aSPAs
ppgac - USP

DOI: 10.11606/issn.2238-3999.v6i1p73-86

Desenhos de Pesquisa

OS QUINTAIS DE PORTO ALEGRE: UMA EXPERIÊNCIA DE JOGO ENTRE AS FUNÇÕES DE ATOR E ESPECTADOR

OS QUINTAIS DE PORTO ALEGRE: *A GAME EXPERIENCE BETWEEN THE ROLES OF PERFORMER AND SPECTATOR*

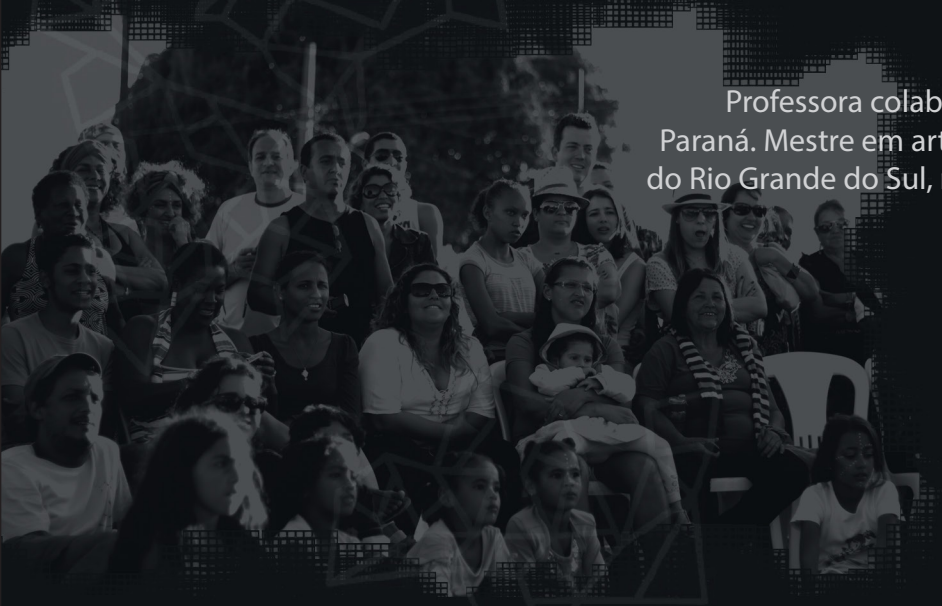
OS QUINTAIS DE PORTO ALEGRE: *UNA EXPERIENCIA DE JUEGO ENTRE LAS FUNCIONES DE ACTOR Y ESPECTADOR*

Marcia Berselli
Natália Soldera
Carina Corá

Marcia Berselli
Professora Assistente da Universidade Federal de Santa Maria. Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, na linha Processos de Criação Cênica.

Natália Soldera
Professora colaboradora da Universidade Estadual do Paraná. Mestre em artes cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, na linha Processos de Criação Cênica.

Carina Corá
Atriz e dramaturga.



Espetáculo *Cordel é Pra Comer*. direção Marcelo Veronez. Fotografia Ethel Braga.

Resumo

Este artigo apresenta reflexões sobre *Os Quintais de Porto Alegre*, um circuito de intervenções cênicas que ocupou quintais de prédios históricos e públicos da capital gaúcha. Por meio de eventos que buscavam promover o convívio, os espectadores foram convocados ao jogo em uma proposta na qual as funções de atores e espectadores mesclavam-se e confundiam-se. Apresentando o processo de criação e refletindo sobre a experiência no contato com os espectadores, essas funções são analisadas e problematizadas, apresentando elementos que refletem a cena teatral contemporânea sob o aporte de Lehmann (2007), Albright (2013), Pesavento (2008), entre outros importantes autores.

Palavras-chave: Intervenções Cênicas, Ator, Espectador, Convívio, Jogo.

Abstract

This article reflects on *Os Quintais de Porto Alegre*, a series of scenic interventions that occupied the courtyards of historical and public buildings of the capital of Rio Grande do Sul. Through events that promoted conviviality, the spectators were invited to play a game in which the roles of performer and spectator get merged and confusing. Presenting the creation process and reflecting on the contact with the spectators, these roles are analyzed and discussed showing elements of the contemporary theatrical scene with studies by Lehmann (2007), Albright (2013), Pesavento (2008), among other important authors.

