circo Mínimo, Pia Fraus, La Mínima, Cia. do Latão, Grupo XIX de Teatro, Cia. do Feijão, Teatro da Vertigem e Cia São Jorge de Variedades.

Em relação à formação de plateia nos espaços cênicos paulistanos atualmente, Freire (2017), comenta que as pessoas são curiosas em relação às linguagens teatrais na cidade. Declara também que a capital oferece inúmeras oportunidades para o cidadão assistir aos espetáculos teatrais e muitas dessas produções são financiadas pelo poder público, sem contar as diversas opções gratuitas. Contudo, critica a falta de esforço por parte do governo para inculcar o teatro como hábito nos paulistanos e que muitas iniciativas em prol disso foram extintas.

O teatro deixou de ser um hábito, de fato? Heliadora (2008), na seção acima havia declarado que com o fim da ditadura militar, uma das graves consequências foi, justamente, as pessoas terem deixado de se interessar pelas artes cênicas. Com a popularidade da televisão no Brasil, inaugurada em 18 de setembro de 1950, pelo jornalista Assis Chateaubriand, pode ter ocorrido a fuga do público dos teatros e foi esse público que passou a preferir o conforto do seu lar para assistir as atrações exibidas nas mais diversas programações televisivas diárias.

Brook (1970), fala a respeito do surgimento do cinema e sua relação com o suposto enfraquecimento do teatro, num âmbito mundial. Afirma que na época do nascimento da sétima arte (cinema), a segunda arte (teatro) tinha uma bilheteria convincente, com grandes salões de espera, e nas produções, as mudanças de cenários enchiam os olhos do público. Porém, declara, que as salas de cinema assumiram os cuidados com a comodidade do espectador, trazendo expectativas ao público de verem numa telona seus artistas prediletos e os teatros não mais conseguiram este tipo de feito.

Mesmo com o surgimento do cinema, o teatro não perdeu sua essência, ao contrário muitos textos teatrais, assim como diversos livros, inspiraram produções cinematográficas. Em relação à comodidade do público nos cinemas é possível o teatro obter uma pequena desvantagem, pelo fato de haver comensalidade dentro da sala onde o filme é exibido, além das cadeiras que lembram “a poltrona do papai”, portanto é compreensível o questionamento de Brook (1970).

Rosseto (2009) comenta que diante do cenário atual de compra e venda de espetáculos, companhias teatrais travam verdadeiras batalhas, esquecendo-se do primordial: a importância da formação de plateia. Desgranges (2003) reforça que é preciso educar o espectador para que ele não se acomode em ser apenas o receptor de um discurso que lhe proponha passividade. “A formação do olhar e a aquisição de instrumentos linguísticos capacitam o espectador para o diálogo que se estabelece nas salas de espetáculos, além de lhe fornecer instrumentos para enfrentar o duelo que se trava no dia-a-dia” (DESGRANGES, 2003, p.288).

Assistir a uma peça de teatro constitui uma atividade de lazer, mas existem problemáticas relacionadas a isso e a outras questões. Freire (2016) comenta sobre os diversos problemas sociais que assolam a população brasileira e o quanto isso interfere nas opções das pessoas em escolher como aproveitar seu tempo livre. O autor ainda alega que as propostas artísticas são bem-intencionadas em boa parte, todavia dependem de uma boa divulgação, além de uma postura assertiva por parte dos profissionais envolvidos para atrair a atenção do cidadão paulistano.

Freire (2017) também destaca que o foco de fazer teatro é atualmente dominante em São Paulo, no entanto, ressalta que apesar da grandeza da oferta teatral na cidade, não é mais possível perceber qualquer potente projeto de formação de plateia. Brook (1970) acredita numa situação de morte para o teatro mundial, mesmo com a existência de movimentos cênicos como a revelação de bons dramaturgos. O diretor ainda afirma que a arte teatral fracassa ao não levar reflexão ao público, além de não instruir e raramente trazer algum tipo de distração. “O teatro tem sido frequentemente chamado de prostituta, no sentido de que se trata de uma arte impura” (BROOK, 1970, p. 3).

Ainda para Brook (1970, p. 4) “O público procura avidamente no teatro algo que possa considerar melhor que a vida”. Por esta ótica, a boa receptividade nos espaços cênicos pode contribuir para uma melhoria em termos de público a esta arte, formando assim uma plateia sólida. Aguiar (2014) destaca a importância da hospitalidade nos espaços culturais, onde para que um espaço cultural seja considerado hospitaleiro é preciso um trabalho relacionado ao acolhimento, assim como uma prestação de serviços eficiente, que combine receptividade e profissionalismo por parte daqueles que recebem. A autora destaca também que o oferecimento de uma infraestrutura adequada é fundamental para que ocorra a hospitalidade dentro do espaço cênico.

De qualquer forma, existe uma parcela da população que sonha com uma carreira artística, por razões que vão da fama instantânea ao amor sincero a esta arte. Freire (2017)

comenta sobre o aumento das escolas de teatro em São Paulo, que oferecem cursos livres e profissionalizantes, entretanto isso não influenciou no aumento da plateia nos espaços cênicos.

No entanto, o movimento *stand-up comedy* cresceu de forma vertiginosa no Brasil, especialmente em São Paulo, ampliando o público em alguns teatros. O *stand-up* consiste numa apresentação solo geralmente realizada por um comediante sobre situações envolvendo a vida cotidiana. Muito popular nos bares e também nos teatros americanos, esta modalidade de apresentação revelou comediantes consagrados do cinema como Eddie Murphy e Chris Rock.

Humoristas como Jô Soares já experimentavam o formato do *stand-up* no Brasil, porém a televisão e a internet ajudaram a popularizar este movimento na segunda metade da década de 2000. Devido ao sucesso do programa televisivo CQC (Custe o que Custar, programa exibido na TV Bandeirantes entre 2008 até 2015), diversos comediantes, já conhecidos por atuarem em *stand-up*, entre eles, Danilo Gentili, consolidaram suas carreiras. Inclusive Danilo e Rafinha Bastos (revelado no mesmo CQC e também atuante em *stand-up*) são sócios do “Comedians Comedy Club”, popular espaço de apresentação de *stand-up comedy* localizado na Rua Augusta, por isso a capital paulista ao longo da década de 2000 e 2010 conseguiu construir uma forte relação com este movimento.

Muitos teatros, entre eles: Teatro Folha, Teatro West Plaza e Teatro Ruth Escobar, cedem seus espaços a apresentações de *stand-up* por atraírem uma boa quantidade de público e possivelmente pelo fato de contarem histórias que fazem parte da rotina de muitas pessoas, além de serem apresentadas de forma cômica. Mas apesar de estar num espaço cênico e ser bem aceito pelo espectador, não se deve atribuir ao *stand-up* a mesma equivalência de um espetáculo teatral, pois a maioria dos profissionais envolvidos não atuam como atores, alguns, além de humoristas, são apresentadores e *youtubers* (influenciadores digitais), não há uma marcação cênica, há somente uma pessoa, um banco e um microfone. Não existe personagem, é o humorista atuando como ele mesmo.

Magaldi (2003) alega que uma peça de teatro, independentemente de ser profissional ou amadora, deve ser a oportunidade de enxergar no artista algo distante de quem ele é. Berthold (2001) reforça isso, afirmando que em toda a história teatral se relaciona a construção de novas personalidades, por meio dos mais diversos personagens, em enredos que podem ser tanto realistas, quanto lúdicos, trágicos, musicais ou cômicos. O *stand-up comedy* é

um movimento que tem o seu valor e suas apresentações atraem público, no entanto diverge de uma encenação teatral.

Entretanto, numa cidade como São Paulo, onde o lucro acaba sendo importante para a manutenção de empresas, é compreensível o espaço que alguns teatros cedem aos *stand-up*. Possivelmente também é compreensível, a escolha que alguns administradores teatrais fazem por peças que tenham temática de fácil agrado ao público, como as comédias de relacionamentos ou esquetes teatrais, que são cenas mais curtas sobre determinado tema, geralmente relacionado à ao cotidiano. Até mesmo os espetáculos infantis e os musicais, muito apresentados nos teatros paulistanos como no Teatro Brigadeiro e Teatro Bradesco, podem entrar neste critério, pois a maioria dos textos encenados são produções adaptadas dos filmes da Disney e da Broadway, atraindo a atenção do espectador.

O público pode ser atraído para ir ao teatro em São Paulo por diversas razões além das já mencionadas, incluindo também: a presença de atores famosos, alguma temática que o envolva emocionalmente, a adaptação de algum filme ou livro conhecidos ou clássicos, no caso de alunos de escolas teatrais, a possibilidade de um maior aprendizado, dentre outros motivos.

Contudo, mesmo sendo importante analisar as motivações em torno do real interesse das pessoas pelo teatro na cidade de São Paulo, se faz necessário que certos aspectos sejam levados em consideração. Desta forma, no capítulo a seguir temos as definições relacionadas à hospitalidade, o quanto o ato de ser hospitaleiro no meio teatral pode acrescentar aos objetivos desta arte, podendo contribuir para a aproximação de um público, possivelmente distante.



## **2. CAPÍTULO II – A HOSPITALIDADE NO TEATRO**

Este capítulo oferece uma exposição dos conceitos relacionados à hospitalidade, com as suas definições e características. Algumas observações são feitas em relação à importância do diálogo e das ações hospitaleiras, além da ligação com a inhospitalidade. Uma primeira menção à hospitalidade comercial, encerra a primeira parte deste capítulo. Logo após, seguem algumas explicações a respeito da dádiva e do acolhimento, incluindo a comensalidade e finalizando com uma análise da ação de pertencimento no indivíduo.

### **2.1 Hospitalidade**

No teatro, o público busca assistir a espetáculos de qualidade e relevância artísticas, isso é um ponto essencial e indiscutível, independentemente de o trabalho ser apresentado por atores profissionais, alunos de artes cênicas ou estudantes do ensino regular. Cabe aos profissionais responsáveis pela peça, oferecer o melhor em termos artísticos. No entanto, os gestores de grandes e pequenos espaços cênicos e diretores de instituições de ensino que promovem atividades teatrais, devem pensar em formas de receber o seu espectador, não somente visando o produto final, mas também, em acolher a plateia desde o primeiro instante em que adentra ao teatro, por isso, a necessidade de se pensar a hospitalidade em suas dimensões.

Hospitalidade é o ato de acolher e tratar bem a pessoa que visita determinado ambiente, proporcionando a ela conforto e um tratamento cordial, que concede a abertura do retorno ao lugar visitado, além também, da iniciativa do visitante em querer retribuir a boa recepção. Lashley e Morrison (2004) comentam que a função básica da hospitalidade é o estabelecimento de um relacionamento, ou promover uma relação já estabelecida.

Os autores ainda mencionam o que a presença da hospitalidade pode causar nas relações humanas, transformando desconhecidos em pessoas mais próximas, além de inimigos em amigos, amigos em melhores amigos, forasteiros em pessoas íntimas, não parentes em parentes. E complementam:

A “hospitabilidade” é o nome que se dá a característica das pessoas hospitaleiras. Evidentemente, tem a ver com a hospitalidade; assim, vamos começar por ela. Em seu significado básico, pode-se definir o termo do seguinte modo: é a oferta de

alimentos e bebidas e, ocasionalmente, acomodação para pessoas que não são membros regulares da casa (LASHLEY E MORRISON, 2004, p.26).

Baptista (2016), também destaca o quanto a hospitalidade trabalha em prol do relacionamento entre os seres humanos, destacando a forma positiva e cortês da interação entre as pessoas. A autora comenta que a hospitalidade está relacionada à experiência do acolhimento e o quanto isso é importante às relações humanas. Pode-se assim concluir que acolher é uma das dimensões propostas pela hospitalidade e está ligada diretamente ao ato de receber o público, como no caso dessa pesquisa, no espaço teatral.

Já para Derrida (2003) a hospitalidade é relacionada com o exemplo do estrangeiro chegando a terras desconhecidas, sendo este bem acolhido pelos anfitriões. Essa ideia assemelha-se, como já comentado, com a visão do público teatral assumindo o papel do estrangeiro em terras desconhecidas, que adentra a um espaço cênico e anseia pela boa receptividade. E assim, verifica-se a importância de ser um bom anfitrião por parte do administrador do espaço teatral, sempre priorizando o bem-estar do público. Para ele, a hospitalidade surge nos momentos inesperados, para alguém que não é conhecido, identificável, com ações e costumes, em suma, diferenciados à nossa rotina.

Para Camargo (2015), a hospitalidade vai além de um fato observável, é uma virtude que se espera quando nos defrontamos com o estranho, e segundo o pesquisador, todo estranho é também um estrangeiro, assim como Derrida afirmou anteriormente, ou seja, um indivíduo que ainda não é, mas deve ser reconhecido como o outro.

A hospitalidade é uma questão complexa, de extrema delicadeza, pois se trata dos cuidados do ser humano com o outro. É o indivíduo compreender e saber tratar bem a pessoa que visita o seu ambiente.

Segundo Grassi (2004), a hospitalidade apresenta-se como uma frágil e perigosa ponte estabelecida entre dois mundos: o exterior e o interior. Seu desafio é a ultrapassagem, a extinção de espaços, a penetração dos territórios e a admissão e afirma que ontem, como hoje, as modalidades dessa ultrapassagem se colocam sob o signo da ambiguidade.

Para Lashley e Morrison (2004, p. 46), a hospitalidade possui ligação com a hostilidade, explicando: “os hóspedes são frequentemente ex-inimigos ou possíveis inimigos dos seus hospedeiros”. Mas afirmam também que a hostilidade tem laços com o não êxito da hospitalidade, trazendo como consequência: “[...] que o estranho permanecerá um estranho, e que os processos transformadores, que atos relacionados à hospitalidade põem em

movimento, definharão antes de lhes ter sido dada uma chance de criarem raízes” (LASHLEY E MORRISON, 2004, p.47).

Camargo (2015, p. 44) exemplifica que a hospitalidade é a proximidade gerada através de um encontro, sendo este provavelmente seu principal significado “face às lógicas da globalização e do individualismo”, e complementa:

Pode-se dizer que a hospitalidade acontece nas frestas da inhospitalidade dominante. Por isso, surpreendemo-nos diante de atitudes carregadas de calor humano, seja de pessoas que dedicam suas vidas a reconhecer o outro, a servi-lo, seja do estranho que não apenas nos dá uma informação, mas que ainda perde alguns minutos auxiliando, seja do vendedor numa loja, seja do recepcionista de um hotel que reconhecem uma situação particular e mostra tanta gentileza que nos confunde, inesperada que é! (CAMARGO, 2015, p.44-45).

A hospitalidade, como já mencionado, é o ato de receber e tratar bem determinada visita e dentro disso existem diversos aspectos e características, sendo que a boa acolhida é termo de discussão até mesmo na literatura. Um exemplo clássico de como compreender os conceitos da hospitalidade é o livro “A Odisseia” de Homero. De acordo com Cabral (2018), a obra narra a história de Ulisses, que após passar dez anos na “Guerra de Tróia”, demora 17 anos para retornar ao seu lar, passando por muitas aventuras no caminho. E nesta jornada, a forma como é recebido pelos anfitriões de outras civilizações, torna-se um dos principais fatores que fundamentam a relevância deste enredo.

Camargo (2015) reforça a importância das obras de ficção ao fortalecimento da hospitalidade, afirmando que a cena hospitaleira está presente nos conflitos das mais diversas obras, tais como: romances, contos, filmes, entre outros, explorando com precisão as reações interpessoais de cada personagem.

Lashley e Morrison (2004) comentam ainda que é bastante frequente em diversos mitos e lendas, o dever solene do anfitrião de proteger o hóspede. O mesmo pode-se afirmar em relação à dramaturgia teatral, pois para estabelecer um conflito, elemento que atrai a atenção do espectador, aspectos da hospitalidade surgem. As atitudes de determinado personagem muitas vezes são limitadas, num caso onde o seu inimigo é ao mesmo tempo seu hóspede. Telfer (1996) comenta a esse respeito, sobre a ópera “As Valquírias”, de Wagner, onde o personagem Hundig, por conta dos ciúmes que sente de sua esposa, não pode matar Siegmund, pois ele é seu hóspede.

Já para Bresoni (2011), o diálogo torna-se a condição essencial para a ocorrência da hospitalidade, explicando: “[...] para dialogar, é preciso ter reconhecido o outro como este ser radicalmente distinto de mim, porém meu igual; ele também é a manifestação mais imediata

da hospitalidade, na medida em que faz nascer um “nós”, que partilha em modo de pensar” (BRESONI, MAGALI, 2011, p.1267). No entanto, afirma que o diálogo também pode ser um perigo para a hospitalidade, questionando: “[...] os fracassos repetidos dos diálogos (político, teatral, psicanalítico) não confirmam a impossibilidade de uma acolhida sincera de outrem?” (BRESONI, MAGALI, 2011, p.1267-1268). Todavia, Bresoni ainda analisa que no diálogo ocorre uma tripla atitude de acolhimento, salientando que em primeiro lugar é sempre aberto um convite ao diálogo, mencionando inclusive a importância deste estágio, desde as falas de Platão. Portanto, frisa que é necessário que o diálogo entre duas pessoas ou dois grupos de pessoas se estabeleça em comum acordo, para que assim possam partilhar do mesmo espaço.

Para Camargo (2015), a hospitalidade é uma análise das relações interpessoais, relacionando-a ao resgate, a troca do calor humano em localidades inospitáveis e hostis. Portanto, segundo o pesquisador, resta ao mundo contemporâneo a reinvenção dos vínculos sociais. Camargo (2015) ainda destaca que não existe vínculo pessoal e nem cultural sem pensar em hospitalidade. As relações particulares e profissionais dependem da forma como iremos receber o desconhecido e também de como seremos recebidos. No teatro, a plateia deve respeitar o trabalho do artista, assim como o artista deve respeitar as mais variadas manifestações do espectador. Por isso, questões de educação, que incluem a etiqueta de como se portar diante do desconhecido é importante.

Segundo Baptista (2016), a hospitalidade é a virtude das relações humanas, indo além daquilo que se refere à mera cordialidade. Para Bergson (2008), a cortesia é o primeiro patamar das relações hospitaleiras. Já Picard (1998), comenta que as relações com o próximo, incentivam um crescimento dentro da ordem social. Augé (1992) finaliza alegando que a aproximação dos indivíduos cria a relação social e ordenam os lugares.

No teatro cabe aos gestores saberem como acolher o seu público para que ele se sinta bem a ponto de retornar, não só pelo trabalho artístico, mas também pelo bom tratamento recebido. Todavia, os atores também entram neste estudo, pois são os responsáveis pela fidelização de uma plateia num determinado espaço cênico. Afinal, se um espectador não se sente acolhido pelo espetáculo apresentado, possivelmente todo o bom atendimento antes da peça pouco adiantará para a seu retorno ao teatro. No entanto, a forma como os administradores teatrais recebem os artistas que desejam apresentar seus espetáculos no espaço de apresentação, certamente denota uma relação de hóspede e anfitrião.

O aspecto comercial é fundamental aos espaços cênicos, até mesmo como garantia da própria sobrevivência, transformando desta forma os administradores teatrais em

comerciantes. Uma questão pertinente a ser abordada: sendo o lucro a principal preocupação do comerciante, a hospitalidade acaba não acontecendo? Sobre esse questionamento, Telfer (2004) explica que não podemos considerar que um hospedeiro comercial adote medidas hospitaleiras somente pela razão de ser pago pelo seu trabalho. Assim como não se pode considerar, por exemplo, que um médico apenas se comporte com compaixão com os pacientes, pois é pago pelo serviço que presta. Em ambos os casos, os profissionais podem ter escolhido essas profissões apenas pelo amor ao trabalho que prestam.

Camargo (2015) destaca que o espírito hospitaleiro é reconhecível com facilidade nos comerciantes que tem a capacidade de praticarem a boa acolhida. Além disso, para o autor, o espaço criado é tão importante para a hospitalidade quanto o serviço em si, ou seja, é fundamental um ambiente físico que faça bem a seus visitantes.

A boa energia de um espaço comercial é fundamental, pois ninguém entra numa loja ou restaurante que esteja sujo, com cores apagadas, sem nenhum tipo de simbologia que possa atrair a atenção do público. O comerciante precisa estar mais preocupado em receber bem determinada visita do que com o lucro em si, pois este fator é consequência da vontade do visitante.

Montandon (2003) vê a hospitalidade no meio comercial como um sinônimo de boa acolhida e explica que a hospedagem comercial não é escandalosa, desde que os envolvidos estejam de acordo com as definições. Determinada pessoa entra numa loja de roupas, apenas observa o ambiente, a princípio não pensa em comprar nada, porém é cercada por um vendedor que insiste em oferecer os últimos lançamentos do estabelecimento. Geralmente, a visita se irrita e parte sem a menor vontade de retornar. Ou seja, este exemplo ilustra a falta de sintonia na hospitalidade comercial, onde somente uma parte estava convencida que precisava exercer seu papel de vendedor sem ao menos deixar a visita à vontade em sua passagem pela loja. O teatro trabalha muito com a troca de olhar, na confiança de um ator com o outro, por isso, os rituais cênicos podem servir aos conceitos da hospitalidade num âmbito geral.

Camargo (2015) relaciona o ritual da hospitalidade com o fazer teatral, sendo que no centro de uma situação de anfitrião e visita, os envolvidos vestem a roupa de um personagem:

Qual é o ritual da hospitalidade? É uma cena, no sentido teatral da palavra, com dois atores centrais, individuais ou coletivos, um considerado anfitrião e outro, hóspede, com marcações precisas de espaço e tempo. Seja em casa, na rua, na praça, nas repartições públicas, no ambiente de trabalho, e mesmo nos meios virtuais, o ritual começa com um convite ou como um pedido de acolhimento. Antes de encontro, há o limiar, a soleira da “porta”. Aqui, o hóspede deve hesitar e aguardar o sinal para transpô-la. Em seguida, ele se torna um hóspede na expressão da palavra e como tal é introduzido no espaço do anfitrião. Assim, a cena hospitaleira é sempre um micro

ritual de passagem, nas três fases definidas por Van Gennep (1978): separação, passagem e integração (CAMARGO, 2015, p. 56).

Ainda segundo Camargo (2015), as falas no momento inicial de uma visita são mais ou menos estudadas, dependendo da intimidade dos atores, pois de certa forma no momento inicial da visita estamos atuando. Numa atitude que assegura uma boa acolhida à presença de um diálogo pode denotar que o visitante compreendeu as necessidades da visita, tratando-a com afabilidade, fazendo com que ela se sinta pertencida ao local visitado, seja o hóspede um turista num país desconhecido ou alguém que está visitando a residência de algum amigo ou parente.

Para Grinover (2014) o sentimento de pertencimento é essencial para a hospitalidade, na qual o desejo de pertencer a um grupo, a uma cidade, ou até mesmo a um espaço cultural tem fomentado movimentos sociais e ações culturais. E mais além, entra uma vertente fundamental ao entendimento da hospitalidade: a dádiva.

## **2.2 Circularidade da Dádiva no Espaço Teatral**

A dádiva pode ser compreendida como o privilégio de ofertar algo sem esperar nada em troca. Não existe recompensa, mas sim a satisfação do agrado ao próximo. Godbout (1998) complementa que na sociedade moderna a dádiva circula também entre desconhecidos e menciona alguns exemplos, entre eles: as doações de sangue, de órgãos, filantropia e doações humanitárias. O autor ainda comenta que a retribuição não é o objetivo da dádiva, completando: “Dá-se, recebe-se muitas vezes mais, mas a relação entre os dois é muito mais complexa e desmonta o modelo linear da racionalidade instrumental” (GODBOUT, 1998, p.7). Godbout também discorre que uma dádiva realizada por obrigação, por obediência a uma norma é considerada de qualidade inferior, destacando que a “moral do dever não se aplica se aplica à dádiva” (GODBOUT, 1998, p.8).