Keywords: Scenic Interventions, Performer, Spectator, Conviviality, Game.

Resumen

Este artículo presenta reflexiones acerca de *Os Quintais de Porto Alegre*, circuito de intervenciones escénicas que ocupó jardines de edificios históricos y públicos en la capital de Rio Grande do Sul, Brasil. A través de eventos que buscaban promover el convivio, se les invitó a los espectadores a jugar en una propuesta en la que se mezclaban y se confundían las funciones de actores y espectadores. Al presentar el proceso de creación y reflexión sobre la experiencia en el contacto con el público, se analizan y problematizan estas funciones, con elementos que reflejan la escena teatral contemporánea desde la contribución de los estudios de Lehmann (2007), Albright (2013), Pesavento (2008), entre otros importantes autores.

Palabras clave: Intervenciones Escénicas, Actores, Espectadores, Convivio, Juego.

Introdução

Os Quintais de Porto Alegre é um projeto do circuito de intervenções desenvolvido por jovens artistas gaúchos. A proposta foi contemplada com o prêmio Funarte Artes na Rua 2014. No formato de circuito, a proposta centra-se no desenvolvimento de intervenções cênicas em três jardins abertos, presentes em prédios históricos localizados na cidade de Porto Alegre. Por meio de atividades pré-determinadas, compartilhadas antecipadamente com o público em espaços virtuais[1], os jardins transformam-se em *Quintais.*

Interessados em modos de criação que flexibilizam as hierarquias entre criadores, os artistas propõem modos de ação que convocam o espectador a ser e a se perceber como mais um criador do acontecimento cênico. Além de assistir às ações dos artistas, os espectadores são convidados a assumirem posições ativas: participando das ações, escolhendo um ponto de vista dentre os acontecimentos simultâneos e, ainda, sentando em cangas e aproveitando o local. É importante ressaltar que o convite à participação do espectador não é feito de forma explícita, e sim cabe a ele descobrir como compor com as ações propostas. A partir de uma inquietação a respeito do uso desses espaços públicos, muitas vezes desconhecidos pela população da cidade, e do desejo de uma horizontalização dos processos criativos, a ideia da criação concentra-se na promoção de ambientes conviviais, convocando os espectadores a integrarem os espaços e a criação cênica.

A metodologia de criação utilizou *scores* como pontos de partida. Os *scores* neste processo são entendidos conforme proposto por Anna e Lawrence Halprin dentro da estrutura de criação cíclica *RSVP*[2]. Trata-se de estruturas simples capazes de agregar e colocar em relação os recursos do processo e a partir das quais podem se desenvolver ações e improvisações. Os *sco-*

1. <https://www.facebook.com/osquintaisdeportoalegre> e <https://osquintaisdeportoalegre.wordpress.com/>.
2. "R – Recursos são o que você tem para trabalhar. Estes incluem recursos físicos e humanos, e suas motivações e objetivos. S – *Scores* descrevem o processo que conduz à performance. V – Avalia-ação analisa os resultados da ação e possíveis seleções e decisões. O termo 'avalia-ação' é cunhado para sugerir os aspectos de orientação para a ação, assim como de orientação para a decisão do V neste ciclo. P – Performance é o resultante dos *scores* e é o 'estilo' do processo". (HALPRIN apud WORTH; POYNOR, 2004, p. 72, tradução nossa)

res também podem ser pensados como *tarefas*-base, funcionando como um esqueleto, que é ao mesmo tempo sólido – para oferecer sustentação ao acontecimento – e flexível – para permitir as alterações provocadas pela improvisação e pelas diferentes percepções dos sujeitos envolvidos. A natureza de um *score* pode ser variada, podendo ser um texto, atividade, imagens ou desenhos. Dependendo de sua natureza, podem ser ampliadas ou reduzidas as possibilidades de improvisação e transformação.