Sobre esse aspecto o questionamento primal de Mauss (2003), traduz essa indignação: “Qual é a regra de direito e de interesse que, nas sociedades de tipo atrasado ou arcaico, faz que o presente recebido seja obrigatoriamente retribuído [...]. Que força existe na coisa dada que faz que o donatário a retribua? ” (MAUSS, 2003, p. 188). De acordo com o sociólogo, as dádivas retornam, sendo elas recíprocas e necessariamente devolvidas ou retribuídas. No

entanto, a obrigatoriedade da retribuição pode desmentir a gratuidade das dádivas. Sabourin (2008), completa, pelo ponto de vista de Mauss:

Ela seria apenas aparente, ocultando uma troca interessada. Portanto, no início da explicação, ele mantém a tese da troca universal, situando a “dádiva-troca” como um ponto de passagem entre as prestações totais das sociedades arcaicas e os intercâmbios modernos. Assim, a história mostraria a evolução da troca a partir de prestações primitivas em que a comunicação entre os homens seria ao mesmo tempo material e simbólica – troca de bens e comunhão entre os seres – isto é, até a separação entre as comunicações espirituais, afetivas e materiais dos tempos modernos (SABOURIN, 2008, p.133).

Mauss (2003) reforça: “O prestígio nasce da dádiva e relaciona-se àquele que toma a iniciativa: ao doador, para constituir seu próprio nome, sua fama, o valor de “renome” (Mauss, 2003, p.258). O sociólogo também evidencia a forma da dádiva por meio dos presentes, mencionando três obrigações interligadas: dar, receber, retribuir. Declarando ainda que dar é uma obrigação, sob a pena de provocar uma guerra, o conflito e assim a inospitalidade.

Sabourin (2008) comenta, através do ponto de vista de Mauss sobre a energia espiritual por meio das obrigações da dádiva, evidenciando o veículo de almas a cada coisa dada ao outro. A dádiva na realidade seria aquilo que dá sentido à hospitalidade, uma dimensão associada à última.

A dádiva envolve questões relacionadas à boa vontade do indivíduo em ofertar algo ao outro, proporcionando um bem-estar ao receptor desta ação, sem cobranças por este ato. O teatro oferta a todos os envolvidos exatamente isso, por isso é uma profissão onde alguns profissionais não vislumbram somente o lucro, mas sim o prazer de estar exercendo uma atividade, cuja missão é transmitir uma mensagem ao público.

Camargo (2015), também faz considerações da hospitalidade com a dádiva, traçando novamente uma relação com os elementos de uma encenação, alegando que o anfitrião deve oferecer a dádiva sem nenhum outro interesse que não seja servir, mesmo sabendo que o outro deve retribuir em algum momento.

O teatro é um jogo, entre os atores, a produção e o público. Em cena o ator convida o espectador e adentra em sua história, portanto deve prestar a máxima atenção, retribuindo a hospitalidade. Por esta razão, não é aconselhável o público distrair-se com ruídos extremos, como o toque do celular no meio de um espetáculo. É como se a visita estivesse envolvida com outro assunto, desrespeitando o hóspede. Entretanto, os atores também devem apresentar um trabalho com excelência artística, independentemente de o espetáculo ser drama, suspense

ou comédia. A atuação pode tanto prender quanto dispersar o espectador, é como se a visita não tivesse interesse real em satisfazer o hóspede. No caso dos administradores, o cuidado em manter uma boa infraestrutura no espaço teatral é fundamental, além da receptividade positiva aos artistas e à plateia.

No teatro, muitas situações de dádiva podem ocorrer, pois ela surge no momento menos esperado. Numa cena muito bem executada, a plateia pode aplaudir ao término da mesma, antes das tradicionais palmas executadas ao final do espetáculo. No meio teatral este acontecimento é intitulado de: aplaudido (no caso o ator) em cena aberta. Outro momento que pode ser configurado como dádiva: o reconhecimento do público pelo trabalho do artista, indo além do ato de assistir à peça, e isso ocorre quando um ou mais espectadores aguardam os atores na saída do teatro com intuito de cumprimentá-los.

Em tempos de avanços tecnológicos o fato de o espectador avaliar bem determinado espaço teatral na internet por conta própria, demonstra a dádiva de ter sido bem recebido e também por ter assistido a um espetáculo de qualidade. Ou seja, em ações que não são impostas, e sim geradas por atos de gratidão espontânea, geram a circulação da dádiva, não só nas artes, mas também em diversas circunstâncias. Camargo (2015) salienta dentre tantas formas de hospitalidade, a virtual, algo importante para o teatro, como mencionado neste parágrafo, gerando ações inerentes à dádiva:

A hospitalidade designa então, o ritual de visitar e receber amigos em casa, confraternizar com conhecidos (e mesmo desconhecidos) nas ruas, nas empresas (ligadas ou não a serviços de hospitalidade propriamente ditos) e mesmo às formas virtuais de contato humano. É quase como se este termo acompanhasse as mais diferentes ações do nosso cotidiano, numa aparente totalidade que assusta e confunde (CAMARGO, 2015, p.46).

A hospitalidade, segundo Godbout (1998) é uma dádiva, nisso surge um novo paradigma no estudo das relações humanas. Mauss (2003) complementa conceituando a hospitalidade pela política do dar-receber-retribuir, proveniente da dádiva, como comentado nos parágrafos anteriores, alegando que a visita passa a sentir-se pertencida ao local onde está hospedada, inserindo-se pela cultura e costumes locais. Já Camargo (2015), comenta que a cena hospitaleira é cercada por uma troca de dádivas e contradádivas, mencionando que um convite feito é um acolhimento, sendo ele aceito torna-se a primeira dádiva do anfitrião.

Para Godbout (1998), a dádiva constitui num elemento essencial a toda sociedade. Ou seja, é uma prestação de bem ou serviço, todavia não há garantia de retorno, com isso pretende-se alimentar e criar sólidas ligações sociais entre os mais diversos indivíduos. Tudo



aquilo que é dado como um presente ou uma oferta pode ser considerado uma dádiva. Este termo também é relacionado com o sentido de presente divino, como exemplo temos a expressão: “os filhos são uma dádiva de Deus”. Ainda segundo Godbout (1998), a dádiva é o que circula na sociedade, no entanto não possui ligações com o mercado e nem com o Estado. Godbout também pontua que o mercado é baseado na extinção da dívida, destacando:

A dívida deliberadamente mantida é uma tendência da dádiva, assim como a busca da equivalência é uma tendência do modelo mercantil. Os parceiros num sistema de dádiva ficam em situação de dívida, negativa ou positiva. Se for uma situação positiva, significa que consideram que devem muito aos outros. Não é uma noção contábil. É um estado, no qual cada um considera que, em termos gerais, recebe mais do que dá. O sistema da dádiva se situa, assim, no polo oposto ao do sistema mercantil. Não porque seja unilateral, o que não é, mas porque o que caracteriza o mercado, como vimos, é a transação pontual, sem dívida, ao passo que a dádiva busca a dívida (GODBOUT, 1998 p. 8).

Já Camargo (2015) defende os limites que devem existir dentro da hospitalidade, mesmo havendo a dádiva na relação de hospedeiro e hóspede, reforçando que o bom senso deve prevalecer, afirmando que pertence ao anfitrião a imposição dos limites de sua relação com o hóspede, deixando claro o espaço no qual ele deverá transitar.

Todavia, existe a possibilidade de ofertar a dádiva dentro do comércio? Mesmo o seu conceito indo contra a política do lucro, como é possível estabelecer a relação de oferecer algo sem esperar nada em troca em um estabelecimento que oferta um serviço e necessita do poder aquisitivo da compra para sustentar o seu negócio? Reforçando, que os espaços cênicos de grupos teatrais profissionais e amadores, também são um comércio, ainda mais em teatros localizados numa metrópole com alto grau de consumo como São Paulo. Entretanto, Godbout (1998), relaciona a arte teatral com a dádiva, salientando o que foi comentado sobre isso anteriormente:

Se paga por um espetáculo. Em troca o artista apresenta seu espetáculo. É a inserção de uma troca humana na equivalência monetária. Mas constata-se que isso não basta. Se algo realmente "passou" na noite do espetáculo, os espectadores aplaudem, manifestam-se para além do pagamento. Dão algo ao artista, algo a mais, um suplemento situado fora do sistema de mercado. Em contrapartida, o artista oferece um "bis", dá aos espectadores algo não previsto, independente de contrato, isto é, livremente. Cria ou mantém um laço vivo entre ele e os espectadores (GODBOUT, 1998, p.12).

Dentro disso é necessário um maior entendimento da hospitalidade dentro dos comércios, que contribui para o sentimento de acolhimento e pertencimento dentro do espaço teatral.

### 2.3 O Acolhimento e o Pertencimento no Espaço Teatral

Gotman (2009) declara: “Hospitalidade e relação comercial estão em oposição constante, mas, simultaneamente uma se referindo à outra” (Gotman, 2009, p.4). A autora também comenta a respeito da generosidade proveniente da hospitalidade dentro do comércio, relacionando a dádiva:

Honrar o hóspede, fazer o máximo por ele, confere simultaneamente prestígio àquele que convida. Na esfera comercial, “fazer sempre mais” pelo cliente é tentar capturá-lo, mas também realça o prestígio do estabelecimento anfitrião. Esta obrigação de excelência, de “plus”, que recomenda ir além da simples equivalência qualidade-preço, já vimos, é uma característica da dádiva em virtude da qual não basta simplesmente dar conta dos deveres, mas fazer mais, fazer um sacrifício, e assim marcar claramente a ausência de hostilidade. É a razão de ser da decoração com a qual se recebe um hóspede, de todas as formas diferentes da funcionalidade prática da vida cotidiana. A dádiva e, portanto, a hospitalidade exige “extras” (GOTMAN, 2009, p.12).

Compreendendo a hospitalidade comercial, é possível inseri-la nos espaços cênicos, ampliando assim o seu público? Aguiar (2016) alega que a hospitalidade e os espaços culturais possuem uma íntima ligação. A autora justifica esta afirmação declarando que a hospitalidade significa: “bem-receber”. Já o espaço cultural é um bom exemplo de um lugar onde isso deve acontecer, pois recebe pessoas de diversas culturas e classes sociais que vê no ambiente uma forma de partilhar ideais e impressões relacionadas à determinada obra artística.

Mais do que receber bem o seu espectador, respeitando seus limites, sua permanência, ofertando a dádiva de um bom entretenimento, neste caso os espetáculos teatrais, estamos falando de um espaço comercial, que necessita do lucro para manter suas atividades. E uma forma de auxílio é aliar o comércio com as necessidades da visita, pois ser um bom hospitaleiro é muito importante para cativar os seus visitantes. Quando recebemos em nossa residência um desconhecido, além de recebê-lo e acomodá-lo com atenção, o que mais fazemos para agradá-lo? Oferecemos comida. E assim também caminham as relações dentro do teatro, cientes que o alimento ofertado melhora ainda mais a relação entre a visita e o visitante.

Boutaud (2011) comenta que a comensalidade não se trata só de comer e sim, do conhecimento de comer em comum. Quando partilhamos a mesa com mais pessoas estamos sob o olhar do outro. O ambiente torna-se um cenário e uma encenação da refeição surge. Nos espaços de convivência e alimentação do teatro não seria essa a vivência esperada antes do

início do espetáculo? Boutaud pontua também que na mesa as pessoas formam uma comunidade e elas se encontram, se reconhecem, expressam seus vínculos e unidades, além de suas capacidades de realizarem um intercâmbio entre si, de relaxarem e se divertirem. Já Lashley e Morrison (2004), afirmam que as ações ligadas ao ato de comer e beber ajuda a estabelecer muitos relacionamentos.

Telfer (1996) declara que a alimentação, o comer em público é de importância singular à hospitalidade. Lashley e Morrison (2004) declaram novamente:

[...] a concessão e o recebimento dos alimentos têm importância simbólica, aludindo a um vínculo de confiança e proximidade entre o anfitrião e o hóspede. À parte as refeições em ambientes domésticos, o almoço de negócios continua a ter um papel simbólico. Em terceiro lugar, o ato de dar comida é um ato de cordialidade (LASHLEY E MORRISON, 2004, p.10).

Dentro do espaço onde ocorrem as encenações teatrais não é possível a inclusão da comensalidade. No cinema é cultural e comum o espectador assistir a determinado filme comendo a tradicional pipoca, mas no teatro, por questões que envolvem a concentração do elenco e a atenção do público frente a uma história encenada ao vivo, esta possibilidade anula-se. Portanto, é de extrema relevância os gestores teatrais pensarem em um bom local externo que atenda a necessidade da comensalidade, antes e depois do espetáculo. Boutaud (2011) destaca a importância do comer e beber em sociedade:

A mesa, a encenação da refeição, as festas e os faustos, que cada época ou cada grupo social inventam, se encontram entre as imagens e os símbolos mais fortes do nosso imaginário individual e social. Dos livros de história às ficções históricas (românticas ou filmadas), da influência cultural ao relato individual, sempre encontramos a mesa em bom local, ou pelo menos, o prazer de beber e de comer em sociedade (BOUTAUD, 2011, p.1217).

Dentro de um espaço comercial nada mais natural do que cobrar um valor pelo alimento consumido pelo público. Por mais que o conceito da dádiva exclua a comercialização das ações geradas pela hospitalidade, neste caso não se pode pensar em uma retribuição gratuita à presença do espectador para assistir a uma peça de teatro. Na sociedade em que vivemos toda e qualquer instituição que trabalha com a venda de algum serviço, depende, como já comentado, do capital financeiro para sobreviver.

Outra questão importante para o público de teatro sentir-se acolhido é a forma como deve ser recepcionado dentro do espaço. Isso inclui: o trabalho dos seguranças e recepcionistas (caso o teatro tenha estas funções em seu estabelecimento), do profissional que

serve os alimentos e de quem cuida da bilheteria e até mesmo a maneira como o responsável pelas mídias sociais trata o público que compra o ingresso pela internet para assistir ao espetáculo (prática bem comum atualmente).

Gotman (2009) comenta daquilo que é chamado “sorriso comercial”, que é uma ação que não deve ser endereçada a um indivíduo em particular, mas sim a todo potencial cliente. Uma pessoa pode procurar o espaço teatral para informações a respeito dos espetáculos: valores, horários e dias, porém, prefere não comprar o ingresso, todavia, como foi bem tratada pelos funcionários certamente irá retornar ao local, além dos elogios que fará aos parentes e amigos. Neste caso, é estabelecida uma relação de dádiva, onde a princípio oferece-se a atenção ao cliente sem esperar algo em troca. Em compensação, o retorno da pessoa ao local é quase que garantido, devido à boa tratativa.

Gotman (2009), também menciona que o cliente não deve obrigações ao vendedor, daí o tratamento cerimonioso e a fórmula do “cliente-rei” da linguagem comercial. Portanto, ele não tem nenhuma obrigação de voltar a comprar, já que compra a liberdade de sair da relação. Ou seja, mesmo o espectador que foi ao teatro e nele teve uma recepção acolhedora e desfrutou de um bom entretenimento (o espetáculo teatral), por diversas razões, pode não retornar mais ao espaço cênico. Ainda segundo a pesquisadora, existe diferença entre a hospitalidade doméstica, que está relacionada à visita de um parente ou amigo em sua residência, e a hospitalidade comercial, realizada por lojas, restaurantes e teatros, onde o consumidor procura tal necessidade e espera ter suas expectativas atendidas.

No teatro é oferecido para a plateia o melhor de um trabalho que envolve muitas pessoas, entre atores, diretores e técnicos, por isso a necessidade de uma remuneração a estes profissionais. Todavia, pensar somente nos ganhos financeiros não pode ser o conceito mais importante a um espaço que trabalha com arte. Flávio Rangel diz a Siqueira (1995), que é necessário o nascimento de um público teatral no Brasil e isso só será possível a partir do momento que o espectador se reconhecer no teatro.

Inserindo um espaço de venda de alimentos e bebidas e posteriormente nutrindo a comensalidade no local, mesmo que cobrando pelo consumo, o gestor de teatro estará se importando com as relações estabelecidas dentro do espaço cênico, algo consonante com a hospitalidade. Lashley e Morrison (2004) ressaltam:

Os alimentos e as bebidas, em particular, desempenham um papel importante na definição da identidade de grupos, comunidades e sociedades, bem como na

definição do relacionamento entre os indivíduos e o contexto social mais amplo. (LASHLEY E MORRISON, 2004, p.13).

Além da infraestrutura do local de apresentação, o acolhimento é importante por estar relacionado ao tratamento para com o próximo. Heliadora (2008) comenta: “O teatro é uma porção de coisas diferentes, mas ele sempre tem, para as suas mais variadas manifestações, a mesma base, que é a observação do comportamento humano.” (HELIODORA, 2008, p.180). E a hospitalidade não deixa de ser isso também, afinal para receber um hóspede não precisamos entender e observar o outro?

Outra questão a ser comentada e observada: a ideia de pertencimento como uma dimensão da hospitalidade. A ideia de pertença (MONTANDON, 2011), pode ser associada, por exemplo, ao acolhimento dado aos imigrantes (p.1050); a comensalidade à mesa (p.1213); à domesticação da Natureza (p. 1240), etc. O “pertencer” sugere domínio, segurança, partilha de uma identidade ao território. Há ainda uma visão interessante relacionada ao pertencimento do lugar, conceito este já analisado sobre a ótica da hospitalidade por Bueno e Milanese (2012).

A hospitalidade praticada por meio da construção de relações de afeição e estima entre um determinado espaço e seus moradores gera um sentimento de pertencimento, criando uma identidade cultural e agrega valor a esse espaço, exercendo forte impacto naqueles que o visitam. Essa prática com viés mais tradicional, em um contexto social é estruturada de forma mais simples, com gestos acolhedores, sorrisos, diálogos, calor humano e amizade, consiste no prazer de receber o outro, no prazer de proporcionar bem-estar, no prazer da partilha, no prazer do convívio.

Segundo Hoyos (2007), o espaço público do teatro para o qual os homens comparecem não é destinado para o descanso ou distração, mas sim para confirmação do seu pertencimento como cidadão e atuante na vida pública. A autora relata que as artes cênicas fazem parte de nós, num composto de crenças, ideias e desafios comuns.

Portanto, não é só o fato do público ser bem atendido, mas também de se sentir acolhido no ambiente, atribuído aos laços de identidade, de pertencimento, este sentimento, inclusive, é um fator que insere o hóspede no contexto da vivência. Na mesma perspectiva, Maffesoli (2000) relata o estudo de grupos sociais que se estabelecem a partir de traços semelhantes, formando grupos menores que se protegem a partir de um senso de comunidade de pertencimento a uma “tribo”. O trabalho é um importante fator na definição da identidade

dos indivíduos e está vinculado aos elos de pertencimento de determinada pessoa com o seu local.

Outro ponto importante: a boa receptividade nos espaços teatrais pode contribuir para o surgimento da dádiva, pois um lugar acolhedor traz uma sensação de pertencimento, e causa um desejo em querer retribuir tamanha hospitalidade. E essa retribuição é o retorno ao teatro para prestigiar o espaço, e claro o espetáculo em cartaz.

Sabourin (2008) comenta sua percepção a respeito do que Mauss compreende acerca da reciprocidade, inerente também ao entendimento da questão do pertencimento.

Pois bem, a reciprocidade supõe uma preocupação pelo outro. Não se pode estar inquieto do outro sem se preocupar com suas condições de existência. Tal preocupação torna-se, portanto, hospitalidade, dádiva de alimentos e víveres, proteção, ou seja, motivos ou obrigações para produzir (SABOURIN, 2008, p.135).

Nos espaços teatrais, seja ele onde for, é necessário o administrador compreender como fazer o espectador pertencer ao local, assim como os atores e os demais responsáveis pela concepção de determinado espetáculo teatral. Num espaço cênico, imagens das máscaras teatrais ou de artistas consagrados na entrada do espaço, contribuiriam para isso? No capítulo a seguir, conforme as entrevistas realizadas com gestores teatrais, atores e frequentadores de teatro, esta e outras questões relacionadas à hospitalidade no teatro foram abordadas a fim de um melhor entendimento frente à problemática desta dissertação.

### **3. CAPÍTULO III – SOB O OLHAR DO POVO DE TEATRO**

Neste capítulo, aborda-se a proposta metodológica a ser utilizada, bem como, a exposição do roteiro das entrevistas e a análise efetiva da pesquisa, mediante os conceitos da hospitalidade e as características do objeto estudado: o espaço do teatro.

#### **3.1 Metodologias da Pesquisa**

Esta dissertação tem como tema o estudo da hospitalidade nos espaços teatrais na contemporaneidade da cidade de São Paulo, na qual se questiona: Como a hospitalidade é inserida nos espaços teatrais no atual cenário teatral paulistano?

O objetivo principal desta pesquisa foi o de compreender e dispor da concepção da hospitalidade, em sua dimensão de acolhimento, amparada na percepção da circularidade da dádiva, cativando e nutrindo no público de teatro, a sensação de pertencimento. Além desse fato, observa-se ainda, o viés da mercantilização dos serviços de entretenimento oferecidos nestes locais.

Como objetivos específicos, procurou-se primeiro analisar o cenário teatral paulistano da atualidade e o setor de serviços associados a ele; posteriormente compreender as disposições arquitetônicas dos espaços físicos que coincidem para um acolhimento adequado ao público; e com objetivo específico final, entender a relação da manifestação da dádiva e as trocas que surgem antes, durante e depois da encenação teatral.

Mediante a questão de pesquisa apresentada, suscitaram-se os seguintes pressupostos de análise, ou seja; a) gestores teatrais paulistanos se preocupam menos em nutrir pontos de convívio dentro dos espaços teatrais, para que assim, o público de seus espetáculos possa socializar-se. Além disso; b) não estariam preocupados com o desenvolvimento da hospitalidade dentro do seu espaço, por conta de sua visão administrativa, que exclui a sensibilidade supostamente inerente a um teatro. Em relação ao ator de teatro; c) supostamente os artistas consideram que a hospitalidade é um atrativo para o público de teatro, contribuindo para o sucesso de suas produções em cartaz. Sobre o público; d) supostamente desejam se sentir bem recebidos no espaço teatral, com uma boa recepção, local para alimentação, infraestrutura agradável, além de um bom produto final.

Para a realização desta pesquisa foi utilizada a metodologia qualitativa, com abordagem por meio de entrevistas semiestruturadas. Creswel (2007, p. 186) chama atenção para o fato de que, na perspectiva qualitativa, o ambiente natural é a fonte direta de dados e o pesquisador, o principal instrumento, sendo que os dados coletados são predominantemente descritivos. Além disso, o autor destaca que a preocupação com o processo é muito maior do que com o produto, ou seja, o interesse do pesquisador ao estudar um determinado problema é verificar "como" ele se manifesta nas atividades, nos procedimentos e nas interações cotidianas.

Além desse fato, a pesquisa desenvolvida foi de caráter exploratório e descritivo, sendo embasada por meio de entrevistas, como mencionado anteriormente. De acordo com Gil (2008), o objetivo de uma pesquisa exploratória é familiarizar-se com um assunto ainda pouco conhecido ou explorado. As pesquisas descritivas, por sua vez, têm por objetivo descrever criteriosamente os fatos e fenômenos de determinada realidade, de forma a obter informações a respeito daquilo que já se definiu como problema a ser investigado, segundo Triviños (2008).

O objeto de estudo são os espaços cênicos, onde podemos encontrar os administradores, os atores e frequentadores de teatro, portanto, a amostragem desta pesquisa será justamente este grupo de pessoas. As entrevistas foram estruturadas à luz dos conceitos teóricos dos estudiosos da hospitalidade, que foi observada em sua dimensão de pertencimento, aliados ao conhecimento da história do teatro mundial, do Brasil e de São Paulo.

Para a escolha do perfil dos entrevistados, optou-se por (03) três espaços cênicos na região central de São Paulo, ou em bairros de fácil acesso, locais presentes e ativos nas redes sociais, além de outras mídias como jornais, revistas, etc. Os (03) três atores entrevistados foram oriundos dos espaços teatrais que participaram das entrevistas, esses profissionais deveriam necessariamente estar em cartaz num dos teatros em questão. Já os (03) três frequentadores, foram abordados nas filas que se formavam nos saguões destes mesmos espaços teatrais e para assistir aos espetáculos que estes mesmos atores participavam. Todas as escolhas das amostras realizadas foram feitas por conveniência do pesquisador.

O pesquisador entrou em contato com os espaços teatrais e agendou um horário com os administradores para realizar as entrevistas pessoalmente. No dia marcado, a grade de espetáculos em cartaz foi apresentada ao pesquisador para que o mesmo escolhesse uma peça ativa e assim, pudesse entrar em contato com os atores presentes nas mesmas. Isso foi feito e



também por telefone, sendo as entrevistas agendadas em dias de ensaios dos espetáculos em cartaz. Com relação ao frequentador de teatro, todos foram abordados espontânea e aleatoriamente, na fila ou no espaço de alimentação, onde esperavam o início do espetáculo.

Os administradores teatrais, bem como os atores e os frequentadores entrevistados, optaram por não divulgarem os seus nomes e isso foi respeitado. Porém o nome do espaço cênico abordado poderia ser revelado, sendo eles: a) Teatro de Contêiner Mungunzá, localizado na Rua dos Gusmões, 43 - Santa Ifigênia, São Paulo – SP; b) Teatro Commune, localizado na Rua da Consolação, 1218, São Paulo – SP e; c) Casa Teatro de Utopias, localizado na Rua Duílio, 46 - Lapa, São Paulo – SP.

A análise do documental recolhido, foi feita mediante a apreciação do conteúdo destes depoimentos procurando associá-los às falas dos teóricos já apresentados: (Lanna, 2000; Boal 2011; Berthold, 2001; Freire; 2017; Derrida, 2003; entre outros), ocupa-se de uma descrição objetiva, sistemática e qualitativa do conteúdo extraído das comunicações e sua respectiva interpretação. Procurou-se, assim, no documental recolhido pelas entrevistas, perceber o momento histórico da fala do sujeito e com isso corroborá-la, ou não, com as análises teóricas expostas até aqui, na construção dessa Dissertação.

Em relação às limitações da pesquisa, essa dissertação pretende discutir a hospitalidade apenas em alguns espaços teatrais de São Paulo, excluindo outros, e o restante dos teatros espalhados pelo país. Portanto, o resultado deste estudo limita-se a uma parte do Brasil e a pontos específicos da cidade de São Paulo. Contudo, com essa segmentação foi possível esclarecer a proposta desta dissertação.

### **3.2 Roteiro das Entrevistas**

A seguir, temos a exposição do roteiro das entrevistas, considerando-se na constituição das mesmas, o ato de acolher (recepcionar) e de entreter, que para Camargo (2004, p. 84) são vistos como tempos da hospitalidade:

1. O acolhimento e entretenimento observados num espaço teatral podem contribuir para uma maior atração e manutenção de frequentadores nestes locais? (sim/não) Explique.
2. O que é considerado importante para que o público de teatro se identifique com o espaço teatral?

3. Acredita que a presença de um local destinado à alimentação, em um espaço teatral, proponha um melhor acolhimento ao frequentador destes locais? (sim/não) Explique.
4. Um espaço teatral que disponibilize uma arquitetura ou detalhes cênicos, poltronas confortáveis, ar condicionado e até mesmo um palco, que permita uma melhor visão para quem assiste ao espetáculo, são elementos que caracterizam qual realidade para o frequentador do espetáculo?
5. Em sua opinião, quais sensações o público de teatro procura levar consigo, após assistir ao espetáculo? Explique.

### **3.3 Apresentação e Análises das Entrevistas**

As informações a seguir se referem às entrevistas realizadas com nove pessoas, dentre elas: (03) três administradores de espaços teatrais paulistanos, em seguida (03) três frequentadores de teatros e por fim, (03) três atores teatrais, todos residentes em São Paulo. Convém recordar novamente, que as escolhas dos sujeitos dessa pesquisa, se deu por conveniência do pesquisador.

Nas próximas páginas teremos a análise das entrevistas, junto aos comentários das ideias de alguns teóricos da área artística e de hospitalidade, contribuindo para a elucidação do tema desta dissertação.

Para melhor identificação dos entrevistados, eles serão expostos da seguinte forma:

- Entrevistado 1 (Administrador);
- Entrevistado 2 (Administrador);
- Entrevistado 3 (Administrador);
- Entrevistado 4 (Frequentador/ Espectador);
- Entrevistado 5 (Frequentador/ Espectador);
- Entrevistado 6 (Frequentador/ Espectador);
- Entrevistado 7 (Ator);
- Entrevistado 8 (Ator);
- Entrevistado 9 (Ator).

Nas entrevistas realizadas com administradores de espaços teatrais, atores e espectadores, todos destacaram a importância de um local acolhedor para a manutenção do público, assim como defenderam a questão da comensalidade dentro do teatro, mas alguns destacaram que comer no espaço de apresentação, pode não ser conveniente aos atores, por atrapalhar na concentração da plateia e do artista (apesar de que alguns teatros permitem o consumo de alimentos nos espaços de apresentações). Entretanto, uma das declarações a serem destacadas entre os entrevistados, é a importância em relação à hospitalidade das pessoas que vivem em torno do espaço teatral. Para melhor entendimento, segue o seguinte exemplo: determinado vendedor consegue fixar-se em um novo endereço e a preocupação é obter clientela, porém o cliente é justamente o indivíduo que já é morador, ou também comerciante do local onde reside o novo empreendimento. Ou seja, a hospitalidade é importante de ser trabalhada com a própria comunidade, conforme o Entrevistado 1 (Administrador), explica:

Então... imagina você, que eu, ocupo esse espaço e começo a fazer esse teatro e os meus vizinhos não gostam disso. Então, a gente vai começar a criar um atrito no bairro, no entorno, e esse atrito ele é muito nocivo pro teatro. Então, pro teatro se estabelecer aqui de fato, o entorno precisa acolher ele. Então... é muito louco, porque, primeiro, não é o teatro que tá acolhendo o entorno, mas o entorno que tá acolhendo o teatro. É o cara do hotel, entender a potência que é ter um teatro na frente do hotel dele, que daí funciona numa via de mão dupla. Tanto as pessoas que vêm pro hotel, porque é sacoleiro, que tá viajando, não sei o quê, que tá viajando e vem ficar aqui no hotel, e tem um espaço de lazer na frente da onde ele tá, aqui do hotel, até mesmo, as pessoas que vêm pro teatro e depois têm um hotel do lado. Então, o acolhimento do hotel e do teatro, é importante pra manter o teatro (Entrevistado 1 - Administrador, 2019).

Lanna (2000) comenta, em sua análise de Mauss, que num contexto universal, dar e retribuir são ações obrigatórias, no entanto ocorrem de maneira particular, conforme cada caso. Neste caso, o administrador teatral necessita perceber quem são as pessoas que estão a sua volta, conquistando os mesmos para se tornarem espectadores dos seus espetáculos, ou parceiros em alguma divulgação, e etc. Nisso haverá uma troca, e o comerciante do hotel, segundo o próprio Entrevistado 1 comenta, verá nessa reciprocidade uma forma de divulgar o seu negócio também. Nessa situação, quem já está no bairro, situado em seu lar, ou comércio, não necessariamente precisa conquistar o novo morador, mas sim o morador deve se mostrar hospitaleiro aos novos vizinhos.

Nas seções anteriores, foi exposta a ideia do anfitrião tendo a iniciativa de tratar bem o visitante e em diversos exemplos, isso foi reforçado. Derrida (2003), inclusive, como já comentado no capítulo pertinente à hospitalidade, relaciona a cena hospitaleira ao estrangeiro

adentrando em terras desconhecidas. Contudo, conforme a declaração do Entrevistado 1, quem chega deve se esforçar para agradar aos vizinhos, pois se o teatro não se agregar à comunidade ao redor, será extremamente prejudicial, afinal o público está em sua maior parte justamente nos entornos do espaço cênico.

A observação sobre o teatro sendo anfitrião para a sua comunidade de localização é relevante, todavia torna-se necessária a fragmentação de algumas outras questões importantes para a análise das entrevistas realizadas, como por exemplo, o acolhimento.

Quando entramos em qualquer lugar, buscamos algum tipo de identificação, por isso a relevância deste questionamento sobre o acolhimento ideal junto aos entrevistados. Parece uma questão óbvia, entretanto, numa simples pergunta, a pessoa pode sentir-se à vontade para dizer o que exatamente pensa sobre sua identificação num espaço teatral. Em relação às opiniões dos administradores: o Entrevistado 1, tem uma visão de acolher a comunidade, vendo no teatro uma possibilidade de discussão de temas sociais, de mudança de paradigma muito forte, conforme os ideais de artistas como Augusto Boal. O Entrevistado 2, não é um profissional das artes cênicas, trabalha em um teatro, porém estuda engenharia, e o fato de estudar uma área distinta da artística, não significa ausência total de colaboração com a arte dos palcos, mas sua opinião é menos relacionada a um contexto social, mas sim, numa identificação do público pautado em assuntos que estão em alta, conforme abaixo:

Eu acho que é(...) os assuntos tratados hoje em dia, assim, que tá muito em alta, é(...) algumas questões, inclusive políticas(...) é(...) culturais. Eu acho que isso atrai muita gente. A gente tem muitas peças aqui, como é que posso dizer? Que tenta conversar com as questões que tão, até meio polêmicas, assim(...) hoje em dia, então, isso atrai muita gente (Entrevistado 2 - Administrador, 2019).

Boal (2011) afirma que o teatro é um agente transformador, que pode agregar ao conhecimento do ser humano. Porém, a arte teatral não deve trabalhar com temas apenas por que o mesmo é polêmico e está na “moda” falar a respeito. Cada companhia teatral tem a sua essência, trabalhando com temáticas diversas. Exemplo: enquanto Os Satyros (grupo teatral da cena paulistana) encenam espetáculos realistas, denunciando o preconceito num âmbito geral, expondo em muitas oportunidades cenas de nudez para alimentar ainda mais a sua mensagem, outros grupos como o TAPA, uma das mais tradicionais companhias teatrais paulistanas, produz espetáculos clássicos, encenando textos de Anton Tchekhov, entre outros autores teatrais clássicos e consagrados.

Uma boa história pode ser atemporal, nem todos os espetáculos precisam ser produzidos conforme a situação atual da sociedade, sendo que o público se identifica mediante as suas próprias necessidades. Determinado espaço cênico não deve forçar um tema numa produção, só para supostamente conquistar o espectador. Berthold (2001) alega que o fazer teatral é uma atividade ampla, e nem tudo é realidade, assim como nem tudo é somente fantasia. Logo abaixo vamos a análise de uma das falas do entrevistado 3:

Eu penso, como eu penso esse espaço aqui. É um teatro voltado pra uma... pra um mundo que possa ser melhor, eu acho que isso, a cara de cada espaço, também, é... trará um público que se identifica com essa proposta. Mas, também, deverá agregar um outro público que aparece pela primeira vez, ou mesmo uma pessoa que, politicamente não se encaixa, eu acho que a gente tem que tá aqui preparado pra recebe qualquer um e nisso, a questão do acolhimento, tem muito a ver, mas, de qualquer maneira, existem públicos, né? A gente faz uma escolha também do público que a gente quer atender, né? A gente quer, com esse pequeno teatro, eu adoraria que pudessem vir aqui pessoas que nunca vieram, que um morador de rua pudesse passar (Entrevistado 3 - Administrador, 2019).

O Entrevistado 3 (Administrador), comentou justamente a questão de que cada espaço precisa ter o seu público, que se identifique com a sua arte, com a sua essência. O entrevistado também acredita no teatro como um lugar que possa trabalhar na construção de um mundo melhor, e ainda declarou ser importante levar esta arte a quem não tem acesso, como os moradores de rua.

Os espectadores manifestaram respostas semelhantes em relação à questão da identificação ao espaço teatral. O bom atendimento, uma boa recepção, objetos e imagens que remetam à arte (ambientação), foram mencionados pelas três pessoas entrevistadas, assim como os atores abordados, que também fizeram comentários semelhantes aos dos frequentadores.

O diretor Flávio Rangel em sua biografia para Siqueira (1995), reforça o comentário exposto nas seções anteriores, de que o público necessita de um espaço onde possa se reconhecer nele. Contudo, o público deve se reconhecer no teatro, por meio das histórias encenadas nos espetáculos, mas esse reconhecimento não necessariamente é realizado por peças realistas, pois o lúdico pode trazer ao espectador grande identificação também.

E essa identificação pertence à dimensão de acolhimento proposta pela hospitalidade. Se o espectador não se identifica com o espaço, ele não se sentirá acolhido. Mas no teatro, o conforto nem sempre é válido se o trabalho apresentado pelos artistas não for bom.

O Entrevistado 6 declarou sobre isso em diversas oportunidades, como na fala que segue:

Teatro é arte, portanto teatro feio não compensa. Teatro sem uma boa estrutura, nem chego perto, porque para mim nem teatro de verdade é. Mas eu acho que tudo isso por mais importante que seja, não compensa se o produto final for um lixo. Veja bem, sou muito seletiva em relação aos lugares que vou, por isso só vou em locais que realmente atendam a todas as necessidades competentes a uma senhora de quase 65 anos. Eu leio tudo, analiso tudo, assisti a muita coisa na minha vida, Chico Buarque, Caetano, Roberto Carlos, só busco coisa boa e me revolta quando vou ao um teatro incrível e vejo uma porcaria de espetáculo. Tem coisa muito boa por aí, mas tem cada coisa ruim... Acho que todos os teatros de São Paulo têm uma estrutura decente, pois é obrigação ter! (Entrevistado 6 - Freqüentador/Expectador, 2019).

Como visto, o Entrevistado 6 afirmou ser um espectador atento, freqüentador antigo de teatros, alegando pesquisar muito bem os locais antes de ir assistir a alguma produção, relatando inclusive que esteve num espaço cênico com excelente estrutura e atendimento, no entanto, a peça assistida foi péssima, por isso não valeu em nada a boa hospitalidade do lugar.

O Entrevistado 9, um artista em início de carreira, comentou que para quem realmente gosta de teatro, certas questões inerentes ao conforto não são tão importantes assim:

Lá em Varginha (o entrevistado é natural de Minas Gerais), nós temos o Teatro Capitólio, que é um teatro clássico, todo de veludo. Ele também é um teatro clássico, porém, ele é um pouco mais conservado. A minha filha, hoje ela trabalha no Teatro Opus, que pertence ao Bradesco e assim: tem uma megaestrutura, tem camarotes, tem isso, tem aquilo... então, assim: é com certeza, prum público, você ter uma boa poltrona, uma boa infraestrutura, com certeza atrai, mas quem gosta do teatro, eu acho que não se apega muito nesses detalhes não (Entrevistado 9 - Ator, 2019).

Entretanto, o acolhimento nos espaços teatrais, percebido por meio das opiniões dos entrevistados é importante e constitui um dos fundamentos para formação de plateia. O Entrevistado 1 (Administrador), afirmou a relevância do teatro pensado para a comunidade, por isso justifica o valor de cinco reais nos ingressos dos seus espetáculos aos moradores da região na qual localiza-se o seu empreendimento, contribuindo para o fomento de seu público. Contrariando a visão de Freire (2017), que declara não haver grandes iniciativas para a formação de plateia nos teatros paulistanos, complementando: “Reforçando, o teatro, no fim, não se configura como uma atividade interessante para o tempo livre do cidadão” (FREIRE, 2017, p.214).

Para melhor esclarecimento da análise destas entrevistas, é necessário compreender que cada indivíduo abordado possui suas próprias particularidades referentes à arte teatral. Entretanto, os atores entrevistados, responderam de maneira semelhante aos questionamentos da entrevista. A visão do artista de teatro é sempre mais passional e sensível, frente à importância da hospitalidade para a plateia. Magaldi (2003) discorre que a sensibilidade do

ator nunca deve deixar de existir, pois a arte necessita deste olhar diferenciado sobre o mundo e também sobre as pessoas.

Segue o comentário do Entrevistado 7 sobre o acolhimento, comprovando a sensibilidade artística, por meio da fala de um ator:

Então, o acolhimento eu acredito que começa desde aí, porque ela não vai num lugar aleatório, a não ser que ela esteja passando pelo lugar e viu, enfim. Mas, ela precisa ser bem recebida. Ela precisa ser bem acolhida e precisa ser sincero também, porque as pessoas percebem quando elas são acolhidas de forma falsa, só pensando no que é financeiro e etc... Ela precisa ser bem recebida, bem acolhida, bem tratada, ela precisa se sentir confortável! É... tudo precisa ser confortável, desde comprar um café no espaço, até ir ao banheiro, até o espetáculo, tudo é importante, cada coisinha. Eu acredito nisso (Entrevistado 7 - Ator, 2019).

Em relação aos frequentadores entrevistados, o Entrevistado 4 e o Entrevistado 5 tem visões mais abrangente sobre o teatro:

Tem gente que só vai em teatros enormes, considerados “chics” e que são muito caros, mas que os espetáculos apresentados deixam muito a desejar. Não vou dizer que não gosto de lugares bonitos, elegantes, espaçosos, mas me sinto tão feliz quando vou num teatro pequeno, acolhedor, meia luz, silencioso, mas, ao mesmo tempo, cheio de vida! E, geralmente nesses lugares os trabalhos apresentados são muito bonitos e deixam a gente tremendo até de tanta emoção... eu gosto! Respondendo mais diretamente, o público que vai no teatro se identifica com zelo, bom gosto, cuidado com os detalhes... acho que o público sente que tá sendo valorizado e desejado ali... eu, pelo menos, sempre volto (Entrevistado 4 - Frequentador/Expectador, 2019).

Para o Entrevistado 5:

Ah, eu acredito que em todo lugar é importante o conforto e o bom atendimento. Tem muitos espaços que são bonitos, mas o atendimento é péssimo, teatros com nome de gente famosa, inclusive. Então eu penso que não interessa a beleza do local, mas sim a forma como o público é recebido, a forma com as pessoas trata a gente, isso é algo que eu me importo muito (Entrevistado 5 - Frequentador/Expectador, 2019).

Portanto, ambos os entrevistados não se importam se o espaço cênico é grande, ou pequeno. O Entrevistado 5, já frequentou aulas de teatro, apresentando-se em três espetáculos, afirmando que só percebeu a importância desta arte quando passou a fazer parte dela. No entanto, o Entrevistado 6, demonstrou em seus depoimentos um hábito de frequentar somente teatros grandes e famosos, mencionando o Teatro Porto Seguro, Bradesco e o Prevent Senior, e em nenhum momento comentou de espaços menores e menos conhecidos, além de realçar a cultura americana de fazer arte, mesmo destacando o talento dos artistas brasileiros, entretanto

sempre mencionando atores famosos, tais como: Paulo Autran e Denise Fraga, conforme a seguir:

As melhores possíveis, a sensação que vi um espetáculo de arte e não uma farsa é fundamental. Eu já vi Paulo Autran e posso te dizer uma coisa, o teatro brasileiro tem muito potencial para coisas incríveis, chorei vendo tanta história linda. Ri de querer ir ao banheiro quando assisti a primeira montagem do Trair e Coçar, essa peça é a antiga pra caramba, Denise Fraga, linda, talentosa, novinha no papel da Olímpia. (Entrevistado 6 - Frequentador/Expectador, 2019).

Existe, portanto um perfil de espectador que aprecia o teatro verdadeiramente, porém aprecia ainda mais o suposto glamour que esta arte pode aparentar obter, por meio de espaços teatrais com estruturas mais refinadas, como os mencionados pelo Entrevistado 6, indo de encontro ao pensamento de Freire (2017), em relação ao perfil do público paulistano, comentado no capítulo I, além do prestígio aos artistas conhecidos da TV e do cinema, como o próprio Paulo Autran e a Denise Fraga.

Sobre os administradores e seus respectivos espaços: O Entrevistado 1 é administrador do Teatro de Container (Cia. Mungunzá), localizado no centro de São Paulo. Não é um espaço convencional, pois se anula a ideia de um palco italiano, sendo suas cores vibrantes e coloridas, remetendo realmente a um contêiner, mas um contêiner artístico. O espaço de apresentação do teatro é uma semi-arena, as cadeiras são de estilos variados, sendo que algumas pessoas inclusive podem assistir aos espetáculos, sentadas ali no chão mesmo. A porta é bem larga e espelhada, conforme o próprio administrador relatou, a mesma fica aberta dando acesso aos moradores de rua, para que assim, possam entrar e assistir gratuitamente aos espetáculos. Um trabalho de socialização, pois o Entrevistado 1 administra um espaço cênico numa região onde é grande a incidência de pessoas em situação de rua.

O Entrevistado 2, administra o Teatro Commune, localizado no bairro da Consolação, também região central de São Paulo. O teatro tem uma entrada convidativa, com as paredes vermelhas, um pequeno bar, que vende bebidas e salgados, além de algumas mesas no canto da entrada do espaço, destinadas à comensalidade. Ao fundo, próximo do local de apresentação, tem algumas fotografias dos projetos relacionadas ao teatro, além dos espetáculos em cartaz e também dos trabalhos já apresentados. O palco do Commune é adaptável dependendo da necessidade da peça, os assentos são fixos e confortáveis.

O Entrevistado 3 é o administrador do Teatro Utopias, localizado na Rua Duílio no bairro da Lapa, zona oeste de São Paulo. A porta do espaço é de vidro, a recepção tem paredes brancas, com uma pequena estante com livros sobre teatro, um pequeno espaço para comedoria, além das mesas para as pessoas sentarem para conversar e comer. Do lado de fora



do local, há um banco largo para o espectador fumante e para o público que prefere aguardar o início do espetáculo fora de um ambiente fechado. No espaço de apresentação, as cadeiras são fixas, o palco é baixo e italiano, sem possibilidade de mudanças para outros tipos, como o palco de arena. De todos os espaços visitados, o Utopias é o menor em termos de capacidade de público, porém o espaço tem algumas salas de ensaio para grupos teatrais externos, sendo elas, confortáveis e receptivas aos artistas que as utilizam.

Todos os espaços teatrais estudados são confortáveis e atendem às necessidades em termos de acolhimento e hospitalidade, além do local destinado à comensalidade, com preços acessíveis, sendo que o Teatro de Container possui uma metodologia diferente em relação à cobrança de valores pelos alimentos: a pessoa paga o valor que ela acha conveniente ao produto consumido. Geralmente, os espaços teatrais comercializam: água, suco, café, salgados, com destaque para o pão de queijo, vinho, bolo e refrigerante. Algumas companhias de teatro vendem produtos relacionados ao próprio espetáculo. O Teatro Utopias oferece, próximo da bilheteria, um espaço para este tipo de comércio.

Em relação ao valor da bilheteria, o Teatro de Container, como já mencionando, cobra um valor de cinco reais aos moradores da região do seu teatro, além de ceder seu espaço aos moradores de rua que tenham interesse em assistir alguma apresentação. Os espetáculos apresentados no Teatro Commune e no Utopias, cobram um valor de ingresso em torno de 20 a 40 reais. Em ambos os teatros, estes valores são acordados entre a administração do espaço e a companhia responsável pela peça. Assim, como a divulgação das produções, que são realizadas em parceria. Nas redes sociais do Utopias, por exemplo, há sempre uma menção ao espetáculo que será apresentado e do lado de fora do espaço teatral há pequenos cartazes com a programação do teatro.

O Teatro Commune, costuma realizar divulgações mais intensas das peças produzidas pelos próprios membros do espaço, no entanto quando é um espetáculo apresentando por uma companhia externa, ela mesma deve realizar sua própria divulgação. Todavia, há abertura para colocar folders e cartazes na recepção e também no espaço para comensalidade. Por fim, o Teatro de Container, usa as redes sociais como maior aliada para a divulgação de suas produções e como a porta do local fica sempre aberta (durante o horário de funcionamento do espaço), os moradores da região interessados sempre terão ciência das peças em cartaz, isso segundo o Entrevistado 1, que ainda argumenta sobre o acesso aos moradores de rua em seu espaço:

Então, o fato do morador de rua poder entrar de graça pra assistir um espetáculo, porque também tem esse outro nível, o nível morador do entorno, que é cinco reais, e o morador de rua, usuário de droga, é de graça, porque a gente entende que é uma forma de redução de danos, é um trabalho de redução de danos. Então, o acesso dessas pessoas pro teatro é importantíssimo pra que role isso. Se vê que agora, que até agora, nada disso ainda tá em torno do público nosso, porque o público da classe teatral, ele é interessante, ele é importante, mas ele não é fundamental pra manter a gente aqui. (Entrevistado 1 - Administrador, 2019).