Os *scores* escolhidos para este processo foram denominados de *scores conviviais,* atividades que podem ser realizadas em espaços comunitários e que incentivam o estabelecimento de um ambiente de convívio. Os *scores* elencados no início do processo foram: esporte regional não convencional ("taco", "bocha"), mateada, banho de sol, festa de aniversário, piquenique, caminhada de estimação (com animais de estimação) e book fotográfico. Os *scores* conviviais têm como objetivo o reconhecimento destes espaços públicos como ambientes para o convívio comunitário e, também, são ferramentas de convocação da participação do espectador no evento cênico. Os *scores* configuram alicerces fundamentais do processo criativo, pois a coleta de recursos materiais e as improvisações para geração de material cênico foram realizadas tendo como gravidade o *score* selecionado para cada espaço.

Os Quintais: processo de criação

O trabalho dos *Quintais* começou com a visita a jardins de prédios históricos da cidade de Porto Alegre. Sem saber qual o ponto de partida para a criação, os *performers* apenas se deixavam estar naquele local, absorvendo sua atmosfera, observando o espaço, mesclando-se aos transeuntes, anotando em um caderno sensações e ideias, fotografando imagens, captando o silêncio ou o barulho dos carros, das árvores, das fontes e dos pássaros etc. Tudo era um estímulo a favor dos artistas, que organizavam pequenos roteiros de possíveis *performances* a serem realizadas no espaço visitado, tanto individuais quanto coletivas.

Os encontros criativos seriam realizados posteriormente em uma semana de intenso ensaio, como então se poderia iniciar a criação e organização de todo esse rico material antes de iniciar o processo de ensaios? A internet

apareceu como um recurso propício à reunião de material pelos artistas, possibilitando trocas de imagens, vídeos e textos, e permitindo a edição do material por outros participantes do grupo. Através de ferramentas virtuais como Google Docs e Facebook, foi possível a manutenção de um processo criativo de compartilhamento constante entre todos os artistas, provocando diálogo e análise do material para que fosse organizado um roteiro para a maratona de ensaios que se desenvolveu de forma concentrada. Esse modo de organizar os recursos coletados nas visitas aos *Quintais* vem de encontro ao desejo de horizontalidade criativa do processo. Não existe um autor de um texto ou de uma proposta performática, as propostas são editadas por todos, transformadas por um coletivo de sujeitos. Assim como este texto, escrito a seis mãos com edições que não carregam o nome de nenhuma das autoras.

Os jardins contêm neles memória, de sua arquitetura, de sua história, o imaginário que carregam e que chega até nós pela sensibilidade. A perda do seu significado e a reconstrução de sentido que fazem de uma hidráulica um cenário para books fotográficos, que fazem de uma casa de senhores de escravos tornar-se o jardim da Assembleia Legislativa, que fazem o jardim de um museu um espaço para piqueniques e festas. A história do lugar é soterrada nessa nova função adquirida, porém continua viva e vibrante como rastros do passado. A historiadora da cultura Sandra Pesavento (2008) diz que o trabalho do historiador é decifrar a luz do passado que chega fraca até nós, trabalhando através de rastros para identificar a sensibilidade do tempo estrangeiro, a energia que movia esse tempo escoado. O trabalho dos artistas dos *Quintais* se assimila à visão de Pesavento sobre o historiador. Escavam-se esses locais, busca-se sua sensibilidade escoada, mas também a sensibilidade presente, as pessoas que habitaram e que habitam esse espaço no momento atual. Mesclam-se passado e presente sem uma busca de verdade histórica, e sim como uma potência criativa para melhor explorar o jardim a fim de torná-lo *Quintal*.

> Um espaço cênico (qualquer lugar fechado ou ao ar livre escolhido com a finalidade de instaurar uma relação específica entre ator-espectador) nunca é neutro. Um palco italiano, o claustro de um castelo, o adro de uma igreja, o pátio de uma fazenda, o salão nobre de uma universidade, uma praça ou o refeitório de uma prisão, todos têm um passado, ainda

> que seja do nosso tempo. Transpiram informações e impõem signos materiais que podem ser acentuados, contrastados, rejeitados, mas não omitidos. (BARBA, 2010, p. 84)