Pelas entrevistas foi possível perceber que cada administrador possui um perfil diferente. O Entrevistado 1, gosta de expor suas ideias, sendo dono de falas extensas, porém muito esclarecedoras, demonstrando conhecimento social e artístico. Em compensação, o Entrevistado 2 respondeu aos questionamentos de maneira objetiva, sem aprofundamento nas questões abordadas, mas demonstra preocupação em agradar ao frequentador do seu espaço. Para finalizar, o Entrevistado 3 mostrou grande respeito à arte teatral, além da admiração pelo trabalho dos colegas, mencionando inclusive o trabalho desenvolvido pelo Entrevistado 1, no Teatro de Container:

Eu acho que essa questão do acolhimento, aí de se ver, é... incluído, né? Eu falo, por exemplo, em relação ao Teatro de Container, eu fui assistir um trabalho lá, de vez em quando a gente sai no núcleo, e eu fiquei completamente, alucinada, quando eu vi aquilo, que era a gente tá... houve uma apresentação, um debate depois, e o que que você via? Toda a categoria teatral lá, lógico, né? Todo mundo, um público que foi assistir e todas aquelas pessoas, e muitas, não todas, mas muitas pessoas de rua lá do entorno, nesse lugar, compartilhando com a gente aquele espaço! (Entrevistado 3 - Administrador, 2019).

Sendo assim, o espaço administrado pelo Entrevistado 1 chama a atenção pelo serviço social que presta para a comunidade do seu teatro, como já comentado. Boal (2011) sempre achou importante a aproximação do público com o teatro, por isso do surgimento Teatro do Oprimido, onde a plateia era protagonista dos espetáculos, trazendo seus problemas e suas angústias à tona. Os moradores de rua não atuam no palco, mas estando na plateia, pelo simples fato do Teatro de Container deixar suas portas abertas, já é uma demonstração de acolhimento.

No Brasil, o teatro político e social sempre teve boa aceitação, isso devido ao trabalho do Teatro de Arena em trazer ao público, como já comentado nas seções anteriores, histórias que remetessem à realidade do brasileiro. Por esta razão, iniciativas que possam acolher públicos diversos, contribuem para a possível fomentação de plateia, ao menos no Teatro de Container.

Sobre acessibilidade, o relato do Entrevistado 5 (Espectador) chama atenção, pois se trata de um espectador PCD, um deficiente físico, cuja limitação o impede de frequentar os espaços teatrais sem acessibilidade:

Eu sou PCD, portanto preciso realmente de um espaço que atenda a minha deficiência (o entrevistado é deficiente físico), eu ando, mas não como todo mundo, não me acho pior do que ninguém por isso, mas sei que um teatro com muitas escadas e sem rampa de acesso ou elevador, para mim já impossibilita a possibilidade de eu assistir a um espetáculo (Entrevistado 5 - Frequentador/Expectador, 2019).

Essa discussão é pertinente à hospitalidade, afinal o certo seria os administradores pensarem num espaço democrático a todos os indivíduos, sem distinção, no entanto nem todos os gestores têm condições financeiras de ter um espaço que possa atender as pessoas com deficiência física. O Entrevistado 8 (Ator) discorre a respeito disso:

É evidente que existem espaços, existem atores, principalmente, à frente de espaços que não têm condições, de... por exemplo, ter um local com acessibilidade, por exemplo, pra deficiente físico, mas aí é uma questão que não tem a ver com a falta de cuidado do administrador e sim, com a falta de recurso, que aí já é outras questões que não cabe na questão mas, a gente tem que analisar isso, né? Ou entender também, que não é 100% culpa do administrador [...] (Entrevistado 8 - Ator, 2019).

Freire (2017) declara existir diversos espaços teatrais em São Paulo, alguns com boa acessibilidade, outros nem tanto, mas que isso envolve também o incentivo do governo à cultura. Independentemente do apoio do Estado, certas questões inerentes ao acesso democrático aos espaços cênicos não dependem da boa vontade do administrador, pois sem recursos não tem como o teatro construir uma rampa ou elevador para um espectador deficiente físico. Por exemplo, um gestor teatral de um pequeno e desconhecido grupo tem recursos limitados ao aluguel de determinado local para ser o seu espaço de ensaios e apresentações e a sua melhor alternativa financeira é um pequeno salão, onde o acesso do público realiza-se, somente por meio das escadas.

Mesmo com este problema em alguns teatros, outros espaços com recursos medianos, como os abordados nas entrevistas, conseguem atender ao público PCD, assim como os teatros de grande porte, como o Santander, Opus, Porto Seguro, entre outros, pois como o próprio Entrevistado 5 declarou, os deficientes também são consumidores de arte.

Para finalizar a análise das entrevistas, é importante reforçar a importância da dádiva dentro da hospitalidade. Recordando Lanna (2000), que por meio da ideia defendida por Mauss, comenta sobre a dádiva, reforçando informações presentes nas seções anteriores:

Para Mauss, a dádiva é um ato simultaneamente espontâneo e obrigatório. O estudo da dádiva permitiria à sociologia a superação relativa de dualidades profundas do pensamento ocidental, entre espontaneidade e obrigatoriedade, entre interesse e altruísmo, egoísmo e solidariedade, entre outras (LANNA, 2000, p. 176).

Conforme comentado no capítulo anterior, os aplausos são obrigatórios ao término do espetáculo, todavia os aplausos no final de uma cena não são obrigatórios e pode se configurar como uma dádiva ao artista. A sensação que uma peça de teatro deve trazer ao espectador foi a questão abordada nas entrevistas que mais se aproxima do conceito do que é a dádiva.

O que a pessoa espera ao término do espetáculo teatral? Todos esperam satisfação, mas quando respondem que a sensação pós-peça é: “daquelas que mexem com nosso coração, sabe? Com nossa alma!” (Entrevistado 4), demonstra algo além do sentimento obrigatório que uma produção teatral deve trazer para a plateia. Quando a arte resplandece o ser humano, conforme Heliadora (2008) comenta, o fazer teatral consegue elevar-se como verdadeira obra de arte.

Portanto, a dádiva é espontânea e obrigatória na medida em que a satisfação frente a uma boa hospitalidade ultrapassa os limites daquilo que é esperado.

### **3.4 Resultados e Discussões**

As primeiras suposições apresentadas nesta pesquisa correspondem ao administrador de teatro, e nela dizia o seguinte: Supõe-se que os gestores teatrais paulistanos se preocupam menos em nutrir pontos de convívio dentro dos espaços cênicos, para que assim, o público de seus espetáculos possa socializar-se, como era de costume no passado. Além disso, não estariam preocupados com o desenvolvimento da hospitalidade dentro do seu espaço, por conta de sua visão administrativa, que exclui a sensibilidade supostamente inerente a um teatro. Em alguns teatros, os administradores possivelmente não exploram a ideia de inserir uma área de alimentação adequada ou de avaliar se o espaço arquitetônico em si é acolhedor

ao seu espectador, a ponto de causar no mesmo uma sensação de pertencimento. Contrário a tudo isso, o foco acaba sendo única e exclusivamente no lucro da produção teatral.

Em todos os espaços cênicos abordados e visitados, foi possível perceber a preocupação em pontos de convívio para que o público possa se socializar, tendo espaço reservado para conversas antes do espetáculo, local onde podem ser observadas práticas de comensalidade. A infraestrutura dos espaços é coesa e satisfatória, cada uma no seu estilo. Entretanto, a preocupação exclusiva com o lucro pode ser atribuída na escolha dos espetáculos a serem apresentados, pois um dos administradores comentou sobre a importância de peças com temas que estão sendo discutidos atualmente, como o empoderamento feminino e a homofobia. No entanto, essa escolha baseada naquilo que está em alta, objetivando somente atrair o público, não se configura na essência de uma produção artística, que é pautada em temas diversos e universais, sendo que cada grupo teatral tem a sua particularidade.

Os espaços para a prática de comensalidade, conforme o Entrevistado 8 comentou, podem ajudar na manutenção do espaço cênico, além de toda a questão pertinente à socialização. Entretanto, ter alimentos no ambiente teatral não pode ser mais importante do que o espetáculo. A pessoa deve entrar num teatro, a fim de ser bem recebida, e a oferta alimentícia é um dos braços da hospitalidade, no espaço teatral, porém, o principal produto a ser ofertado ainda é a peça de teatro.

Nandi (2004) destaca que o ator tem a oportunidade de fascinar a plateia com o seu talento, além das técnicas. Portanto, por mais importante que a comensalidade seja num espaço teatral, não havendo um produto final satisfatório, a missão do teatro como protagonista de uma transformação no indivíduo não irá ocorrer.

Relembrando as suposições do ponto de vista do ator de teatro frente ao tema da presente dissertação: os artistas consideram que a hospitalidade é um atrativo para o público de teatro, contribuindo para o sucesso de suas produções em cartaz. No entanto, possivelmente não valorizam as manifestações do espectador mediante ao seu trabalho, pois quando o espetáculo termina e as palmas cessam, seu desejo é ir embora, portanto não são favoráveis a espectadores que os esperam na porta do teatro para fotos, ou com algum tipo de conversa sobre a peça.

Todos os atores abordados (Entrevistados, 7, 8 e 9) corresponderam à primeira suposição, acreditando realmente que a hospitalidade é atrativo principal para o sucesso em suas produções em cartaz. Em relação à valorização das manifestações do público, os

entrevistados demonstraram entusiasmo, valorizando o espectador. Atualmente, com as redes sociais, esta dádiva do espectador comentar e enaltecer o trabalho do ator cresceu bastante, e o artista demonstra profundo agradecimento, indo de encontro às ideias defendidas por Camargo (2015) em relação à hospitalidade virtual. Até podem existir situações onde o ator não esteja disposto a receber o público que o espera fora do local de apresentação, no entanto, anula-se ser esta uma situação recorrente. Muitos espetáculos inclusive, trabalham com a permanência da plateia, com debates após o término das apresentações.

Em relação a suposições do público: supostamente desejam se sentir bem recebidos no espaço teatral, com uma boa recepção, local para alimentação, infraestrutura agradável, além de um bom produto final. A qualidade do espetáculo, pode ser um fator determinante para a satisfação final do espectador, no entanto não é o que determina, possivelmente, se o espaço cênico é bom ou ruim em termos de hospitalidade, afinal a administração teatral não está relacionada ao trabalho dos atores.

De fato, o público almeja uma boa recepção, um local para alimentação, além da infraestrutura agradável. Mas para quem realmente conhece a história da arte teatral, um espaço menor, mais intimista, com cadeiras simples, agrada tanto quanto um teatro com estrutura maior, pois a qualidade do espetáculo segue como a questão mais importante para o agrado do espectador a ponto de ele retornar ao espaço em questão. O Entrevistado 6 mencionou a qualidade do atendimento do Teatro Prevent Senior, mas destacou que a peça assistida foi ruim, por isso a boa hospitalidade neste caso, não funcionou.

Outro ponto importante é a respeito da acessibilidade, inerente ao acolhimento nos teatros para com o público. O Entrevistado 5, que é PCD, lamentou que nem todos os espaços sejam adaptáveis aos deficientes físicos. Nos teatros visitados para esta dissertação, todos possuíam acessibilidade a deficientes, mas é fato que alguns teatros paulistanos realmente não têm esta estrutura, todavia é uma questão que envolve as próprias condições do administrador em manter um teatro estruturado a todos os tipos de pessoas. Muitos espaços cênicos passam por necessidades financeiras e isso é algo muito além da boa vontade em ser hospitaleiro para com o público.

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta dissertação, informações pertinentes ao tema foram expostas por meio de comentários de pesquisadores da área teatral, além dos teóricos da área de hospitalidade. Foi necessário ao longo deste trabalho o conhecimento da história do teatro no mundo e no Brasil. Por fim, uma explanação a respeito da cena teatral paulistana, assim como dados que contribuíram ao entendimento pelo fato da cidade ser considerada atualmente um grande polo cultural, por isso esclarecimentos sobre o histórico da capital como um todo, além das informações pertinentes ao conceito da hospitalidade, dádiva e acolhimento, inseridos no âmbito geral e também no teatral.

Com a realização das entrevistas, foi possível entender como funciona parte da mentalidade de administradores, atores, e do público frequentador de teatros paulistanos. Conhecer três espaços cênicos com suas características diversas torna-se eficiente para a conclusão deste estudo, mesmo São Paulo tendo uma diversidade imensa de teatros.

É relevante relembrar o tema desta dissertação para a exposição das conclusões: o estudo da hospitalidade nos espaços teatrais na contemporaneidade da cidade de São Paulo, cuja problemática desenvolvida foi: como a Hospitalidade é inserida nos espaços teatrais no atual cenário teatral paulistano? Relembrando também o objetivo principal do trabalho: compreender e dispor da concepção da hospitalidade, em sua dimensão de acolhimento e circularidade da dádiva, cativando e nutrindo no público de teatro a sensação de pertencimento, observando-se ainda, o viés da mercantilização dos serviços de entretenimento ofertados nestes locais. Nisso inclui-se o ponto de vista do administrador de espaços teatrais, os atores e os frequentadores de teatro.

A boa hospitalidade, mesmo que de forma inconsciente, é sempre pensada a partir do momento em que estamos numa situação de receber alguém em nosso ambiente, seja ele doméstico ou comercial. Camargo (2015) pontua que existem diversos tipos de hospitalidade, no caso dos espaços teatrais, mesmo com alguns movimentos artísticos indo contra o pensamento capitalista de pensar no lucro acima da arte, os mesmos são um comércio, por depender do público que compra os ingressos para manter determinado espaço, além da manutenção do trabalho desenvolvido pelos profissionais do espetáculo.

Portanto, a prática dos bons modos do anfitrião para com os visitantes é cultural em diversos segmentos, pois sempre queremos tratar bem quem nos visita, procurando ofertar o melhor em termos de hospitalidade. O problema é que os pensamentos das pessoas são

subjetivos, ou seja, o hospedeiro pode ofertar o melhor tratamento à pessoa, mas para o visitante, pode não ser o suficiente.

A origem do teatro está relacionada às transformações da humanidade, e esta arte evoluiu, conforme Heliadora (2008) mencionou no primeiro capítulo, mediante a evolução humana. Os espaços teatrais surgiram diante da necessidade de um conforto melhor para o público, isso ainda na Grécia Antiga. Com o avanço da industrialização, a infraestrutura do mundo cresceu, e a dos teatros também, por isso tornou-se um comércio pela necessidade da manutenção do seu espaço. Heliadora ainda comenta que a cobrança de valores de bilheteria só começaria a vigorar na Inglaterra no ano de 1485, aproximadamente, e posteriormente esta prática chegaria a outras nações.

No entanto, como foi apresentado no capítulo I, o teatro tem origens primitivas e não se origina da política lucrativa, sendo isso consequência da evolução do mundo. O espaço teatral precisa do lucro para sobreviver, mas o teatro não. Uma peça teatral pode ser realizada na rua, assim como muitos coletivos em São Paulo o fazem, e sendo o produto bom, o público ficará satisfeito.

Concluiu-se então, mediante os resultados expostos no capítulo da metodologia, que os administradores se preocupam em trabalhar para que o público seja bem acolhido em seus espaços, pois entendem a importância disso. O ator acredita na hospitalidade como forma de manutenção da plateia. Já a público frequentador, aprecia um ambiente receptivo, com comensalidade, porém valoriza ainda mais um teatro que apresente espetáculos de qualidade. Mas essa questão é subjetiva, pois existem diversos gêneros teatrais, entre eles a comédia, o drama, o musical, etc. São Paulo oferta uma diversidade muito grande em termos de espetáculos e temáticas, sendo assim, uma pessoa que não gosta de comédia, dificilmente irá ver qualidade num espetáculo cômico.

Contudo, o público sabe reconhecer uma boa atuação. Mesmo nas produções mais simples consegue enxergar as boas intenções artísticas e isso vai de encontro ao que Flávio Rangel em sua biografia a Siqueira (1995), comenta, pois para ele a inteligência da plateia jamais deve ser subestimada.

Os espaços teatrais paulistanos são hospitaleiros, cada um em sua forma e essência. O Teatro de Container, por exemplo, possui entre suas características, a necessidade de acolhimento social, por isso abre suas portas aos moradores de rua e ainda alimenta uma importante questão: o espaço teatral trabalhando em conformidade com a comunidade do



local, ou seja, uma hospitalidade com a vizinhança é outro ponto relevante à fomentação de plateia.

Por isso, é importante entender que São Paulo é uma cidade rica em termos culturais, pois assim buscou ser, graças à sua evolução, decorrente das inúmeras transformações econômicas e estruturais, ocorridas no século XX. O teatro ainda não é valorizado no Brasil como deveria, mas na capital paulista a oferta de espaços cênicos é grande e os artistas e administradores se esforçam para oferecer, mediante as suas condições, o melhor em termos de estrutura.

Quanto à qualidade artística dos espetáculos, vale reforçar a subjetividade de opiniões e preferências em relação aos gêneros teatrais e cada teatro tem o seu estilo de peças a serem apresentadas. Entretanto, o espectador sabe distinguir um espetáculo bom do ruim, e sem dúvida, a má escolha de uma peça por parte do gestor teatral pode ser prejudicial à hospitalidade de um espaço cênico, por melhor que ele seja em termos estruturais.

A hospitalidade no teatro é um conjunto de fatores, não muito fáceis de serem trabalhados, mas esta complexidade torna-se relevante a partir da compreensão de que a arte teatral é milenar, mágica, envolvente e muito importante ao ser humano. E assim, encerram-se as cortinas do espetáculo.

## REFERÊNCIAS

- ADLER, Stella. **Técnica de Representação Teatral**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- AGUIAR, Mayara. **Análise sistemática da hospitalidade do Centro Cultural Banco do Brasil RJ**. 2016.
- ALBUQUERQUE, Severino João. **Representando o Irrepresentável: Encenações de Tortura no Teatro Brasileiro da Ditadura Militar**. Latin American Theatre Review, v. 21, n. 1, p. 5-18, 1987.
- AUGÉ, M. **Non-lieux: Introduction à une anthropologie de la surmodernité** (Paris: Seuil, 1992). Hereafter referred to in the text as NL.
- BAPTISTA, I. (2016). **Para uma Fundamentação Antropológica e ética da Educação, a Escola como Lugar de Hospitalidade**. EDUCA-International Catholic Journal of Education.
- BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BERGSON, H. (2008). **La Politesse**. Paris: Éditions Payot & Rivages.
- BEZERRA, A. **O Teatro do Oprimido e outros diálogos possíveis. Comunicação apresentada no Quinto Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura**, p. 27-29, 2009.
- BOAL, Augusto. **A estética do oprimido**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.
- BOAL, Augusto. **Jogos para atores e não atores**. 14. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- BOUTAUD, Jean Jacques. Comensalidade: compartilhar a mesa. **Montandon, A. O livro da hospitalidade: acolhida do estrangeiro na historia e nas culturas**. São Paulo: Senac São Paulo, 2011.
- BUENO, Luciana. **Muito além da caixa cênica - A realização cenográfica contemporânea na cidade de São Paulo. 2007**. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.
- BUENO, Marielys Siqueira e Milanese, Graziela (2012): “Hospitalidade e Comensalidade nas feiras de rua da Cidade De São Paulo: Feira Kantuta e Cultura Boliviana”. In: **Revista Turydes: Turismo y Desarrollo** Vol 5, Nº 13, Dezembro 2012, p.01-13. Disponível em: <http://www.eumed.net/rev/turydes/13/feiras-rua-cidade-sao-paulo.html>
- BRESONI, Magali. Diálogo: do eu ao nós. MONTANDON, A. (Dir.). (2011). **O livro da Hospitalidade. Acolhida do estrangeiro na história e nas culturas**. São Paulo: SENAC
- BROOK, Peter. **O teatro e seu espaço**. Petrópolis: Vozes, 1970.

- BRUNO, Ernani Silva. **Histórias e tradições da cidade de São Paulo**. 1954.
- CABRAL, João Francisco Pereira. "**Odisseia de Homero**"; Brasil Escola. Disponível em <<https://brasilecola.uol.com.br/filosofia/odisseia-homero.htm>>. Acesso em 14 de outubro de 2018.
- CAMARGO, L.O.L Hospitalidade. São Paulo : Aleph, 2004.
- CAMARGO, Luiz Octávio de Lima. **Os interstícios da hospitalidade**. Revista Hospitalidade, p. 42-69, 2015.
- CALLAS, Marcello Girotti. **A presença do espaço teatral paulistano no Arquivo Histórico de São Paulo**. Anais ABRACE, v. 13, n. 1, 2012.
- CASTRO, Ruy. **O anjo pornográfico**. São Paulo, 1992.
- CODATO, Adriano Nervo. **Uma história política da transição brasileira: da ditadura militar à democracia**. Revista de Sociologia e Política, n. 25, 2005.
- COSTA, Sabrina Studart Fontenele. Visões da modernidade: análise de algumas representações artísticas sobre as transformações de São Paulo no início do século XX. **Risco: Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo (Online)**, n. 10, p. 15-22, 2009.
- DA SILVA, Flavio Jose Rocha. **Uma história do teatro do oprimido**. Aurora. Revista de Arte, Mídia e Política, v. 7, n. 19, p. 23-38, 2014.
- DE MOURA, Carlos Eugênio Marcondes. **Vida cotidiana em São Paulo no século XIX: memórias, depoimentos, evocações**. Unesp, 1999.
- DERRIDA, J., & Dufourmantelle, A. (2003). **Da hospitalidade**. (A. Romane, Trad.) São Paulo: Escuta.
- DESGRANGES, F. **Mediação teatral: anotações sobre o projeto formação de público**. In: Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas. Florianópolis, v. 10, 2008.
- DE TOLEDO, Leonardo Ramos. **O Riso no Teatro Brasileiro**. Juiz de Fora: UFJF; Facom: 2004.
- FÉRAL, J. Além dos limites – teoria e prática do teatro. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- FREIRE, Vítor. **Reflexões sobre os esforços na formação de plateia para o teatro paulistano**. Sala Preta, v. 17, n. 1, p. 203-216, 2017.
- FREITAS, Talitta Tatiane Martins. Movimento contra a intolerância: o teatro brasileiro frente à ditadura militar. **Cadernos de História**, v. 15, n. 1.
- GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2008.
- GODBOUT, Jacques T. **Introdução à dádiva**. Revista Brasileira de Ciências Sociais, v. 13, n. 38, p. 07-12, 1998.

- GOTMAN, Anne. **O comercio da hospitalidade é possível?** Revista Hospitalidade, v. 6, n. 2, p. 3-27, 2009.
- GRASSI, Marie-Claire. **Passer le seuil. Le livre de l'hospitalité. Accueil de l'étranger dans l'histoire et les cultures**, Paris, Bayard, 2004.
- GRINOVER, Lucio (2014): **“A cidade à procura da hospitalidade”**. Ed. Aleph.
- HELIODORA, Bárbara. **Teatro Explicado Aos Meus Filhos**, O. Ediouro Publicações, 2008.
- HOYOS, Mateo Navia. **La casa de Dioniso. Un estudio sobre el espacio escénico en la Atenas clásica**, de Mauricio Vélez Upegui y Laura Fuentes Vélez. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 95 p. 2017.
- LANNA, Marcos Aurélio. **Nota sobre Marcel Mauss e o ensaio sobre a dádiva**. Revista de sociologia e política, n. 14, 2000.
- LASHLEY, Conrad; MORRISON, Alison. **Em busca da hospitalidade: perspectivas para um mundo globalizado**. Barueri: Manoele, 2004.
- LIMA, Evani Tavares. **Por uma história negra do teatro brasileiro**. Urdimento-Revista de Estudos em Artes Cênicas, v. 1, n. 24, p. 092-104, 2015.
- MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa**. 3 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.
- MAGALDI, Sábado. **Depois do espetáculo**. Perspectiva, 2003.
- MAUCH, Michel; FERNANDES, Adriana; DE CAMARGO, Robson Corrêa. **O Rei Stanislavski no Tempo da Pós-Modernidade: Traduções, Traições, Omissões e Opções**. Revista de História e Estudos Culturais, 2010.
- MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia: o ensaio sobre a dádiva**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. 535 p.
- MENDES, Oswaldo. **Bendito Maldito-Uma Biografia De Plínio Marcos**. Leya, 2010.
- MIRANDA, Juliana Lourenço et al. **Teatro e a escola: funções, importâncias e práticas**. Revista CEPPG, v. 20, n. 1, p. 172-81, 2009.
- MONTANDON, A. (2003). “Hospitalidade: ontem e hoje”. In Dencker, Ada F.M. Bueno; M.S. (Orgs) **Hospitalidade: Cenários e Oportunidades**. São Paulo: Pioneira-Thomson.
- \_\_\_\_\_, A. (Dir.). (2011). **“O livro da Hospitalidade. Acolhida do estrangeiro na história e nas culturas”**. São Paulo: SENAC.
- NANDI, Ittala. **O Teatro Começo Até...**São Paulo: Hucitec, 2004.
- NETO, Oliveira Ribeiro. **Os primeiros teatros de São Paulo**. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, n. 7, p. 63-78, 1969.