No contato com estes espaços, jardins transformados em *Quintais*, há uma retroalimentação entre artistas a partir do material fornecido pelo ambiente. O olhar que capta informações devolve em forma de ação um novo registro do espaço, que reverbera ao olhar do parceiro. O local, assim, é animado pela ação dos criadores, em uma transformação contínua que não permite rigidez. Parceiro da criação, o espaço é vivo, não fixo, permitindo uma intensa variedade de jogos e proposições. Helena Katz e Christine Greiner (2005, p. 129-130) apontam que:

> O ambiente no qual toda mensagem é emitida, transmitida e admite influências sob a sua interpretação, nunca é estático, mas uma espécie de contexto-sensitivo. Para quem estuda as manifestações contemporâneas de dança, teatro e performance como processos de comunicação, isso é facilmente reconhecível. Já há alguns anos o "onde" deixou de ser apenas o lugar em que o artista se apresenta, transformando-se em um parceiro ativo dos produtos cênicos. Ao invés de lugar, o onde tornou-se uma espécie de ambiente contextual.

Da relação entre criadores e ambiente, emergiram as possibilidades de intervenções. Assim, determinaram-se três roteiros para cada um dos *Quintais*[3], explorando qualidades percebidas pelos artistas durante seu estudo no jardim e nas plataformas de encontro virtual. Através de um roteiro preestabelecido[4], os atores chegavam aos ensaios disponíveis para criar em contato com diversos materiais presentes na sala, incluindo câmeras, figurinos, acessórios, tecidos entre outros. A não busca por um resultado final, preciso, permitiu uma qualidade despretensiosa que teve resultados criativos inesperados. Seguindo como guia a dinâmica dos ciclos *RSVP*, após as improvisa-

3. Os *Quintais* desenvolveram-se nos seguintes locais: *Quintal I* – Solar dos Câmara; *Quintal II* – Solar Lopo Gonçalves; *Quintal III* – Hidráulica Moinhos de Vento. Para mais informações sobre os locais, acessar <http://www.osquintaisdeportoalegre.wordpress.com>.
4. Desenhado a partir dos *scores* selecionados para cada local: *Quintal I* – Esporte regional não convencional (taco e bocha) e mateada; *Quintal II* – Festa de aniversário na piscina; *Quintal III* – Book fotográfico.

ções, as ações mais interessantes eram salientadas e uma nova sessão de improvisação iniciava partindo do roteiro reformulado.

Processo de criação II: o espectador-criador (des) orientado

Dialogando com proposições que apresentam as decisões e escolhas dos criadores em tempo real como base, em detrimento a definições prévias fixadas, as ações de *Os Quintais de Porto Alegre* se transformariam no espaço dependendo do público. É evidente que o acontecimento teatral é permeado pela influência dos espectadores, o que há de diferente nesta proposta é o grau de transformação ao qual estão dispostos os artistas. Na intervenção proposta no *Quintal* do Solar Lopo Gonçalves, por exemplo, os artistas estavam organizados em estações de atividades de recreação, mais e menos convencionais, de uma festa de aniversário, tais como uma piscina, um espaço de relaxamento, a mesa de comidas. Nenhuma dessas atividades tinha desenvolvimento previsto. Os atores estavam munidos de repertórios de interação desenvolvidos em sala de ensaio, porém, essa interação só era concretizada na presença e de acordo com a ação/reação dos espectadores. Os espectadores também poderiam chegar aos *Quintais* munidos de determinado repertório, alimentado pelos meios virtuais (página do Facebook e blog), que continham informações, tais como os *scores* de cada local e itens a serem levados (cuias de chimarrão, cangas para sentar, cadeiras de praia).

Existia uma expectativa por parte dos atores, gerando uma série de inquietações: haverá público hoje? Continuamos a apresentar igualmente mesmo sem público, afinal os transeuntes podem se juntar à ação? A frustração de não ter público ou apenas em pouca quantidade é um dos pontos ricos deste trabalho. Essa frustração é potência ao gerar uma transformação não somente na forma com que o público ganha espaço na intervenção, mas também na forma como os *performers* passam a assumir a função de público uns das ações dos outros, e passam a rever sua maneira de encarar o acontecimento artístico. É uma mudança na estrutura de base do trabalho artístico e criativo. Ainda que a proposta dependesse da interação com os espectadores, havia o objetivo de promover um espaço de liberdade para que o espectador

pudesse agir e reagir da maneira que lhe fosse prazerosa – escolhendo o ângulo em que observava as ações; escolhendo a ação que desejava ver na ordem desejada; participar falando, ou jogando, ou comendo; participar apenas fazendo parte do local com seu chimarrão, seus pensamentos, seu silêncio ou sua conversa (Figura 1).

Figura 1 – *Quintal* do Solar Lopo Gonçalves

Foto: Marcia Berselli

Na pesquisa *Tuning scores*[5], Lisa Nelson aponta para uma atenção especial ao sentido do olhar. Nas formas de olhar, nas escolhas que envolvem o que é visto, no tempo dedicado a olhar cada novidade que se apresenta a nossos olhos. Nelson escolhe, assim, utilizar o termo "edição em tempo real": "eu utilizo o termo 'edição em tempo real', não utilizo composição em tempo real, porque a composição já está no espaço"[6]. Ao editar as imagens,

5. "Tuning Scores are an intriguing way to investigate fundamental elements of performance, movement behavior, and communication, altogether. Originated by Lisa Nelson, the explorations illuminate how we compose perception through action; in other words, we learn how what we see is inextricably linked to how we see, through our multisensorial layers of observation." Material disponível em <http://tuningscoreslog.wordpress.com>.
6. Material advindo de anotações de Marcia Berselli a partir de participação no "Encontro Prático com Lisa Nelson", realizado no Atelier Dudude, em Brumadinho/MG, em abril de 2014.

o olhar, traçando trajetórias, enfocando ou desfocando determinados elementos, pode ser aproximado à lente de uma câmera. Uma lente que descreve espaços, que mapeia, distingue, seleciona. Em processos cênicos que escolhem trabalhar com acontecimentos mais abertos à significação pelo público, cada espectador fará sua edição do que é apresentado. Para a *performer*, a questão não é somente "o que pode acontecer, mas o que está acontecendo, o que acontece"[7]. Essa forma de nomear nos parece interessante, pois parece apresentar de maneira clara as diversas escolhas e direcionamentos que permeiam a composição. Cada espectador, a partir do direcionamento do seu olhar, realiza uma edição da composição que está compartilhando. Esse olhar que capta imagens e as edita está relacionado aos interesses e repertórios concernentes a cada espectador.

> Quando um bailarino aparece em vista, para o que eu olho? Com a iluminação permitindo, eu olho como ele se parece. Eu sou curiosa sobre a aparência dos seres humanos. Então eu procuro seus olhos. Eu sou curiosa sobre o que ele está pensando, onde ele pensa estar, onde ele pensa estar indo. Mesmo à distância, eu leio muito dos olhos do bailarino. Eu vejo sua vivacidade. E eles apontam a minha atenção. Inicia um diálogo entre minha leitura da intenção do bailarino e a minha própria. Editando em tempo real para dar sentido ao que está diante de mim, e eu também estou olhando através do meu gosto. (NELSON, 2003, s/p, tradução nossa)

Assim também ocorre com os atores que, em tempo real, editam cada qual a composição, através de suas escolhas em contato com os parceiros de cena – atores e espectadores. Suas escolhas são direcionadas pelos seus repertórios particulares, mas também é importante reconhecer a influência do ambiente, suas instruções ou determinações. Cabe reconhecer ainda os padrões que carregamos a partir de nossos contextos culturais, que determinam nossos modos de agir e reagir nos espaços que habitamos.

Dentre todas as formas de o público ser coautor, os atores também se tornam espectadores das ações uns dos outros, e participantes do espaço, fazendo parte dele como todos os que ali convivem. O modo proposto, assim, exige um engajamento peculiar de espectadores e artistas, que passam a

7. Ibid.

operar em uma dinâmica de criação que não lhes oferece muitos conhecimentos e certezas prévias. Ann Cooper Albright (2013) aponta que para encontrar novos caminhos é preciso perder-se, propondo que é na desorientação que buscamos olhar para o local em que efetivamente estamos: "Para compreendermos o que nos orienta, nós precisamos experimentar a desorientação, aquela mudança de perspectiva espacial que pode nos ensinar o que nós damos por certo" (p. 61). Nesse sentido, é uma premissa do trabalho que o receio em relação à desorientação não torne rígida a proposta.