- PAES, M. H. S. **A década de 60: rebeldia, contestação e repressão política**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1993.
- PEIXOTO, Fernando. **O que é teatro?** São Paulo: Editora Brasiliense. 1981.
- PEREIRA, M. (2016). **Relação entre hospitalidade e o processo educativo**.
- PICARD, D. 1998. **Politesse, Savoir-Vivre Et Relations Sociales**. Paris: PUF.
- REVERBEL, Olga, **Jogos teatrais na escola: atividades globais de expressão**. 2ª ed. São Paulo: Scipione 2009.
- RIPELLINO, Angelo Maria. O Truque e a Alma. In: **O truque e a alma**. 1996.
- ROCHA, Elizabete Sanches. **Teatro e História: cultura e política brasileiras sob o prisma da Estética do Teatro do Oprimido**.
- ROSSETO, Robson. **A plateia da cena teatral: objetivos pedagógicos**. Revista Científica/FAP, 2009.
- SABOURIN, Eric. Marcel Mauss: **from the gift to the issue of reciprocity**. Revista
- SANTOS, Patricia Maria. Tarsila do Amaral e o movimento modernista em São Paulo. **Revista Eletrônica Discente História. com**, v. 2, n. 3, p. 32-45, 2015.
- SIQUEIRA, José Rubens. **Viver de teatro**. São Paulo: Nova Alexandria, 1995.
- SOUZA, Maria Adélia Aparecida. **Metrópole e paisagem: caminhos e descaminhos da urbanização**. In: PORTA, P. (org). **História da Cidade de São Paulo**. São Paulo, Editora Paz e Terra, 2004.
- TELFER, E. (1996). **Food for Thought: Philosophy and Food**. London, Routledge.
- TELFER, E. **A filosofia da “hospitalidade”**. In: LASHLEY, Conrad; MORRISON, Alison. **Em busca da hospitalidade: perspectivas para um mundo globalizado**. São Paulo: Manole, 2004, p. 53-78.
- TRIVINOS, Augusto Nivaldo Silva. **Introdução à pesquisa de ciências sociais**. 17. reimp. São Paulo: Atlas, 2008.

## APÊNDICE 1 – TRANSCRIÇÕES DAS ENTREVISTAS

### Entrevistado 1

#### **Administrador (a) teatral**

**Idade:** 39 anos

**Formação:** Artes Cênicas

**Tempo de experiência com teatro:** 23 anos

**Pergunta:** O acolhimento e entretenimento observados num espaço teatral podem contribuir para uma maior atração e manutenção de frequentadores nestes locais?

**Resposta:** Com certeza. Com certeza. É... eu vou te colocar algumas bases pra que isso aconteça. Primeira, é a manutenção do espaço é muito importante que o entorno acolha o espaço. Então... imagina você, que eu, ocupo esse espaço e começo a fazer esse teatro e os meus vizinhos não gostam disso. Então, a gente vai começar a criar um atrito no bairro, no entorno, e esse atrito ele é muito nocivo pro teatro. Então, pro teatro se estabelecer aqui de fato, o entorno precisa acolher ele. Então... é muito louco, porque, primeiro, não é o teatro que tá acolhendo o entorno, mas o entorno que tá acolhendo o teatro. É o cara do hotel, entender a potência que é ter um teatro na frente do hotel dele, que daí funciona numa via de mão dupla. Tanto as pessoas que vêm pro hotel, porque é sacoleiro, que tá viajando, não sei o quê, que tá viajando e vem ficar aqui no hotel, e tem um espaço de lazer na frente da onde ele tá, aqui do hotel, até mesmo, as pessoas que vêm pro teatro e depois têm um hotel do lado. Então, o acolhimento do hotel e do teatro, é importante pra manter o teatro. Quando a gente veio construir o teatro aqui, eu saí de porta em porta falando: Ó, a gente vai construir um teatro ali, vocês são sempre bem-vindos. Então, a primeira coisa que a gente imaginou aqui, é como o entorno ia receber a gente, como o entorno ia acolher a gente, e depois, qual que são as políticas de acesso que a gente dá pro entorno. Então o fato dos moradores da região pagarem 5 reais no ingresso, e que é tabelado, qualquer apresentação que tiver aqui, o morador paga 5 reais, a menos que seja gratuita. Então o fato de acontecer isso, a gente acolhe o entorno e eles acolhem a gente. Então, primeiro vem eles acolhendo e depois à gente começa a acolher eles com algumas políticas de acesso, é fundamental, porque a gente, quando a gente veio pra cá, pra esse espaço, a nossa ideia não era de (sic) esse espaço e expulsar os moradores de rua que

tem aqui no entorno, porque aqui era cheio de maloca, morando na rua mesmo e a nossa vontade não era de criar um teatro e tirar essa galera da rua. A ideia era que essas pessoas da rua se sentissem acolhida pelo teatro e sentisse de alguma forma, pertencente a esse teatro. E daí a gente começa a desenvolver algumas políticas pra impulsionar isso. Então, uma das políticas é, tipo, a gente privilegia a galera aqui do entorno pra trabalhar. Então, um exemplo é o Maicon, o Maicon é uma pessoa que mora aqui na maloca e que a gente começou a pegar ele pra fazer alguns jobs, alguns trampos aqui. Então é uma forma da gente aproximar ele do teatro e também através de serviço, dando uma dignidade. Mas existe vários outros níveis, né, desse acolhimento. A gente entende que o processo artístico, ele é um trabalho de redução de danos aqui. Então, o fato do morador de rua poder entra de graça pra assistir um espetáculo, porque também tem esse outro nível, o nível morador do entorno, que é cinco reais, e o morador de rua, usuário de droga, é de graça, porque a gente entende que é uma forma de redução de danos, é um trabalho de redução de danos. Então, o acesso dessas pessoas pro teatro é importantíssimo pra que role isso. Se vê que agora, que até agora, nada disso ainda tá em torno do público nosso, porque o público da classe teatral, ele é interessante, ele é importante, mas ele não é fundamental pra manter a gente aqui. O que a gente considera como fundamental pra manter a gente aqui, é quem já estava aqui antes. Que são os moradores que estavam aqui, que é a pessoa que estava ali na rua. Então, como é que eu vou trabalhar com essas pessoas que já tão aqui? O que eu posso fazer se mesmo teatro na Vila Madalena e o público talvez vá até mais lá porque é Vila Madalena, agora, como que nesse lugar eu consigo fazer as pessoas que já estão aqui, ocuparem esse espaço? Qual que são as maneiras que eu utilizo isso? Principalmente diminuir as barreiras econômicas. Então, essa faixa de 5 reais pros moradores do entorno, de graça pros moradores de rua... a nossa lanchonete, ela não tem um valor fixo, ela é paga enquanto achar justo. Então, em nenhum momento você tem uma barreira econômica pra você acessar esse espaço. E isso é fundamental pra toda essa chave do acolhimento. Porque como que você vai acolher um morador de rua se você cobra uma entrada de 30 reais aqui? O cara não entra, né? Então, o fato da gente possibilitar ele entrar de graça, é uma camada disso também.

**Pergunta:** Entendi. Ah, perfeito! Eu não sabia dessas políticas de vocês aqui, acho fantástico, fantástico!

**Resposta:** A gente tem um teto no ingresso de 30 reais, então ninguém pode vir aqui e cobrar mais do que 30 reais, e a gente dá meia pra quem é da área, pra pessoa aposentada, estudante, e não precisa trazer comprovação. A gente parte do princípio da confiança.

**Pergunta:** O que é considerado importante para que o público de teatro se identifique com o espaço teatral?

**Resposta:** Tá... Isso é muito complexo. Isso é muito complexo porque, o que é o público teatral? É... aquela pessoa que tá acostumada a ir ao teatro?

**Pergunta:** Aquela pessoa com frequência? Frequentadora.

**Resposta:** Com frequência... então essa pessoa, ela vem pela programação, ela vem porque ela já tá nesse fluxo, ela já tá nessa ideia, agora... uma outra camada, que não tem esse acesso, que não teve esse acesso, principalmente os moradores de rua, como que você faz pra eles acessarem, pra eles chegarem aqui e assistir essa peça? Como que você abarca outros níveis de público? Porque você tem um público que é um público-chave, que é aquele que a gente menos precisa falar, que é assíduo ao teatro. Esse público é o que menos precisa falar, quando a gente tá pensando no funcionamento do teatro, porque esse público, teoricamente, ele vai tá nesse jogo. Agora... como que eu trago um morador de rua aqui pra dentro? Qual que são as políticas que eu faço pra impulsionar isso? Porque, um exemplo, tem morador de rua, que os caras se sentem mal de vir assistir uma apresentação, mesmo que é de graça e eles podem entrar, porque o cara não toma banho. O cara não tem como toma banho, ele se sente mal de sentar na plateia, do lado de uma pessoa porque ele acha que ele tá fedendo. Nem tá fedendo, mas isso incomoda ele, a ponto dele não entrar na sala. Daí, você tem que ir quebrando a cabeça, atirando pra vários lugares, um dos lugares que a gente construiu, é o Consultório na Rua. Que é uma parceria com o projeto: Resiste, que chama Consultório na Rua, né? Que são psicólogos de CAPs, que fazem tratamento de algumas pessoas, encaixes de várias regiões de São Paulo e eles entraram em contato com a gente e junto, a gente fechou uma parceria, de ter um dia que é só pra eles. Então, por mais que a gente tenha acesso em vários outros dias, existe um dia, que o espetáculo é pra essa galera. E daí, tem um lance muito doido, porque a maioria das pessoas que estão em situação de extrema vulnerabilidade, que tão na rua ou nos abrigos, normalmente, os abrigos, eles têm horários. Então você tem que entrar nos abrigos



até às 5 horas, tem que tá dormindo 6 horas, tem um monte de relações. Os daqui da frente é assim também, tá ligado? Então a gente tem que negociar pra galera conseguir vim assistir à peça, e depois pode entra. Mas em muitos casos, o horário da peça noturno, é o horário que eles já tão dentro do abrigo. Então, a gente abriu um horário à tarde, uma apresentação só pra eles. Então, é uma apresentação, tipo: vai ter Consultório na Rua, a gente já deixa marcado com os abrigos, para em que no horário que tenha atividade deles a gente chama, os funcionários dos atendimentos, trazem os seus assistidos. Então, é uma camada de acesso. O que dificulta o acesso dos moradores de rua aqui também, é a estética do teatro. O teatro, ele... a gente tem o teatro popular, tem um monte de ações, teatro de rua, tal... mas a estética do teatro de Container, ele é uma estética muito higienista, né? Ela é, pô, é um container, né? É um baguio tipo... (pausa) Bauhaus, tá ligado? É um estilo estético que o morador de rua não se sente aproximado disso e ele não sente nesse universo, e daí, isso faz ele não entrar no espaço. Por mais que o portão fique aberto, o cara passa ali na rua, na maioria das vezes, ele não acha que ele pode entrar aqui dentro pra ficar sentado na sombra. O cara fica sentado na rua, em vez de entrar aqui. E daí, como que a gente destrói a estética que o espaço te põe, pra você começar a desenvolver, é... pra além da estética? Porque por isso só, já, já afasta. Então, como que a gente lida pra quebrar isso e conseguir trazer essa pessoa a mais, entendeu? E isso, o público do teatro, se você colocar toda essa faixa maior, você vai passar por outros problemas, tá ligado? Esses dias, a gente tava fazendo uma reunião, e a gente tava conversando sobre, é... festival de grupos estudantis e daí, quando você vai passar pra temática de criança estudantil, você tem um acesso, tipo: menor de idade, autorizações... então, em cada âmbito, você tem uma estratégia, ou uma problemática única pra cada situação. É... a gente tem muita dificuldade de formação de público infantil aqui, por mais que as crianças ocupem o teatro, elas ocupam o teatro, não por causa das peças, mas por causa do espaço, é... do espaço livre de fora. Então, a quadra de futebol... os tambor. Tudo isso é o que faz as crianças ocuparem mais o espaço. Elas não vêm tanto pra assistir os espetáculos, é bem mais difícil. Elas chamam aqui de parque de lata.

**Pergunta:** É o recreativo deles?

**Resposta:** É o recreativo deles. Então esse público, ele vem, mas ele vem não pro teatro em si. E daí, como que a gente reverte essa galera que tá vindo pra cá, pra tá nessas ações tipo recreativas, e coloca elas mesmo num... pra assistir uma peça, entendeu? Daí, a gente

começou a fazer uma ação agora, que é um círculo. Funciona bem. Porque a gente tem pequenos espetáculos de palhaçaria do lado de fora, gratuito, então, a gente tem, todo sábado, criando essa periodicidade da galera vim sempre de tá no inconsciente dela: ah, hoje é sábado vai tê coisa lá. Então, a gente cria isso pra conseguir trazer esse público. Então, é, é muito louco... pra cada camada de público, você tem que trabalhar uma estratégia única, tá ligado? Quando os moradores de rua têm um espetáculo no espaço pra eles, pra galera do entorno, eles se sentem dono do espaço, é... e daí, são várias camadas. Tem um lance também, que é assim: qual o público que você espera ter aqui? Então é... é... é muito louco. A vontade é que venha qualquer pessoa, que a tiazinha da igreja venha assistir a uma peça, que tal pessoa venha assistir a uma peça, mas isso não pode tá acima do pensamento de curadoria nosso. A gente não vai colocar uma peça aqui só porque ela vai trazer a tiazinha da igreja, se é uma peça que lá dentro não vai tê um texto, não vai te uma parada que pra gente faça sentido. Então, o trabalho de curadoria, ele, ele amarra muito o público que você quer receber, ou então o que o teatro quer passar pro entorno e, daí você vê que tem teatros e teatros. A gente fica do lado da Porto Seguro, por exemplo, tá do lado da Sala São Paulo. A Sala São Paulo eu posso falar com muito mais propriedade, eles tão de frente pra Cracolândia e eles não fazem nenhuma ação pensando na Cracolândia, todas as pessoas que frequentam aquele espaço têm medo da Cracolândia. Eles não frequentam aquele espaço, eles não andam por aquele espaço. Eles vêm de carro e param dentro da Sala São Paulo, já saem praticamente no lugar que eles vão sentar, assiste o espetáculo, entra de novo no carro e vai embora. Então, eles não caminham, não andam, não trocam com o entorno e eles fingem que o entorno não tem, eles se emparedaram pa dentro e não conseguem olhar pro entorno. Então você vê qual que é o público que eles recebem? É o mesmo público que a gente quer receber? Qual que é as políticas que a gente faz pra receber outro público, pra ter uma camada maior? Não que o público da Sala São Paulo não seja um público bem-vindo aqui, ele é super bem-vindo, mas aqui é um espaço de crítica, aqui, mesmo as pessoas da Sala São Paulo vão chegar aqui e vai falar: mas não tem estacionamento no teatro? Aí a gente vai falar pra ele: mas a gente tá do lado do Metrô. Tem um estacionamento aqui na rua, você para o carro lá e desce aqui. E a galera não se sente confortável de anda na rua no Centro. E a gente pensa em muda essa mentalidade, pra que as pessoas conviva, pra que as pessoas andem pra lá e pra cá e melhore a vida dessa galera aqui do Centro, não seja visto como zumbi. Assim como seres humanos que tão numa situação de saúde, é uma questão de saúde, então... é muito doido isso, porque a questão não tá só no acesso ao público, ou então qual público que vai vir, mas sim, como que

you are going to make policies of different layers, of different public and in reality, the idea is to try to encompass all the publics. But not that all the publics come with the same consciousness, that you change the consciousness of this public that also comes here, that you change the logic of the person that is on the side of a resident of the street and she feels uncomfortable or the resident of the street feels uncomfortable. None of the two has to feel uncomfortable watching a spectacle. And that is a job that we do both with a resident of the street as much as with that person, bourgeois, who sits here, understood? I have seen many people say like this: Nossa, mas aqui é horrível no entorno, tipo... é horrível? Como assim é horrível? O que você faz pra mudar isso? É horrível, pronto, vou xingar e não quero tá aqui? É muito fácil a pessoa chegar e falar é uma bosta, não quero saber, não vou naquele teatro. E vai na Sala São Paulo, que é na frente da Cracolândia, entendeu? Então, como que a gente muda todas essas mentalidades? E todas essas instâncias? Aí, tá uma questão de como você traz esse público, de como você faz esse público ser pertencente do teatro?

**Pergunta:** Perfeito. Normalmente, os teatros convencionais eles atraem o público esperso, vocês realmente têm um foco: trabalhar na comunidade, trabalhar nos entornos, é diferenciado. É uma... é um processo bem diferente.

**Resposta:** É... tem toda uma relação também, espacial, assim... esse é um terreno público, a gente é uma companhia privada, a gente tinha um espaço que a gente pagava aluguel e a gente achou ruim tira uma grana (sic) É... a gente pegava uma grana de editais públicos e colocava nesse aluguel. E aí a gente falou: não, vamos para de pegar essa grana pública e dá pra iniciativa privada, vamos pega essa grana e coloca num espaço público, e daí a gente entrou nesse terreno público e construiu esse teatro, e daí, a partir disso, isso vem norteando todas as ações, a gente tá num espaço público, então, como que a gente faz esse espaço ser de fato público? Como que a gente faz esse acesso ser maior? Como que a gente impulsiona isso? Então isso acaba sendo um norte, pelo fato da gente tá num espaço público. Mas, é muito da característica da companhia, isso. Então, mesmo que esse terreno fosse nosso, a gente continuaria com essas políticas, entendeu? Até... um exemplo: no espaço que a gente alugava, já funcionava mais ou menos com essas bases, a gente fazia uma festa, era porta aberta, podia entrar qualquer um, não tinha uma cobrança pra entra no espaço, a gente fazia muitos ensaios abertos e convidava todo mundo e não pagava nada pra entra, então, muitas das ações que a gente faz, já era nesse lugar, porque é muito louco, porque eu, Pedro, tenho os meus vizinhos

e trato de uma maneira os meus vizinhos, eu, Pedro, dentro da Cia. Mugunzá, eu, Cia. Mugunzá, tenho que ter uma outra relação, é uma instituição, é uma relação cultural, então... como que a Cia. Mugunzá trata o entorno, seus vizinhos? Daí, a partir daí, começa a nascer um pensamento pra esse lugar social, do entorno.

**Pergunta:** Acredita que a presença de um local destinado à alimentação, em um espaço teatral, proponha um melhor acolhimento ao frequentador destes locais? (sim/não) Explique.

**Resposta:** Com certeza. Com certeza. Acho que existe muita coisa no teatro que é... que ninguém sabe da onde veio e se permanece. Tipo: ninguém sabe da onde veio a ideia de que o teatro tem que ser enclausurado, dentro de um buraco, sem janela... tem muita coisa assim, tipo: Ah, na sala de teatro não pode come e nem bebe. Isso é tido como base. Poucos teatros que eu conheço no Brasil, que você pode comer uma bala na plateia. Poucos, poucos, poucos. Eu, no Itaú Cultural fui chamado a atenção porque tava abrindo uma bala na plateia, e o cara falou, não, não pode come na plateia, isso eu to falando da plateia, que é o extremo. Você tá falando do acolhimento, de uma lanchonete ali, de um café. Mas até isso, né? Onde que a gente convencionou que não pode ter essas relações. Quando você convida alguém pra sua casa, um dos lugares que você mais vai articular com as pessoas é a cozinha! A cozinha... claro: a ideia daquela cozinha americana já é pra criar mais relação dentro da casa, pra trazer a galera, ou então pra pessoa que tá lá na cozinha não fica afastada e a cozinha ela entra muito nesse lugar, de... de... de fazer a sala, né? Hoje em dia não é mais a sala, é na cozinha que as pessoas estão se reunindo. E daí, eu acho que é fundamental nosso café. Tem duas coisas que é, que é... foda, mesmo. Uma é uma autonomia econômica que gera, então você vê o Parlapatões. Parlapatões na Roosevelt, é... a maior parte da renda do teatro vem do bar deles na frente, da lanchonete deles. Muito mais do que dos espetáculos. Então, ali, você já vê uma potência econômica necessária pro espaço. Então... aí você já tem um ponto. Um outro ponto, é que as pessoas tão acostumadas a, a... ao evento ser assistir à peça. Eu fui assistir ao espetáculo, mas todo momento que eu permaneci no teatro, não é considerado um evento. Aqui no Teatro de Container, a gente muda essa lógica. A gente acredita que a ideia de você sair do Metrô, vim aqui, esperar pra assistir à peça, assisti a peça, sair... é um evento! É um evento transformador, que vai mudando a sua visão de andar pelas ruas do Centro, de você conviver com as pessoas, de você tá ali próximo das pessoas que estão nesse lugar de extrema vulnerabilidade... o fato de você chegar no teatro e você tê um camarim à mostra, isso daí já

começa a te ligar com o espetáculo, você já começa com o companheirismo! É... você terminou o espetáculo, na maioria dos lugares, mano! Terminou a peça, a galera já tá fechando com a vassoura na mão te empurrando pra ir embora! Na maioria dos lugares, acabou a peça, goodbye! Não tem aquele espaço, não... agora vou tomar uma cerveja e refletir sobre a peça, agora vou tomar uma cerveja e conversar com o ator. Então, esse espaço, ele serve pra além do espetáculo, pra, além do espetáculo ser o evento, pra todo o momento que você tá permanecendo no espaço se um evento. Então, o fato de eu chegar antes e ver a pessoa se trocando, o fato de eu chegar e tomar uma cerveja ou então depois da peça eu tomar uma cerveja, conversar e refletir, trocar uma ideia de como foi a peça, é muito potente. Então, eu acho que é fundamental o espaço de comedoria dentro do teatro.

**Pergunta:** Um espaço teatral que disponibilize uma arquitetura ou detalhes cênicos, poltronas confortáveis, ar condicionado e até mesmo um palco, que permita uma melhor visão para quem assiste ao espetáculo, são elementos que caracterizam qual realidade para o frequentador do espetáculo?

**Resposta:** (Pausa) Tá... dá uma esboçada nessa pergunta pra eu entender...

**Pergunta:** Um espaço teatral que disponibilize essas... esses detalhes pra agradar, pra acolher melhor o público, geralmente um palco em arena, que tem uma visão melhor, que é um palco mais adequado. Aqui é arena, semi-arena?

**Resposta:** Aqui é uma sala multiuso que pode ser formada de várias maneiras, dependendo da possibilidade.

**Pergunta:** Normalmente o teatro de arena é o melhor pra acolher, as pessoas realmente se sentem dentro do espetáculo. Às vezes, o teatro tem um ar condicionado, não tem... se tem...

**Resposta:** Eu... eu vou mudar totalmente essa ótica porque eu viajei o Brasil inteiro, por vários teatros, em vários lugares. Do extremo Norte ao extremo Sul. E eu, com propriedade, posso falar que isso é um conceito falido, principalmente de quem é de São Paulo. Que aqui, a gente tem as estruturas SESCOs, com esses teatrões que você entra, com ar condicionado, cadeira massa... mas isso não quer dizer que é o fundamental do acolhimento. Porque eu já fui

num teatro em Arco Verde, no Pernambuco, eu a plateia era numa escada. E lá foi muito foda. E quando você não tem os espaços, ditos, é... ideais pra apresentar os espetáculos, você começa a se reinventar. E a partir dessa reinvenção do espaço cênico, você começa descobrir coisas novas. Um exemplo fundamental aqui no teatro de container, é os vidros. É você tá assistindo o espetáculo não numa caixa preta, dentro de um calabouço. É você tá assistindo e vê a rua. E daí a rua re-significa aquela obra. Então, eu tava assistindo uma peça de uma galera que veio da USP, e aí tinha uma cena que era uma ditadura, que era no meio da ditadura, aí tinha um ator correndo nu, e a história era que ele tava correndo e o DOPS tava atrás dele, e queriam prende ele e tal, e o cara tava fugindo e o cara fazia essa corrida nua no palco, enquanto ele tava fazendo essa corrida nua, passou a cavalaria, o choque aqui na rua, aí veio a cavalaria: “totoc”, “totoc”, “totoc”, e o cara correndo aqui dentro, mano! Isso levou o espetáculo pra um outro lugar. Pra um lugar muito mais amplo. E daí, são possibilidades, que dentro de um teatro cavernoso, ele pode ter o ar condicionado que for, você não vai te isso, você não vai ter essa ressignificação da cena e da rua, e até mesmo, a pessoa que tá na rua, que tá passando ali no carro, no trânsito, quando olha, ele vai, ele vai ve a cena! O espetáculo vai virar vitrine. E isso vai aproximar muito mais ele dessa (sic) e a pessoa que nunca foi no teatro, ele vai olhar e vai aproximar muito mais! Essa relação de conforto, de que uma poltrona boa é acolhedora, é, é, é muito entre aspas. Porque assim... é claro, é ruim passar calor num teatro, o ideal seria ter um ar condicionado, então a gente imagina que, um teatro de container, um teatro de lata. A gente é contra escola de lata e a gente vai colocar o público aqui nesse calor? Seria legal ter um ar condicionado pra você da mais conforto, mas é porque é uma temperatura tipo insana. Então, o conforto, em alguns lugares pode tá atrelado a esse padrão, a esse lugar, tá ligado? Tipo uma pessoa que tem problema de coluna, tipo uma senhora de idade, sentar numa cadeira X, não é tão interessante passar horas numa cadeira X. Já fui assistir peças em lugar que é banco de madeira e que era horrível ficar duas horas sentado naquele banco. Então, é... mas nada disso é limitador. Ele não potencializa, mas também ele não me tira daquilo. O reinventar talvez potencialize também. Tipo, o fato: lá tá quente, mas você abre todos os vidros e tem com um espaço com um “puta” vão. Que não tem nada que te barre, tá ligado? E isso é potente! Talvez se tivesse o ar condicionado, mas os vidros fossem fechados, não seria tão potente. Então, essa lógica quase pequena burguesa ou burguesa de que o conforto é... a minha Mercedes?! Você vai pra outros lugares e começa a ver que não, mano. O conforto é você te um carro, pelo menos. Isso já é um conforto. Não precisa ser uma Mercedes, pode ser um fusquinha que você ama aquele fusquinha que você

não vai trocar ele por nada... tá ligado? Tem gente que vem assisti a peça e fala: não tem coisa mais confortável do que senta na cadeira de praia pra assistir à peça. Uma cadeira de praia, um bagulho que não tem nada a ver com o convencional, que vem de uma outra estética, de um outro lugar, mas que a pessoa se sente muito mais acolhida, tá ali naquele lugar, tá ligado? É... o estilo de palco italiano, ele é um palco, tipo, mano, que tipo você nos grandes teatros. Você vai no Teatro Municipal, ele é um italiano, e ele é um teatro quase que péssimo, ele quer colocar o ator, naquele lugar mais alto, tá ligado? Naquele pódio, no palanque... ou no altar, tá ligado? Quer colocar o ator nesse lugar, mas hoje em dia não é mais! Hoje em dia é tipo, teatro legal, pelo menos na minha opinião. Teatro legal é teatro no chão. É o teatro que a arquibancada sobe e o palco é no chão e não invertido! Ou alguma coisa nessa simetria. Eu tenho uma crítica muito grande com os teatros italianos, que você tem um palco aqui em cima. A gente foi esses dias apresentar no Sesc... Sesc Campinas, pô, era um metro e dez de palco pra plateia, pessoa que senta na primeira fila quase não vê o chão. E aí se você joga, tipo uma moeda no chão, você faz uma cena que é no chão, você vai escrever alguma coisa no chão, já era... perdeu toda a cena. Então, é... existe um novo fazer teatral, que acaba entrando um pouco em choque, com essas estruturas postas. Entendeu? Então, eu não vou fazer teatral, é... as estruturas, elas... o conforto, ela tá em outros lugares. Às vezes você tá tipo num... casebre, lá no Caribe, tá ligado? Que não tem nada, tem uma rede pra você dormir, mas você vai tá feliz da vida, porque você tá na frente de uma praia, ce tá no mar... então, a ideia de acolhimento pelas estruturas, não é uma lógica correta. Porque quando você não tem as estruturas, você reinventa isso, deixa isso mais potente e isso pode ser mais potente também pro acolhimento. Esse exemplo de Arco Verde é maravilhoso, porque os caras não tinham teatro lá, tinha uma puta escada, daí os caras falou: ó, nossa arquibancada é essa escada, o final da escada é o palco! E mano, você teria mil teatros em São Paulo se pensasse desse jeito. E a gente não consegue pensar desse jeito, porque a gente ainda tá nessa estética de teatro que é o teatro que a gente tem. Que é esse teatro, palco lá em cima, cadeira aqui, tal... então, a necessidade, o reinventar também cria novos lugares e isso pode ser muito potente.

**Pergunta:** Em sua opinião, quais sensações o público de teatro procura levar consigo, após assistir ao espetáculo? Explique.

**Resposta:** Certo. Isso também é muito variável. Eu gosto de acreditar num pensamento meio... que... o teatro serve pra fazer a revolução. É meio furada isso, né? Mas na verdade

não, é o meu ofício e é dali que eu sobrevivo e se um dia, uma linha revolucionária ou uma semente revolucionária nascer disso, é o ideal. Agora, eu acho que o público, ele vem mais pra ideia de se emocionar, se emocionar e isso... é emoção mesmo, não é uma emoção chorando, é sentir emoções, né? Então, ver uma comédia... o público ele vem pra vivenciar essas emoções, né? Ele... o... (pausa) Brechet fala um pouco disso, né? Da função do teatro, né? Você acredita que o público vem meio nessa base brechetniana da função do teatro, que é se emocionar, é... reverberar na mente, né? Uma efervescência, né? Transformadora, social na sua vida também, você ve também outras coisas sendo representadas e você conseguir absorver aquilo na sua vida e, isso te transformar, né? Então, existe várias, várias nuances. E eu posso dizer que: é... a gente fez um espetáculo, a Epidemia Prata, o Epidemia Prata, ele é um espetáculo que ele é assim: quando a gente construiu essa edificação, a gente entrou em processo. E daí, o processo ele foi muito sobre o que é o entorno, sobre o que a gente enxergava do entorno, sobre a nossa ótica com os moradores de rua, com as pessoas que passavam. Olhando pela janela do teatro, saiu um espetáculo. Depois, a galera daqui da frente morava na maloca, foi assistir à peça, e daí, a galera emocionadíssima no final do espetáculo, falando tipo: eu me vi lá! Porque normalmente sou eu o cara que pede dinheiro e daí uma peça com uma pessoa que pede dinheiro, e daí eu consegui me ver como a outra pessoa, não pedinte, mas pela primeira vez eu me vi como alguém me pedindo alguma coisa. Então, é... esse avanço, não sei se um avanço, mas essa ótica diferenciada que a pessoa tem, é muito... é foda, tá ligado? Eu acho que a pessoa vem po teatro pra isso, pra receber vivências, pra aprofundar as vivências dela, pra... pra inverter algumas coisas. Sabe, tipo, eu tenho uma vida X, mas assisti a uma peça que fala, tá vendo? Ó como você é cuzão sempre, vamo melhorar. Então a peça também vê isso, tá ligado? Então, vamo melhora. Vamo muda, não seja tão cuzão sempre. Tipo, a peça tá mostrando um cara matando uma mulher, isso é horrível o que o cara tá fazendo. Então, essas reflexões... tudo isso é a função do teatro. Essa é a função do teatro. O público quando vem assistir, ele tem que te essa função do teatro, ele tem que presta a função do que ele se server, entendeu? Agora, ele tem que sair com uma reflexão do que ele tá vendo. E se isso acontece, o teatro ali tá bem feito! Se a pessoa veio assistir, ela não se emocionou, não teve empatia nenhuma, aquilo não mudou em nada na vida, pra que que ce tá fazendo teatro? Pra que que esse teatro existe? Então, muito do que o público vai levar pra casa depois, é importante que aconteça alguma coisa pra eles levarem de fato. A ideia não tá muito no pós, no público, mas sim, na função do teatro. O olhar num tá no... mas o que que o teatro tem que fazer pro público chegar a um lugar? A arte em si é isso, é emocionar, é



reverberar, é modificar, é avanços, e se o teatro lá dentro não dá base pra isso e a pessoa vem assistir uma peça que tem um sofá lá, meia hora de um olhando pra cara do outro e o cara vai embora, pra que isso? O que que eu ganho por um público que saia do teatro assim? Que terminou a peça e a pessoa não teje embrulhada, um nó na garganta, ou bem feliz por aquilo que assistiu, que que eu ganho com um público que sai vazio? Que entra e sai sem ser afetado? Então... o público, o que ele vai levar, depende muito do espetáculo que vai oferecer pra ele. Daí, o espetáculo tem obrigação de oferecer alguma coisa. Existe vários espetáculos de vários lugares que não oferecem muitas coisas além de uma distração, além de um entretenimento, além do que uma televisão. Não criticando a televisão porque eu também acho que é um puta veículo, mas... mas ali você tem uma coisa que é passa por uma outra ideia também, tá ligado? Às vezes, você não tem uma crítica social lá. Aqui no teatro você precisa ter uma crítica social. Não necessariamente, mas é interessante ter. As pessoas saírem daqui também críticos. Construir essa crítica no olhar lá, então é mais ou menos nessa linha, não é muito o que eu espero que o público leve, mas eu é o que eu espero que lá dentro passe. Lá dentro tem que passar alguma coisa, porque se lá dentro não passa nada, eu não vou culpa o público por não levar nada, também. Mais ou menos isso. Outra coisa... quando você chega num teatro, por exemplo, o teatro do 24, tem um espaço arquitetônico foda, ele foi pensado pra ter várias, pelo menos duas entradas assim, enormes, vão livre, um espaço de mediação lá dentro, o cara constrói tudo isso, que é pra vir pra cidade, mas ele coloca um cara ali pra fazer a mediação na porta como segurança, que é uma pessoa que não tem esse trato, ele não tem todo esse pensamento artístico, pra fazer essa mediação, então, o mediador, o primeiro mediador que você normalmente você encontra no teatro, ele é o segurança e isso é uma lógica assim, de tiro no pé, porque não adianta nada você ter um puta espaço pra trazer a galera pra dentro e deixar um segurança ali na porta impedindo que a galera entre. Então... trabalhar esse mediador. Um exemplo tá aqui, ó... do outro lado da rua, no Atende, que é um espaço de acolhimento, eles não conseguem fazer acolhimento por causa do segurança que tá na porta. É um segurança que fica fazendo um estilo, é... portão fechado, vai entrar pra quê? Vai fazer o quê? Então, como que você vai se sentir acolhido por uma pessoa que tá com essa chave? Essa chave da segurança. Ele não tá na chave artística e ali pensando, tipo: não... vem cá que eu vou te proporcionar tal coisa, ou pode usar o banheiro lá porque você tá precisando, não... o cara, ele tá ali pra proteger o bem, pra entender o privado, pra proteger o privado. Então, normalmente, essas pessoas que tão entrando no teatro, que são militarizados, já afasta muito, dificulta muito o acolhimento e daí, a gente tem um pensamento muito doido com isso,

quando a gente faz festa, não tem segurança na festa. A gente tem mediadores. Que é uma galera que não vai impedir ninguém de entrar e que vai conversar. Tipo, alguém veio pedir dinheiro aqui dentro, eles vão dizer, aqui ninguém pode pedir dinheiro. Pode pedir dinheiro lá fora, aqui a gente já tá oferecendo outras coisas, então a gente faz uma conversa, faz uma mediação. Então, é interessante você entender quem que é essa pessoa que vai fazer a mediação, no primeiro que vai entrar. Porque o acolhimento ele vai se dar logo ali no começo, logo ali na entrada, logo no portão, na hora que você abriu o portão, você vai entender o que é o acolhimento. Se você abriu o portão onde tem um segurança dentro, é um tipo de acolhimento. Se você abrir o portão e quem tiver ali pra te acolher é um artista, é outro tipo de acolhimento, é outro tipo de relação. E isso é muito doido, porque no teatro a gente tem os técnicos, normalmente quem recebe os grupos são os técnicos e os técnicos são chucros, eu falo isso porque eu sou técnico, então eu posso falar porque eu já passei por vários técnicos, que, mano... os caras são cara fechada, tá ali há muito tempo trabalhando, não tem mais um... um... artístico que impulsiona ele. O cara já tá lá já, é a+b, é o técnico e daí você tem uma espécie de técnico, então a necessidade de você entender o acolhimento do grupo que vai vim se apresentar, tipo, o que alguns festivais fazem, que é um Anjo, que é uma pessoa que vai tá mais, num outro nível, vai tratar você de uma outra forma, isso é muito positivo. É muito positivo pro acolhimento. Faz uma diferença enorme.

## **Entrevistado 2**

### **Administrador (a) teatral**

**Idade:** 26 anos

**Formação:** Estudante de Arquitetura

**Tempo de experiência com teatro:** 3 anos

**Pergunta:** O acolhimento e entretenimento observados num espaço teatral podem contribuir para uma maior atração e manutenção de frequentadores nestes locais?

**Resposta:** Sim, com certeza. Eu acho que quanto mais a gente consegue fazer com que o público se sinta em casa, de alguma forma, assim, tá bem acolhido e tem que entender os espetáculos que estão aqui, de alguma forma, acho que isso atrai mais gente.

**Pergunta:** É... nessa parte de acolhimento, no sentido de abraçar mesmo o público, fazer essa parte de marketing, de divulgação, você acredita que tudo isso faz essa manutenção e essa atração?

**Resposta:** Sim. E aí, quem vem ver vê como é, acaba levando pra fora, pra outras pessoas. Então, isso vai trazendo mais gente pra cá, né?

**Pergunta:** Bacana. No caso é o “boca-a-boca” que vocês trabalham bastante, não é?

**Resposta:** Isso.

**Pergunta:** O que é considerado importante para que o público de teatro se identifique com o espaço teatral?

**Resposta:** Eu acho que é... os assuntos tratados hoje em dia, assim, que tá muito em alta, é... algumas questões, inclusive políticas... é... culturais. Eu acho que isso atrai muita gente. A gente tem muitas peças aqui, como é que posso dizer? Que tenta conversar com as questões que tão, até meio polêmicas, assim... hoje em dia, então, isso atrai muita gente.

**Pergunta:** E vocês acabam investindo bastante nesses critérios?

**Resposta:** Sim. Muitas companhias vêm pra cá, assim... com questões de representatividade, é então... de feminismo, é de muita coisa assim então, acho que isso chama bastante gente.

**Pergunta:** E você acredita que, além de chamar, essas pessoas, essas pessoas costumam voltar, graças a isso, elas se apegam ao espaço, elas falam: Não, fui lá uma vez e vou voltar outras...

**Resposta:** Sim, tanto o público como outras companhias, né? Elas acabam voltando bastante por conta disso.

**Pergunta:** Acredita que a presença de um local destinado à alimentação, em um espaço teatral, proponha um melhor acolhimento ao frequentador destes locais? (sim/não) Explique.

**Resposta:** Eu acredito que tenha que ter alguma coisa não muito grande, até porque esse não é o foco, mas alguma coisa assim, voltada, uma parte de recepção, acho importante.

**Pergunta:** Antigamente, os teatros, eles tinham lugares maiores para a comensalidade, isso foi mudando com o decorrer do tempo, né?

**Resposta:** Sim.

**Pergunta:** Antigamente as pessoas iam assistir ao espetáculo, aí depois saíam do espetáculo iam comer ou antes mesmo, comiam. Tinha aquela parte daquela conversa, tudo o mais. E hoje a gente percebe que isso foi diminuindo, isso se deve também aos espaços que não são tão maiores como antigamente, né? E se percebe também que os espaços não têm tanto como investir nisso, até mesmo por que têm focos maiores! Já é difícil você lidar com teatro em si, né?

**Resposta:** Isso.

**Pergunta:** Um espaço teatral que disponibilize uma arquitetura ou detalhes cênicos, poltronas confortáveis, ar condicionado e até mesmo um palco, que permita uma melhor visão para quem assiste ao espetáculo, são elementos que caracterizam qual realidade para o frequentador do espetáculo?

**Resposta:** Sim. Bastante. Eu acho que o conforto, eu, como estudante de arquitetura também, a gente sempre pensa muito nessa parte do conforto, em como a pessoa se vê naquele lugar, em como ela consegue visualizar as outras pessoas e o próprio espaço. Então, de alguma forma, isso faz com que as pessoas voltem. A gente tem muitos comentários nas redes, por exemplo, de como o espaço é confortável, é aconchegante. A iluminação também ajuda bastante.

**Pergunta:** Vocês têm ar condicionado, que eu sei. Têm um espaço bem bacana, bem gostoso, não é? Ele é bem acolhedor. Acho que o Commune tem essa característica, a plateia dele tem boa visibilidade, não é? E... é uma das coisas também que eu venho trabalhando, é essa visibilidade, porque muitas vezes, o frequentador vem e não consegue nem assistir a peça direito, porque são cadeiras retinhas, não têm boa visibilidade, a outra pessoa da frente te atrapalha, e aqui vocês não têm esse problema.

**Resposta:** Não, não.

**Pergunta:** Em sua opinião, quais sensações o público de teatro procura levar consigo, após assistir ao espetáculo? Explique.

**Resposta:** Eu acho que a representatividade tá pegando muito forte, a gente tem umas peças aqui sobre feminismo, LGBT, assim, umas coisas mais fortes, que pegam mais, que levam a pessoa a refletir depois que sai daqui, eu acho que isso pega bastante e também com as peças mais comerciais até, uma expressão ou uma coisa de sexta à noite, também acho que isso é importante em dois momentos diferentes, mas são coisas que funcionam bastante.

**Pergunta:** Você acredita que o público acaba se sentindo pertencido ao espaço a partir do momento que ele encontra essas peças de representatividade, você acha que o segredo desse pertencimento tá aí?

**Resposta:** Sim, com certeza. Faz muito parte, né? A galera procura isso hoje em dia, então, quando a gente tem aqui alguma peça, algum show, inclusive, o pessoal se identifica bastante.

### **Entrevistado 3**

#### **Administrador (a) teatral**

**Idade:** 48 anos

**Formação:** Artes Cênicas

**Tempo de experiência com teatro:** 30 anos

**Pergunta:** O acolhimento e entretenimento observados num espaço teatral podem contribuir para uma maior atração e manutenção de frequentadores nestes locais?

**Resposta:** Eu acho que sim, porque eu acho que qualquer lugar que trabalhe com arte tem que levar em conta a questão do acolhimento, do afeto, do respeito, da dignidade, da igualdade. São princípios humanistas que cabem cada vez mais na sociedade completamente congelada, né? Como é a nossa. Então, eu acho que as pessoas, pra saírem de casa, elas vão sair pra achar lugares acolhedores, então nesse sentido, sim, eu concordo com essa afirmação.

**Pergunta:** O que é considerado importante para que o público de teatro se identifique com o espaço teatral?

**Resposta:** Eu acho que essa questão do acolhimento, aí de se ver, é... incluído, né? Eu falo, por exemplo, em relação ao Teatro de Container, eu fui assistir um trabalho lá, de vez em quando a gente sai no núcleo, e eu fiquei completamente, alucinada, quando eu vi aquilo, que era a gente tá... houve uma apresentação, um debate depois, e o que que você via? Toda a categoria teatral lá, lógico, né? Todo mundo, um público que foi assistir e todas aquelas pessoas, e muitas, não todas, mas muitas pessoas de rua lá do entorno, nesse lugar, compartilhando com a gente aquele espaço! Quer dizer, pessoas que jamais ousaria entrar numa sala de espetáculo como o Municipal, ela se sente ali, convidada, porque a porta tá aberta! Eu lembro que as vezes que fui lá, aquele portão ficava aberto, quando não tá aberto completamente, eu encontrei o portão apenas encostado, né? E eu achei isso de um simbolismo muito grande, pra uma cidade como São Paulo, num lugar como é a Cracolândia. Então, isso me deixou extremamente sensibilizada e eu acho que é neste tipo de trabalho que eu acredito, eu acho que, são públicos, né? Agora, uma pessoa que não seja... por exemplo, eu acho que os teatros têm que ter uma identidade, né? Eu penso, como eu penso esse espaço

aqui. É um teatro voltado pra uma... pra um mundo que possa ser melhor, eu acho que isso, a cara de cada espaço, também, é... trará um público que se identifica com essa proposta. Mas, também, deverá agregar um outro público que aparece pela primeira vez, ou mesmo uma pessoa que, politicamente não se encaixa, eu acho que a gente tem que tá aqui preparado pra recebe qualquer um e nisso, a questão do acolhimento, tem muito a ver, mas, de qualquer maneira, existem públicos, né? A gente faz uma escolha também do público que a gente quer atender, né? A gente quer, com esse pequeno teatro, eu adoraria que pudessem vir aqui pessoas que nunca vieram, que um morador de rua pudesse passar. Eu tenho essa coisa de (sic) o tempo inteiro, o cara vem aqui fazer a leitura de luz eu convido, ele já veio com a família dele, o cara da água, não veio ainda, mas eu convido! Quer dizer, cada pessoa que nunca pode fruir do... do... da arte, do teatro, ela tá convidada pra esses espaços, e eu acho que acolhimento é a primeira palavra, mas também um trabalho que leve em consideração isso, um público que vive à margem, né? Que... embora eu acho... que eu quero aqui quem quiser vir, né? Vou receber muito bem! A proposta é essa, dialogar com quem vier, mas, tem um público, que a gente sempre se preocupa, que é aquele que quase ninguém se preocupa. Eu não sei se te respondi, mas é isso aí!

**Pergunta:** Acredita que a presença de um local destinado à alimentação, em um espaço teatral, proponha um melhor acolhimento ao frequentador destes locais? (sim/não) Explique.

**Resposta:** Sim! Porque é aquilo que eu te falei: a pessoa sai de casa, ela... já tá difícil ela sair de casa porque ela tem muito medo, as narrativas aqui são muito disso, né? Sair à noite, como é que volta, as pessoas ligam pra cá pra saber como é que volta, como é que chega, se tem ônibus perto pra ela voltar, como é que é, tá perto do quê. Então, as pessoas saem do teatro fazendo um grande... quase que um sacrifício, assim pra combater seus medos, pra encarar a cidade, né? Que é, muitas vezes, inóspita e quando ela chega, ela quer ficar naquele lugar, ela não quer sair pra lugar nenhum. Ela quer ficar aqui, vê o espetáculo e depois ir pra casa. É isso o que a gente vê. Então, cada vez mais a gente... inclusive o nosso bar, o nosso pequeno bar, ele foi muito acontecendo nessa função, porque as pessoas chegavam e falavam: ah, mas não tem nada pra comê? Elas vêm pra cá como um lugar, assim, que elas podem comer alguma coisa, conversar, então... o fato de ser um pequeno espaço também ajuda nisso, as pessoas acabam interagindo, né? Conversando umas com as outras, porque é muito próximo, é pequeno. As pessoas se conhecem, trocam telefone. E acho que sim, esse acolhimento, ter



um lugar que possa oferecer uma água, que possa oferecer um café, que possa oferecer... é a gente faz pão de queijo, coisas simples que a gente também não tem infra, mas elas querem, sim.