A frustação faz parte da forma de teatro que se acostumou a fazer, que depende do aplauso e da compreensão da proposta dos artistas, apresentando com clareza o local da *performance*, os *performers* e os espectadores cada qual em sua função. Buscando justamente colocar em xeque a hierarquização dessas posições, as fronteiras se misturam, e a frustração aparece tanto no público como nos atores dado o caráter incomum do processo.

> Eu tinha entendido a proposta de ser um teatro fora do convencional e com participação da plateia. Mas justamente por ser algo novo, e diferente, eu acho que poderia ter sido melhor explicado. Nós estávamos lá e não sabíamos quando a peça tinha começado, ou quando vocês estavam conversando entre vocês. Ficamos em dúvida se devíamos chegar mais perto ou íamos parecer intrometidos na organização porque ainda não tinha começado. Mas ao mesmo tempo ficamos sem ouvir a peça, se já tivesse começado... Enfim, ficamos realmente perdidos[8]. (informação verbal)

O depoimento anterior foi enviado por um espectador para uma integrante do grupo de artistas. Mobilizando as funções do acontecimento, o público também busca compreender o que ele deve ou não fazer, como ele deve assistir, ou contemplar, ou interpretar. A sensação é que todos estão em um momento de experiência única, em que não sabem ao certo o que vai acontecer, disponíveis – ou não – para intervenções mais aleatórias possíveis.

O que se apresenta é uma proposição que desestabiliza certas hierarquias da criação cênica, convocando os espectadores a se perceberem como criadores. O espectador com o poder de decidir o que olhar, se olhar, mas envolvido na ação, engajado no acontecimento. No entanto, há nesse modo de

8. Depoimento de espectador, enviado por meio virtual em setembro de 2015.

interação um grande risco, para ambos: artistas e espectadores. As diversas possibilidades promovem um atrito com o desconhecido: como agir se não tenho certeza do que se passa? O que é intervenção e o que é "vida real"? O que eu posso finalmente fazer?

Tratando da característica de acontecimento do teatro pós-dramático, Lehmann (2007, p.173) aponta a um teatro que

> não é mais simplesmente algo "a ser assistido", mas situação social, escapa a uma descrição objetiva porque representa para cada um dos participantes uma experiência que não conflui com a experiência dos outros. Ocorre uma virada do ato artístico em direção ao observador, o qual se depara com sua própria presença e ao mesmo tempo se vê forçado a travar uma contenda virtual com o criador do processo teatral: o que se espera dele?

Ao longo das intervenções, os artistas tornaram-se mais conscientes dessa liberdade criativa e do poder de decisão do espectador, e passaram a brincar entre si compondo o espaço para transeuntes, mesmo quando não havia nenhum "público" convencional. Dessa forma, as dúvidas tanto dos artistas quanto dos espectadores sobre o que iria acontecer passaram a gerar uma vasta possibilidade de coautoria durante a ação. Um dos momentos que mais representa essa simbiose criativa entre artistas e espectadores em um devir-artístico é o *Concurso de Salto Ornamental Imaginário*[9], que foi proposto pela relaxadora de festa no *Quintal* do Solar Lopo Gonçalves, narrando seu salto com os olhos fechados, parada, sem realizar nenhuma ação aparente. Muitos espectadores inscreveram-se para narrar seus saltos. O frio na barriga, as gotas que saltavam d´água, o corpo poético, a beleza do esperar para pular, a potência do medo entre outras coisas. A impressão era de que os textos haviam sido preparados anteriormente, com o público se colocando enquanto criador e os artistas sendo os reais espectadores. O que se observa é uma inversão constante de papéis nessa brincadeira que os *Quintais* proporcionam.