**Pergunta:** Um espaço teatral que disponibilize uma arquitetura ou detalhes cênicos, poltronas confortáveis, ar condicionado e até mesmo um palco, que permita uma melhor visão para quem assiste ao espetáculo, são elementos que caracterizam qual realidade para o frequentador do espetáculo?

**Resposta:** Não considero isso uma coisa... é... Claro, um mínimo de adequação, mas, assim... ce vê? Olha que simples, né? que é o nosso espaço? Tem uma cadeira que é... a gente tentou preservar o que? Uma cadeira não ser... que eu vou muito aos espaços que tá todo mundo grudado, assim, né? Então você ve que tem um espaço e cada coisa foi pensada, é tudo é muito simples, mas tem um lugar pra pessoa entrar, ó: eu vou nos espaços que não tem lugar! Você entra assim, sabe? Então, um espaço pra pessoa andar, tem um pequeno corredor que ela vai, aqui também, apesar de ser, ó... tem espaço, tem esse espaço aqui, entre uma cadeira e outra. Eu acho que, minimamente, você tem que oferecer uma condição, mas essa condição não é uma poltrona estofada, é mais assim um tipo de... é mais você proporcionar às pessoas que vêm, que o lugar é cuidado, que realmente foi pensado pra isso e eu acho que isso é importante, agora um estofado, eu acho que sempre o impacto que o teatro pode causar é muito maior do que qualquer uma dessas coisas. E, além do mais, a vida é ácida, né? Eu acho que um mínimo, né? Você tem que tê, eu acho. Eu fui em alguns lugares que eu tinha que descer num porão, assim, batia a cabeça, meu companheiro é alto, bateu a cabeça, num outro espaço eu caí, tinha uma pequena arquibancada assim, uns dois ou três degraus e era escuro, né? pra você entra, então tinha uma plataforma aqui, e aqui tinha um buraco e depois tinha outra plataforma, então você vem andando aqui, achando que tem... e cai nesse buraco. Então eu acho que tem que te cuidado, você tem que pensar que é um lugar público, que vai receber pessoas. Oferecer, na simplicidade, um conforto, um bem-estar. Ar condicionado eu acho que é muito importante, pelo menos nesses espaços alternativos que a gente tem, porque... aqui ó, a gente não tem um respiro, por isso a gente deixou aquele, aquele buraco lá atrás que a gente pode abrir pra entrar um ar, mas quando a gente fecha tudo ali no alçapão tá fechado durante os espetáculos, não tem saída de ar, então você precisa ter pra garantir um conforto, até pra que o público possa assistir o espetáculo em paz e ter um ar condicionado, né? É isso, o

mínimo. Mas eu acho que isso condição assim... (sic) um conforto, uma arquitetura, não! Até porque a gente já sabe que teatro a gente encontra nesses espaços, né? Burgueses, de... Então... acho que é bom o conforto, mínimo, cuidado, mas não... o teatro ele é... quando ele é forte, quando ele é genuíno, ele pega o público por outras coisas.

**Pergunta:** Em sua opinião, quais sensações o público de teatro procura levar consigo, após assistir ao espetáculo? Explique.

**Resposta:** Eu não saberia te responder a essa pergunta! Acho que é muito... eu não tenho capacidade de responder tipo... eu acho que é muito variado isso. As variações são muitas. O que eu posso falar desse público ou de mim, né? Eu realmente, eu não me interesso mais por um teatro que não seja sintonizado com a vida, sabe? O teatro de ilusões... Eu gosto do teatro documentário, eu gosto de um teatro vinculado a essas questões do mundo, a tudo que a gente tá vivendo... a questão da opressão. Eu gosto desse teatro. Claro que, isso não significa que pode ser qualquer coisa, não, tem que ter pesquisa, tem que ter aprendizado dos artistas, dos atores, treinamentos e tal. Mas, é isso que eu busco, então... porque quando eu vou ao teatro, se eu vejo um espetáculo, que... eu, tipo... eu saio muito mal. Que não dialoga comigo nas minhas preocupações e... e nos meus pensamentos de quanto a arte pode fazer o mundo rodar, sabe? Para melhor, eu... é isso. E das pessoas que vêm aqui, eu sinto também que elas querem, principalmente hoje, as pessoas querem muito... o público, é como se ele não quisesse mais ser público só, eu não sei se é porque também vem muita gente que é ligada ao teatro, às artes em geral, mas eu sinto essa vontade do público de interagir. Toda vez que ele é solicitado, mas não é nessas peças de número de plateia, não é isso que eu to falando, mas é aquele, é uma coisa que enche os corações deles, alguma coisa que supra uma, sei lá... um mal-estar do mundo. Porque você pode fazer uma coisa extremamente conectada com o mundo, né? Com esse... porque tá uma crise, né? Acho que você sente também um mal-estar geral e tal. Mas, as pessoas vêm um pouco aqui pra... talvez aliviar uma dor, elas querem sair daqui mais leves, elas querem..., mas não é rir, não é morrer de rir com uma comédia boba, entendeu? Não é nada disso. Elas querem se acreditar potentes para enfrentar a dura realidade do mundo. Elas querem ter um pouco de poesia aqui, elas querem acreditar na humanidade, elas querem... putz! Acho que é mais estilo... minha própria expectativa é essa quando eu vou ao teatro, de fortalecimento e tal, e eu sinto que o público que vem aqui também, quando a gente canta junto uma canção bonita, sabe? Eficaz e necessária. Putz... quando tem um teatro que fala da

dor e tudo mas ele ainda é afirmativo, né? Aquela coisa também, que oh!!!, apocalipse e vamos todos nos matar, não! Eu acho que... sabe, amanhecer com esperança é necessário, senão você morre antes da hora!

## **Entrevistado 4**

### **Frequentador (a) de teatro**

**Idade:** 66 anos

**Formação:** Artes Visuais

**Tempo que frequenta teatro:** 46 anos

**Pergunta:** O acolhimento e entretenimento observados num espaço teatral podem contribuir para uma maior atração e manutenção de frequentadores nestes locais?

**Resposta:** Ah! Sim, com certeza! É... assim: nessa minha longa experiência como espectadora, eu frequento teatro faz no mínimo, 46 anos, imagine você! Já vi teatros de todas as formas e tamanhos que você possa imaginar, e os que mais me chamaram a atenção, foram os que tinham uma área pra bate-papo, onde serviam café quentinho e coisinhas pra acompanhar. E também, tem outra coisa: a maioria dos frequentadores se mostram mais animados, conversam mais, riem, porque o ambiente é acolhedor e oferece isso. Tenho muitos amigos que dizem: vamo naquele teatro? Tá passando a peça tal, que é muito boa e lá tem um café bem legal, a gente chega um pouco antes, toma um café e coloca a conversa em dia! Faz tempo que a gente não se vê, né?! Isso eu acho muito legal, porque unimos o útil ao agradável: vemos um bom espetáculo, relaxamos e encontramos pessoas queridas! Mas... o que não gosto e acho terrível, é que algumas pessoas se esquecem que o teatro é uma arte feita ao vivo, que a concentração é absolutamente necessária a todos: plateia e atores, e eles levam comida para a plateia! Já presenciei cada uma! Pessoas abrindo lata de refrigerante, pessoas comendo pipoca e, se não bastasse, mordendo aqueles grãos do milho que não estouraram, sabe?! Gente!!! Quando vão entender que o silêncio é ouro nesses espaços?! Fico muito brava, viu? E conversas e sussurros, os celulares então?! Affffffffff! Como incomodam durante a apresentação! Já pedi várias vezes pras pessoas sentadas do meu lado que desligassem e que não conversassem (risos). Às vezes elas ficam bem irritadas e outras ficam sem graça e desligam. Você acha engraçado eu fazer isso, mas é muita falta de educação e respeito com os outros e principalmente aos atores que tão no palco, dando o seu melhor pra fazer uma bela apresentação. E sem contar que todos perdem partes importantes do espetáculo! É bem triste isso...

**Pergunta:** O que é considerado importante para que o público de teatro se identifique com o espaço teatral?

**Resposta:** Minha humilde opinião é... é... que... bem... acho que quem vai num teatro, vai pra, além de ver a peça que escolheu, ver o ator ou os atores que gosta em cena, ele também gosta de estar num lugar agradável, mesmo que seja simples, mas que tenha uma energia boa, acolhedora, alegre... pra mim, o que me deixa feliz é estar num espaço onde se valoriza a arte, toda forma de arte. Num teatro, é bem legal ver as fotos de artistas, das peças que se apresentaram naquele espaço! Eu amooooooooo ver fotos de atuações, principalmente quando são de atores que já faleceram... é muito lindo! Sabe... Tem gente que só vai em teatros enormes, considerados “chics” e que são muito caros, mas que os espetáculos apresentados deixam muito a desejar. Não vou dizer que não gosto de lugares bonitos, elegantes, espaçosos, mas me sinto tão feliz quando vou num teatro pequeno, acolhedor, meia luz, silencioso, mas, ao mesmo tempo, cheio de vida! E, geralmente nesses lugares os trabalhos apresentados são muito bonitos e deixam a gente tremendo até de tanta emoção... eu gosto! Respondendo mais diretamente, o público que vai no teatro se identifica com zelo, bom gosto, cuidado com os detalhes... acho que o público sente que tá sendo valorizado e desejado ali... eu, pelo menos, sempre volto.

**Pergunta:** Acredita que a presença de um local destinado à alimentação, em um espaço teatral, proponha um melhor acolhimento ao frequentador destes locais? (sim/não) Explique.

**Resposta:** Sim! Acredito sim. Sabe porquê? Muitas vezes, a gente tem que se encontrar em outro lugar pra se alimentar e depois ir pro teatro, pagar dois estacionamento, sair bem mais cedo de casa, tal... e quando já tem isso no local, nossa! Facilita muito, né? Só acho que deveriam funcionar também depois do espetáculo... é que é tão gostoso sair da peça, tomar uma cerveja ou café, vinho... e trocar ideias sobre a peça, o que mais tocou a gente e o que tudo o que a gente viu trouxe de beleza, emoção, alegria... geralmente, quando a peça acaba, já não tem mais como ficar ali, pois fecham o local, deve ser por medo do horário, né? Vai saber!

**Pergunta:** Um espaço teatral que disponibilize uma arquitetura ou detalhes cênicos, poltronas confortáveis, ar condicionado e até mesmo um palco, que permita uma melhor visão para

quem assiste ao espetáculo, são elementos que caracterizam qual realidade para o frequentador do espetáculo?

**Resposta:** Olha... deixa ver o que posso te dizer sobre isso... isso é bem legal ter... é sim. Conforto e bem-estar no ambiente de teatro é bom até mesmo pro grupo que tá se apresentando, né? Digo por causa do ar condicionado, porque muitas vezes eles usam roupas pesadas, e passam muito calor... sem falar dos refletores que são bem quentes. E pra plateia, um lugar espaçoso e com cadeiras confortáveis é muito bom. Mas já fui em teatros que não tinha essas coisas, mas que a visão era perfeita de qualquer lugar que a gente sentasse. Penso que isso é que é importante: o cuidado em fornecer bons lugares a toda a plateia. Se tem cadeiras confortáveis e ar condicionado do lado de fora, isso não importa... até porque o tempo que o público fica ali é mínimo, a não ser que tenha lugar pra café, alimentação...

**Pergunta:** Em sua opinião, quais sensações o público de teatro procura levar consigo, após assistir ao espetáculo? Explique.

**Resposta:** Vou te dizer uma coisa: como eu faço parte atuante do público de teatro, posso dizer com certeza que as sensações que se quer levar depois de ver um espetáculo são as mais emocionantes, daquelas que mexem com nosso coração, sabe? Com nossa alma! Como é bom sair da plateia dizendo: Que trabalho maravilhoso! Olha só... na semana passada fui ver um espetáculo, e o público não parava de aplaudir no final, minha mão ficou doendo por um bom tempo depois de tanto que aplaudi, eu e a plateia toda, e os atores, emocionados, não sabiam o que fazer... alguém gritou, entusiasmado: “Se alguém aqui não gostou disso, tem que ir num psicólogo!”. Minha vontade era de subir no palco e abraçar cada um daqueles talentosos atores. Alegria, transformação, emoção, euforia, orgulho, desejo de voltar e... até de fazer parte daquilo tudo, acredita? Hummmm... acho que vou procurar um grupo de teatro pra participar, hahahaha! Mas quero fazer com as pessoas o que, geralmente, as peças fazem comigo: me deixam até tremendo de entusiasmo!

## **Entrevistado 5**

### **Frequentador (a) de teatro**

**Idade:** 36 anos

**Formação:** Psicologia

**Tempo que frequenta teatro:** 6 anos

**Pergunta:** O acolhimento e entretenimento observados num espaço teatral podem contribuir para uma maior atração e manutenção de frequentadores nestes locais?

**Resposta:** Sim, pois quando me sinto bem em algum lugar, sinto imensa vontade de voltar. Eu fico muito feliz quando sou bem recebida nos teatros, quando a recepcionista é simpática, os atores bacanas. Gosto bastante de teatros, já fiz curso e apresentei algumas peças, não quis me profissionalizar, mas sempre que posso eu assisto a vários espetáculos.

**Pergunta:** O que é considerado importante para que o público de teatro se identifique com o espaço teatral?

**Resposta:** Ah, eu acredito que em todo lugar é importante o conforto e o bom atendimento. Tem muitos espaços que são bonitos, mas o atendimento é péssimo, teatros com nome de gente famosa, inclusive. Então eu penso que não interessa a beleza do local, mas sim a forma como o público é recebido, a forma com as pessoas trata a gente, isso é algo que eu me importo muito.

**Pergunta:** Acredita que a presença de um local destinado à alimentação, em um espaço teatral, proponha um melhor acolhimento ao frequentador destes locais? (sim/não) Explique.

**Resposta:** Sim, porque é mais um cuidado do dono do teatro com o público. Eu mesma sempre belisco alguma coisa antes de eu assistir à peça, pois sei que durante o espetáculo comer é errado, pois desconcentra os atores. Mas também não me importo se o teatro não tiver algo para comer, afinal eu vou para assistir à peça, e posso comer depois que terminar, aliás é muito bom sair para comer uma pizza com os amigos ao término de algum espetáculo, acho que é uma combinação perfeita!

**Pergunta:** Um espaço teatral que disponibilize uma arquitetura ou detalhes cênicos, poltronas confortáveis, ar condicionado e até mesmo um palco, que permita uma melhor visão para quem assiste ao espetáculo, são elementos que caracterizam qual realidade para o frequentador do espetáculo?

**Resposta:** Eu sou PCD, portanto preciso realmente de um espaço que atenda a minha deficiência (a entrevistada é deficiente física), eu ando, mas não como todo mundo, não me acho pior do que ninguém por isso, mas sei que um teatro com muitas escadas e sem rampa de acesso ou elevador, para mim já impossibilita a possibilidade de eu assistir a um espetáculo. Minha psicóloga me recomendou fazer um curso de teatro e foi muito difícil encontrar algum com preço bom e com acessibilidade para mim, portanto acredito que precisa haver um mínimo de esforço por parte dos donos de espaços teatrais para que pessoas deficientes tenham acesso, pois nós somos consumidores de artes também. Agora em relação ao resto, conforto das cadeiras, ar condicionado, eu acho importante e na grande maioria dos espaços que fui atenderam a isso.

**Pergunta:** Em sua opinião, quais sensações o público de teatro procura levar consigo, após assistir ao espetáculo? Explique.

**Resposta:** Nossa, que pergunta boa! Olha, eu já me emocionei muito, me vi dentro de várias histórias. Mas eu só fui entender mesmo a importância do teatro quando eu fui fazer o curso livre, eu vi o quanto não valorizamos uma profissão tão linda. Eu nunca quis ser atriz, mas o teatro não é só para isso, é para o desenvolvimento humano, é um aprendizado para a vida toda. Eu sou bem resolvida com a minha deficiência, graças ao teatro. Eu não nasci deficiente, eu fui atropelada quando eu tinha 19 anos, mas sou imensamente feliz por estar viva e por ter tido a felicidade de atuar numa peça, quer dizer atuei em três. Eu parei por causa da minha faculdade de psicologia, se não teria continuado! Um dia pretendo voltar, pois vai me ajudar como os meus futuros pacientes! Voltando a pergunta, eu acho que uma peça tem que tocar a gente de alguma forma, não importa o tamanho da produção, a missão de teatro é mudar o ser humano de alguma maneira, é o que eu acho...



## **Entrevistado 6**

### **Frequentador (a) de teatro**

**Idade:** 64 anos

**Formação:** Contabilidade

**Tempo que frequenta teatro:** 42 anos

**Pergunta:** O acolhimento e entretenimento observados num espaço teatral podem contribuir para uma maior atração e manutenção de frequentadores nestes locais?

**Resposta:** Sim, acho importante a educação, a gentileza de quem nos atende, geralmente todas as pessoas atendem muito bem nos teatros que eu frequento, eu reparo que são muito bem treinadas, eu fico imensamente honrada com tanta educação, mas nada disso importa se a peça assistida for ruim, isso eu asseguro. Frequento teatro há muitos anos, ia muito com meu marido (ela é viúva), hoje costumo ir com minha filha e meu netinho e vez ou outra com alguma amiga, ou sozinha mesmo, e todos tem a mesma opinião: os teatros atualmente são muito bons em termos de estrutura e atendimento, mas se a peça é ruim, complica bastante a questão do acolhimento.

**Pergunta:** O que é considerado importante para que o público de teatro se identifique com o espaço teatral?

**Resposta:** Acho que o teatro brasileiro aprendeu muita coisa, hoje temos espaços belíssimos. O Teatro Bradesco, Teatro Renault, são muito bons, assisto peças maravilhosas por lá. Gostei muito do Teatro Santander, adoro o atendimento do Teatro Porto Seguro também, enfim, aprendemos a ter um espaço de apresentação a nível internacional, neste quesito de estrutura e identificação não devemos nada aos espaços da Europa e dos EUA, que eu já frequentei em ocasiões de viagens internacionais com meu falecido esposo.

**Pergunta:** Acredita que a presença de um local destinado à alimentação, em um espaço teatral, proponha um melhor acolhimento ao frequentador destes locais? (sim/não) Explique.

**Resposta:** Sim, com certeza, um aperitivo é sempre bem-vindo. Tem teatros que oferece um excelente vinho, no Sesc o vinho é de primeira qualidade. Acho que ajuda a relaxar antes do espetáculo, dando aquela sensação que o cinema proporciona. A estrutura dos teatros atualmente dá abertura para maiores confortos, é muito excitante assistir a um espetáculo na companhia de um bom vinho, e creio que este costume veio dos teatros americanos, da Broadway. Devemos nos espelhar naquilo que é bom, como já sou uma senhora preciso de um lugar realmente confortável, num local que tenha uma coisinha boa para comer, uma água para beber de qualidade, uma boa e refinada bebida, enfim alimentação num espaço de teatro é fundamental.

**Pergunta:** Um espaço teatral que disponibilize uma arquitetura ou detalhes cênicos, poltronas confortáveis, ar condicionado e até mesmo um palco, que permita uma melhor visão para quem assiste ao espetáculo, são elementos que caracterizam qual realidade para o frequentador do espetáculo?

**Resposta:** Teatro é arte, portanto teatro feio não compensa. Teatro sem uma boa estrutura, nem chego perto, porque para mim nem teatro de verdade é. Mas eu acho que tudo isso por mais importante que seja, não compensa se o produto final for um lixo. Veja bem, sou muito seletiva em relação aos lugares que vou, por isso só vou em locais que realmente atendam a todas as necessidades competentes a uma senhora de quase 65 anos. Eu leio tudo, analiso tudo, assisti a muita coisa na minha vida, Chico Buarque, Caetano, Roberto Carlos, só busco coisa boa e me revolta quando vou ao um teatro incrível e vejo uma porcária de espetáculo. Tem coisa muito boa por aí, mas tem cada coisa ruim...Acho que todos os teatros de São Paulo têm uma estrutura decente, pois é obrigação ter! Os banheiros por exemplo, de todos os espaços que fui, são bem confortáveis e estruturados, o problema é que algumas pessoas não tem educação para usar e a culpa é do teatro? Claro que não! No Teatro Renault, as pessoas comem pipoca e deixam tudo jogado no chão. E a culpa é do teatro? Na verdade, o Brasil tem se esforçado muito para ofertar o melhor para nós em termos de cultura, mas o brasileiro não sabe se comportar. Nunca tive problemas com visualização de atores, com cadeiras, nem nada, pois como disse eu pesquiso para ver se o local é decente ou não, o meu problema é: a falta de educação do público e quando a peça é uma bosta, me perdoe o palavrão...quando a peça é ruim, assim ficou melhor!

**Pergunta:** Em sua opinião, quais sensações o público de teatro procura levar consigo, após assistir ao espetáculo? Explique.

**Resposta:** As melhores possíveis, a sensação que vi um espetáculo de arte e não uma farsa é fundamental. Eu já vi Paulo Autran e posso te dizer uma coisa, o teatro brasileiro tem muito potencial para coisas incríveis, chorei vendo tanta história linda. Ri de querer ir ao banheiro quando assisti a primeira montagem do Trair e Coçar, essa peça é a antiga pra caramba, Denise Fraga, linda, talentosa, novinha no papel da Olímpia. Amo os musicais da Claudia Raia, do Miguel Falabella, que linda iniciativa de trazer a magia destas peças para nós brasileiros, quantos empregos são ofertados a artistas, dançarinos, enfim amo me sentir na Broadway, que é o melhor exemplo de como fazer teatro no mundo! Agora, posso contar uma experiência recente bem desagradável?

**Pergunta:** Claro, pode contar!

**Resposta:** No mês passado fui informada por uma mocinha que trabalha numa clínica onde fui fazer um exame que o meu convênio tem um teatro, nem imaginava isso! Vou explicar melhor: sou idosa, e o melhor convênio médico para pessoas da minha idade é o Prevent Sênior, sou dele há muito tempo e sempre tive o melhor atendimento, mas graças a Deus minha saúde é ótima e só faço mesmo meus exames de rotina. Estava conversando com uma das recepcionistas da clínica e entre vários assuntos contei que adoro ir a teatros e ela me falou do Teatro Prevent Senior, que eu nem sabia existir. Fiquei bem empolgada porque os clientes do convênio têm direito a quatro ingressos gratuitos. Procurei saber o espetáculo e vi que eles estão com uma peça chamada “Começar Outra Vez” em cartaz e na propaganda diz que é uma espécie de homenagem ao Norton Nascimento, um ator que fez novelas na Globo e morreu por conta de um problema no coração, até transplante fez, enfim...Eu estava numa semana corrida e não deu para ler muito a respeito da peça, mas confiei que fosse boa, até porque o título é ótimo, convidativo. O teatro é muito bem localizado, vi fotos ótimas do espaço, estava muito confiante que seria uma experiência ótima, que somaria aos benefícios do meu convênio. Chegando lá, num domingo, o espetáculo seria às 16 horas, estava eu e mais duas amigas e a neta de uma delas, e fomos superbem atendidas. Lá é um espaço cultural que tem várias coisas, é bem grande e dentro dele tem este teatro que já foi dirigido pela Claudia Raia, acredita? (o espaço é dentro do Instituto Tomie Ohtake). Estava tudo indo

muito bem, comemos um lanche maravilhoso, sentei num lugar ótimo e o ar condicionado estava razoavelmente bom. Mas quando começou a peça...meu Deus do céu, um horror! Uma comédia daquelas bem chatinhas, sabe? Cheia de piadinhas prontas, pior que aqueles stand up que a garotada adora. Atuações péssimas, iluminação linda, mas mal utilizada e olha que eu não sou atriz, não sou diretora nem nada, mas a experiência nos ensina a olhar as coisas com certo conhecimento. Muita coisa ali não fazia sentido!? Eu não estava entendendo nada, até cutuquei minha amiga, que ria sem parar das piadas da peça pra entender se o problema era eu, mas não! Ela estava rindo porque são piadinhas que nos dispersam da rotina! Eu não concordo com isso! Acredito que o teatro não pode dispersar para o lado ruim da coisa. Era um casal que se casa do nada, briga do nada, é um tal de um que quer assistir ao Corinthians, e a mulher que fala demais. Ah, estou velha, mas acompanho tudo, e sei que é um tipo de texto ultrapassado! O cara apronta, empurra a mulher, é grosseiro, violento, machista e ela ainda fica com ele?! Porque é comediazinha de casal?! Era este o tal de Começar Outra Vez! Não tenho mais paciência para isso! A sensação foi muito ruim, mesmo eu estando num lugar muito acolhedor. Quando terminou, eu aplaudi por educação, pois isso eu sou: educada. Mas o ator da peça, muito deselegante por sinal, perguntou quem gostou da peça mais de uma vez e ainda pediu para as pessoas que gostaram levantarem a mão, eu fiquei muito constrangida, e resolvi não levantar! Eu odiei o trabalho e acho que um ator não deve perguntar e fazer as pessoas levantarem a mão, afirmando que o ego dele deseja ouvir, entende? Ator é um bicho egocêntrico, eu já cruzei com alguns tão bons, mas tão nojentos...O cara, acho que é Robson o nome dele, nem famoso é, nunca vi na TV, no cinema nem nada, ainda filmou, isso mesmo, filmou ele perguntando e as pessoas levantando a mão, afirmando que gostaram da peça, ou fingindo que gostaram porque ele forçou a barra em relação a isso. Eu não levantei a mão quando fez a filmagem do celular dele! Ah, e sobre o Norton Nascimento teve uma menção relacionada a doação órgãos e nada mais. Acho isso válido, mas não tinha nada a ver com a temática da peça: um besteiro de quinta! A viúva dele era atriz da peça e há quinze anos haviam atuando neste lixo de texto. Bela homenagem...sai de lá, revoltada, não volto nunca mais! Esse negócio ai de hospitalidade só funciona mesmo com a entrega de um produto final excelente, se não, nada vale.

## **Entrevistado 7**

**Ator/Atriz de teatro**

**Idade:** 25 anos

**Formação:** Artes Visuais

**Tempo de atuação no teatro:** 10 anos

**Pergunta:** O acolhimento e entretenimento observados num espaço teatral podem contribuir para uma maior atração e manutenção de frequentadores nestes locais?

**Resposta:** Sim. Acho que sim. Com certeza. Porque... é... o teatro não deixa de ser um lugar em que as pessoas, primeiro, precisam se sentir bem. Se ela não for acolhida a princípio, já vai... se ela não se sentir bem e acolhida desde a hora que ela chega, não vai contribuir pra que o espetáculo, a peça em si seja boa também, não é? Porque já vai mudar a... a energia da pessoa, e o acolhimento é tudo. Tem que ser, ele precisa ser pensado sim... porque faz parte, né? O teatro, a magia do teatro, não é só quando abre as cortinas e o espetáculo começa. É desde de quando a pessoa chega no teatro pra, pra assistir à peça, enfim. Acredito nisso.

**Pergunta:** O que é considerado importante para que o público de teatro se identifique com o espaço teatral?

**Resposta:** Se identifique?! É... pode repetir a pergunta, por favor?

**Pergunta:** Claro! O que é considerado importante para que o público de teatro se identifique com o espaço teatral?

**Resposta:** O público de teatro... É... obviamente seria um público de teatro! Logicamente que ele vai comparar todos os espaços de teatro que ele vai! Né? Então... com certeza ele vai comparar como ele foi rece... é, eu acho que o acolhimento ele vem desde o convite, né? Não é nem só quando a pessoa chega no teatro em si, ela foi convidada pra estar ali, ou ela ganhou em algum lugar. Então, o acolhimento eu acredito que começa desde aí, porque ela não vai num lugar aleatório, a não ser que ela esteja passando pelo lugar e viu, enfim. Mas, ela precisa ser bem recebida. Ela precisa ser bem acolhida e precisa ser sincero também, porque as

pessoas percebem quando elas são acolhidas de forma falsa, só pensando no que é financeiro e etc... Ela precisa ser bem recebida, bem acolhida, bem tratada, ela precisa se sentir confortável! É... tudo precisa ser confortável, desde comprar um café no espaço, até ir ao banheiro, até o espetáculo, tudo é importante, cada coisinha. Eu acredito nisso.

**Pergunta:** Acredita que a presença de um local destinado à alimentação, em um espaço teatral, proponha um melhor acolhimento ao frequentador destes locais? (sim/não) Explique.

**Resposta:** Acredito que sim. É... porque a pessoa, ela pode chegar mais cedo. Se ela chegar mais cedo, ela pode ter esse espaço pra... enquanto ela toma um café, come alguma coisa, observa o espaço, o lugar que ela esteja, e também, depois do espetáculo, é... principalmente pro lugar, ele... alimentar a ideia de que as pessoas, elas possam se reunir pra conversar sobre o que elas viram, também! Então, pode ser válido por esses dois motivos: o que acontece antes do espetáculo e o que acontece depois, também! É... porque... é... você tem a ideia de que se tem alimentação você possa ser mais acolhido, né? É... ultimamente eu tenho percebido isso. A diferença dos lugares que têm esse espaço pra alimentação dos que não têm. E me parece que os lugares que têm esse espaço de alimentação eles são mais receptivos de uma maneira geral, do que os lugares que não têm, que parece ser uma coisa fria, direta: entrou, assistiu o espetáculo e foi embora. E eu acho que as pessoas não querem mais essa coisa direta, né? porque o teatro antes ele era assim porque ele servia, talvez, como uma questão social apenas. Um espaço que você ia pra socializar. Hoje é mais do que isso. Hoje você leva informação, cultura e... é isso!

**Pergunta:** Um espaço teatral que disponibilize uma arquitetura ou detalhes cênicos, poltronas confortáveis, ar condicionado e até mesmo um palco, que permita uma melhor visão para quem assiste ao espetáculo, são elementos que caracterizam qual realidade para o frequentador do espetáculo? É bacana pra eles?

**Resposta:** É sim. É... principalmente se for um público que gosta de teatro, que tenha a cultura de, de ir ao teatro, pode ser muito bom, porque ele vai se familiarizar primeiro com o lugar que ele tá, e vai ver que é um lugar que tem, que tem bagagem, que tem conhecimento sobre o que tá fazendo e as pessoas, elas gostam de sentir que elas estão num lugar que foi preparado pra elas. De saber que aquele lugar foi pensado, foi estruturado pra mim, pro

público de teatro. E, pra quem não gosta, é... pra quem não é, pra quem não frequenta tanto, pode ser até algo que ela, que vai fazê ela frequentar mais! Né? porque você tem quadros de artistas que fizeram história no teatro, vai levar alguém a conhecer melhor aquele artista, se tem máscaras de teatro, por exemplo... enfim, é uma sequência de coisas, que... que ajudam sim, fazer as pessoas serem mais frequentes no teatro. É... o palco, aí a gente tem diversos tipos de palco, né? Mas, se todos esses tipos de palco, estiverem de maneira confortável, visível ao público, mesma coisa, porque a pior coisa é alguém sair falando que não tava vendo direito, ou que ela tava incomodada com alguma coisa e não conseguiu ver, agora outra coisa é a pessoa se incomodar com alguém na frente dela, aí vai da educação das pessoas também. Mas, se incomodar com a estrutura do espaço é uma coisa que não pode acontecer. Eu acho que é uma das primeiras coisas que têm que ser pensadas antes de abrir um espaço cênico ou um teatro em si, é se preocupar em que aquele lugar ele tem que ter uma magia específica, né? e essa magia ela vai acontecer a partir das coisas que você vai colocar lá, a cor que você vai escolher pro espaço, dos objetos que você vai colocar ali, porque tudo isso vai ser analisado e vai ser comentado, é... vai fazer as pessoas comentarem com as outras que ali tem coisas específicas, coisas legais e que contribui pra volta desse público, contribui pra ela continua, pra ela convidar outras pessoas a ir também, as poucas pessoas, né? Normalmente quando é muito bom as pessoas, elas convidam pouco... acredito sim, precisa e é necessário.

**Pergunta:** Em sua opinião, quais sensações o público de teatro procura levar consigo, após assistir ao espetáculo? Explique.

**Resposta:** Uma sensação de que ele, primeiro, ele recebeu a mensagem que o espetáculo queria passar. Ele precisa receber essa mensagem, aí tem uma responsabilidade da peça, né? em si. Mas, independente do lugar que ele esteja, ele precisa... acho que a missão do teatro é passar uma mensagem e... claro, ele não vai receber essa mensagem se ele tiver num lugar desconfortável, se ele estiver num lugar que ele não precise parar o mundo e prestar atenção naquilo... né? Se você tá num teatro, por exemplo, em que o som não consiga chegar, com eficiência até a pessoa, obviamente, a mensagem não vai ser passada. Se você... se você tem um teatro em que, pelo contrário, o som de fora atrapalha, não vai conseguir. Então, é uma série de coisas, mas o principal é a mensagem que o espetáculo precisa passar, que o público tem que sair com uma sensação de que aquilo de alguma forma vai mudar ele e vai transformar. A grande missão do teatro é essa: é entreter e fazer as pessoas pensarem,

independentemente de ser comédia, musical ou drama. É... acho que é isso... pra essa pessoa receber essa mensagem, uma série de coisas, além só do espetáculo, precisam... precisam acontecer. Uma sincronicidade de coisas precisa acontecer pra essa pessoa receber a mensagem.



## **Entrevistado 8**

**Ator/Atriz de teatro**

**Idade:** 32 anos

**Formação:** Jornalista

**Tempo de atuação no teatro:** 11 anos

**Pergunta:** O acolhimento e entretenimento observados num espaço teatral podem contribuir para uma maior atração e manutenção de frequentadores nestes locais?

**Resposta:** Eu acho que sim. Acho que... em qualquer lugar que a gente esteja as pessoas elas querem ser bem recebidas e, acredito que o teatro é mais do que um espetáculo, né? A pessoa ela não que só ver um espetáculo bom, porque a pessoa já sai de casa esperando ver um produto bom, né? Então, ela quer ter um lugar confortável pra sentar, ela quer ter um local pra aguardar, imagens pra olhar enquanto o espetáculo não começa, o cuidado da pessoa da bilheteria é muito importante, o cuidado do segurança quando o teatro tem e, até mesmo o cuidado que os atores têm para com o público, né? Então... esse acolhimento é muito importante pro público se sentir dentro do teatro, o público sentir que ele está dentro de uma casa de artes. A mesma coisa quando você vai na casa de alguém, você quer se sentir bem na residência de alguém. Então você tá indo numa casa de arte, então você tem que se sentir numa residência dessa forma. Tanto na parte do entretenimento, do espetáculo, quanto na parte do recebimento, da acolhida, né?

**Pergunta:** O que é considerado importante para que o público de teatro se identifique com o espaço teatral?

**Resposta:** Eu... eu acho que aqui, algumas questões da infraestrutura são bem importantes, independente do espaço ser pequeno ou do espaço ser grande. É... uma recepção convidativa dentro de um espaço de teatro tem elementos, né? Que remetem a essa arte, né? Fotos de espetáculos que já passaram, cartazes... então... tudo isso já convida muito bem o espectador na entrada do teatro. Eu acho que nós, atores, também... eu sou uma pessoa que gosto muito de conhecer teatros. E toda vez que conheço um teatro, eu sempre observo muito isso. Observo muito as cores que são utilizadas porque existe cor que funciona, cor que não

funciona, então tudo tem que ter um estudo, não é? E na recepção, quando eu vejo essas referências aos trabalhos que já passaram pelo teatro, ou ao próprio teatro, livros! Eu fui num espaço recente que tinha alguns livros falando sobre teatro... tudo isso é muito convidativo ao público e prende a pessoa, né? Porque às vezes a pessoa chega no teatro, espera um tempo o espetáculo começar, e ela fica meio que, sem ter o que fazer, entre aspas, e pra pessoa não ficar só entretida no celular, porque o celular é uma prática proibida, dentro do espaço cênico, porque atrapalha. Então, a pessoa já começa se desliga, eu, não só como atriz mas como uma atriz que também é espectadora de teatro, acho que também é importante, o administrador ou o ator que administra o teatro, tem esse pensamento, e agora, dentro de onde a peça ela é apresentada, aí já tem que ser o inverso, tem que ser o espaço, onde o foco total seja para o ator, seja pra o que tá acontecendo ali no palco. Mas, tem que haver o conforto nos assentos, nas cadeiras, tem que ter uma luz, que... que não incomode, né? a plateia, porque às vezes, existem algumas deficiências na iluminação, que pode prejudicar, tanto o espectador quanto o ator. E tem que ter todo esse cuidado, pra que o foco da apresentação não seja desviado em nenhum momento, então eu acho que a recepção tem que ter essas linguagens artísticas e dentro da onde o ator... da onde é sagrado pro ator, isso seja, isso seja respeitado dentro desse... dessa questão de tanto o ator quanto o espectador se sentir acolhido, se sentir bem-quisto no local.

**Pergunta:** Acredita que a presença de um local destinado à alimentação, em um espaço teatral, proponha um melhor acolhimento ao frequentador destes locais? (sim/não) Explique.

**Resposta:** Acredito que sim... acredito que... um local de alimentação é uma preocupação que o administrador tem com a pessoa que tá chegando no seu espaço, porque às vezes, realmente, a pessoa, ela acaba chegando cedo, ela... além de toda a recepção ela não vai ficar o tempo todo só olhando pras coisas que tem no teatro. Vai chegar um momento que, ela vai precisar parar, respirar um pouco, às vezes não dá tempo de cumê, a pessoa vem com criança, a criança é um pouco mais inquieta nesses espaços, ajuda a acalmar um pouquinho. Água, também acaba sendo um elemento importante, muita gente comercializa a água, assim como também, disponibiliza de forma gratuita, mas eu acho que a questão dessa parte do comércio, além de ser algo importante para o acolhimento do público, também ajuda a manter o teatro, né? É uma forma de manutenção do teatro, porque... quando você chama uma companhia de teatro, para se apresentar no espaço, existe a divisão, né? dos custos, entre bilheteria, que você

divide entre o espaço e a produção, e às vezes, a... nem sempre, né? pra nossa frustração como artista, a gente consegue ter sempre um espaço com um público como deveria e a questão da alimentação acaba ajudando quando a bilheteria não é 100% satisfatória ao administrador manter o seu espaço. Então, é... é uma contrapartida que ajuda. É interessante nesse aspecto. Mas não acho que é o mais importante. É importante dentre as outras coisas. Acho que você não deve misturar. Você come antes do espetáculo, ajuda no depois pra manter uma conversa, mas dentro do espaço cênico, como eu já vi em alguns teatros específicos, no caso o Teatro Renault, é um teatro muito grande, é um teatro muito bonito, mas nesse teatro as pessoas podiam comer, podiam beber, podiam ficar lá à vontade como se fosse um cinema. Eu não acho que tem que misturar. Dentro da onde um ator está se apresentando, por maior que seja o espaço, por melhor que seja a acústica, não é algo que combina. No cinema combina, a pipuquinha... né, por exemplo... agora, dentro do espaço de apresentação, na minha opinião, não combina, mas fora, eu acho agradável pelas razões que eu já expus.

**Pergunta:** Um espaço teatral que disponibilize uma arquitetura ou detalhes cênicos, poltronas confortáveis, ar condicionado e até mesmo um palco, que permita uma melhor visão para quem assiste ao espetáculo, são elementos que caracterizam qual realidade para o frequentador do espetáculo?

**Resposta:** A realidade obrigatória que todo teatro tem que ter! O teatro, ele tem que ter locais confortáveis, pro pessoal sentado, por mais simples que seja, não importa se aquelas cadeirinhas, aquelas cadeiras de plástico ou aquelas cadeiras forradas, não interessa... tem que pensar no conforto. Tem que pensar nas pessoas que são mais gordinhas, as pessoas que são mais magrinhas, as pessoas de tudo quanto é tipo, né... de corpos, de jeitos, de formas, porque é uma arte muito diversificada que tudo quanto é tipo de público frequenta e todas as pessoas, sem distinção, têm o direito. É evidente que existem espaços, existem atores, principalmente, à frente de espaços que não têm condições, de... por exemplo, ter um local com acessibilidade, por exemplo, pra deficiente físico, mas aí é uma questão que não tem a ver com a falta de cuidado do administrador e sim, com a falta de recurso, que aí já é outras questões que não cabe na questão mas, a gente tem que analisar isso, né? Ou entender também, que não é 100% culpa do administrador, no caso, é... o ar condicionado, o palco, né? porque existem muitos tipos... tudo isso tem que ser pensado, né? É... a capacidade, quantas pessoas podem estar no seu espaço. Então, a questão da cor ou da recepção, com... signos que remetem ao teatro, uma

coisa que eu já comentei na outra questão, é fundamental, porque é uma casa de teatro, é um lar teatral e não tem que ter coisas que não têm a ver com essa arte. Tem que ter isso, isso aí é obrigação! Por mais simples, menor, por menos recurso que o teatro tenha, todo espaço tem essa obrigação. Você não tem que entrar num teatro, achando que tá numa casa de show, por exemplo, por mais que seja arte também, por mais que alguns teatro, teatros tenham apresentação de show, mas é diferente, né? digo show de música mesmo, não musical, que é um gênero teatral. Né? Então tem que pensar em todas essas questões e pensar “democracia” de público, que você vai receber pessoas de diversas características e tem que ter esse pensamento pra todo mundo.

**Pergunta:** Em sua opinião, quais sensações o público de teatro procura levar consigo, após assistir ao espetáculo? Explique.

**Resposta:** Como eu disse... é... quando o público vai assistir a uma peça, geralmente, ele já espera assistir algo muito bom, porque já existe uma divulgação, antes da pessoa ir até o teatro. Às vezes acontece de você tá passando, vê um cartaz que te chama a atenção e você resolve entrar no teatro sem saber direito como que é peça e vai lá, e espera vê algo legal. Mas... Todo mundo espera isso, quando vai assistir um filme, vai assistir qualquer produto artístico, espera encontrar o melhor. Eu acho que o espectador, ele espera sair de lá modificado de alguma forma, extasiado, encantado, não só pela mensagem do texto, seja ele comédia, drama, musical, seja lá o gênero que for, mas, tocado pelas atuações. É o que a gente ouve muito, né? É... olha, a sua atuação impressionou, tal... por x, y... espera também que a pessoa tenha entendido as ideias do diretor, porque o diretor é um elemento-chave na construção do espetáculo, né? E é ele que consegue conduzir os atores, ele que consegue conduzir a dramaturgia, ele que consegue conduzir a iluminação, então: se o público entendeu aquela, aquelas ideias por menor que seja, aparentemente, né? Já entendeu o que o diretor quis dizer, e o papel do diretor aparece nessa parte da hospitalidade como algo muito importante. Então... o figurino, a maquiagem... a criançada fica louca quando você faz uma peça, além do texto, que tenha um visual, assim... atrativo, que tenha uma maquiagem, algo assim, que a criança quer sair do teatro querendo fazer igual, querendo ser como você, querendo ser como o ator. E a missão do teatro ela é muito forte, ela é muito bonita! As pessoas não têm consciência do quanto, de como é o carro-chefe do cinema, carro-chefe da telenovela, dos seriados. Sei que são linguagens diferente mas, que ao mesmo tempo, possui coisas muito

comuns, né? E todas elas são lideradas por essa arte-mãe, que é o pai, né? que é o teatro. Então, espera sair de lá querendo... se modificar, rir mais, entender mais, refletir mais, quando é adaptado de um livro, querer ir atrás do livro. Quando tem uma adaptação no cinema, vamo vê como é que saiu no cinema? Ah! Vamo voltar? Né? Eu quero ver de novo, de outro ângulo... vamos indicar... então... são essas sensações!

## **Entrevistado 9**

### **Ator/Atriz de teatro**

**Idade:** 41 anos

**Formação:** Atriz

**Tempo de atuação no teatro:** 8 anos

**Pergunta:** O acolhimento e entretenimento observados num espaço teatral podem contribuir para uma maior atração e manutenção de frequentadores nestes locais?

**Resposta:** Eu acho que com certeza! Porque... se o ambiente não for agradável e o que tiver sendo mostrado não passa uma mensagem interessante, não vai... hã.... atingi o público né? E o teatro ele sobrevive do público. Então... a gente qué o quê? Cada vez mais essa diversidade de um público cada vez mais rotativo.

**Pergunta:** O que é considerado importante para que o público de teatro se identifique com o espaço teatral?

**Resposta:** Eu acho que parte disso tá nesse acolhimento que foi dito na pergunta anterior. Eu acho que quando você se sente acolhido, quando você se sente à vontade, é... aí você pode se expressar, enfim; aí o teatro realmente alcança seu objetivo, que é passá essa mensagem, que é atingi o público, que é tê a catarse, né?

**Pergunta:** Acredita que a presença de um local destinado à alimentação, em um espaço teatral, proponha um melhor acolhimento ao frequentador destes locais? (sim/não) Explique.

**Resposta:** Olha... essa pergunta vou responder em duas etapas, como público: É...eu acho que sim, se você oferece esse tipo de atrativo, o espaço pode sim se tornar interessante, porém, eu acho que pro ator, é... dependendo é lógico da movimentação, de repente, porque não é todo mundo que... infelizmente, nós não temos um público muito educado. E... o ator, ele precisa de concentração. Se você tá num palco você precisa de concentração pra... pra que a peça flua e eu acho que de repente, pro ator, ter um espaço destinado a isso pode ser que talvez, atrapalhe a atuação no sentido do público pode se movimentar, entrar, sair, sentar, levantar.

Mas, por exemplo, em peças que tem mais de um ato, eu já fui a teatros, por exemplo, que você sai, você come, você bebe e depois você volta, então eu acho que pro público é sim, é bastante agradável.

**Pergunta:** Um espaço teatral que disponibilize uma arquitetura ou detalhes cênicos, poltronas confortáveis, ar condicionado e até mesmo um palco, que permita uma melhor visão para quem assiste ao espetáculo, são elementos que caracterizam qual realidade para o frequentador do espetáculo?

**Resposta:** Então... é... próximo ali da Praça Roosevelt, tem uma ruazinha pequenininha, escondida, que chama Gravataí e tem um teatro ali, não sei se ainda tem, faz muitos anos que eu fui, eu fui assistir: Dom Casmurro e era um teatro centenário, as poltronas rangiam, era tudo de madeira, sabe? Dava pra ver que era bem velho, mas eu me senti muito bem lá dentro. Eu achei assim, incrível! Eu fiquei toda arrepiada de, de imaginar tudo que já tinha sido feito naquele palco. Lá em Varginha, nós temos o Teatro Capitólio, que é um teatro clássico, todo de veludo. Ele também é um teatro clássico, porém, ele é um pouco mais conservado. A minha filha, hoje ela trabalha no Teatro Opus, que pertence ao Bradesco e assim: tem uma megaestrutura, tem camarotes, tem isso, tem aquilo... então, assim: é com certeza, prum público, você ter uma boa poltrona, uma boa infraestrutura, com certeza atrai, mas quem gosta do teatro, eu acho que não se apega muito nesses detalhes não.

**Pergunta:** Em sua opinião, quais sensações o público de teatro procura levar consigo, após assistir ao espetáculo? Explique.

**Resposta:** Ah... então, eu acho legal quando o público sai pensando, porque eu não tenho muita experiência, eu to começando a minha carreira agora, mas assim... nós passamos uma mensagem, o ator ele tá lá em cima do palco pra dá um recado, pra atingir o público de alguma maneira, ou deixa ele feliz, ou deixa ele tenso. Então assim: o objetivo do ator é fazer o público pensar. Acho que o público, o público mesmo alcança esse objetivo quando sai de lá se questionando ou questionando, sei lá, a vida... o mundo! Agora, enquanto atriz, é... eu saio do palco com a sensação do dever cumprido. É muito tenso, e você tem a sensação que não vai dar certo, é árduo o caminho, você tem que trabalhar bastante e depois que você fala sua

última fala e a cortina fecha, é uma sensação indescritível. É muito bom! E eu... saio do palco com uma certeza de que eu cumpri o meu dever, de uma maneira ou de outra.