Nos encontros entre os participantes das intervenções – artistas e espectadores – a cada nova composição os atores reatualizavam suas proposições,

9. Uma das ações que ocorriam no *Quintal II*, a partir do *score* Festa de aniversário na piscina.

revisitando suas ações a partir do repertório estabelecido desde os primeiros encontros do grupo de criação. As experimentações anteriores alimentavam os atores no sentido de ampliar as possibilidades, assim, cada fato ocorrido em uma intervenção compartilhada com os espectadores servia de mote para a intervenção seguinte. Dessa forma, cada intervenção tornou-se um laboratório para os artistas, espaço de experimentações rapidamente incorporadas. A partir dos *scores* selecionados, as criações apresentavam amplo espaço para ajustamentos e modificações. Atentos às possibilidades apresentadas no momento, os atores atualizavam seus repertórios, recuperando ações e modificando as proposições quando da oferta de espaço pelo acontecimento atual. O período de primeiras experimentações, visita aos locais e criações em sala de ensaio, assim, seguia fomentando os atores, mesmo após o compartilhamento das primeiras intervenções com o público. Em referência a criações que apresentam como característica a tomada de decisão, por parte dos criadores, em tempo real, Mundim (2012, p. 105) afirma que:

> Criar em tempo real não significa partir de "lugar algum". De seus laboratórios corporais, os intérpretes-criadores reúnem vocabulário, repertório, possibilidades de estados corporais e uso do espaço e tempo que servirão de referencial para a improvisação a ser realizada em cena. A composição em tempo real exige do intérprete-criador, além de um domínio de seu próprio corpo, uma potencialização das relações coletivas e de ferramentas de composição, uma atitude de realizar escolhas e a confiança nas decisões tomadas. Conectar-se com o entorno, dialogar com as propostas por ele oferecidas (sons, gestos, lugares, situações etc.) e perceber o outro (artista ou espectador) com a inteireza de um corpo que sabe posicionar-se mediante as ocorrências da vida tornam o intérprete-criador uma escritura poética em movimento.

Assim, os laboratórios de criação buscaram nutrir os atores no sentido de flexibilizar suas reações sem tornar rígidas as propostas, mas utilizando novos elementos apresentados no instante das intervenções. Essa flexibilidade tornou-se também estratégia de aproximação aos espectadores, englobados ao acontecimento em suas variadas reações. Esse modo de operar dos atores possibilitou ainda intensos jogos nos quais as funções de ator e espectador eram mescladas, gerando mesmo momentos em que essas posições invertiam-se ou se tornavam impossíveis de serem identificadas. Um exemplo

ocorreu em uma das intervenções no *Quintal I*, quando um dos atores – jogando com a persona *Deputado Dilmar* – comenta estar em busca de novos espaços para seu gabinete, devido à inconstância quanto ao uso da Assembleia Legislativa (nesse dia havíamos encontrado problemas para utilizar o espaço do Solar dos Câmara, que fica perto da Assembleia). Ao comunicar seu interesse de alugar um espaço, uma das espectadoras recém-chegada comenta ter um apartamento para alugar. O ator rapidamente questiona a espectadora sobre o imóvel, solicitando que ela passe seu contato para uma de suas assistentes. Sem ter a personagem-assistente, o ator aponta a outra espectadora que, entrando no jogo, faz às vezes de assistente anotando o número de telefone da proprietária do apartamento.

Outro fator que une em comunhão todos os participantes da obra, não importando quem são – se artistas, se público, se transeuntes – é a comida e a bebida. Essas estão presentes nos três *Quintais* como forma de comunhão, de convívio. No Solar dos Câmara, o chimarrão é passado de mão em mão durante o plebiscito[10]. Na Hidráulica Moinhos de Vento são oferecidas bolachas e chás pelo gato, enquanto os agentes da GIPA Produções tentam vender books[11]. E no Solar Lopo Gonçalves a festa tem bolachas, salgadinhos, refrigerante e até mesmo um bolo de aniversário feito de sorvete, cobertura e confetes.

Com a tendência a se constituírem enquanto eventos inusitados para os espaços públicos determinados, os *Quintais* atraem o mais variado público. As pessoas tomam parte na ação e até mesmo retornam em outros dias para experienciar outro momento do mesmo evento, que tem a característica de tornar-se uma experiência diferente devido à abertura à criação em tempo real. As crianças que passavam pelo jardim do Solar Lopo Gonçalves à tarde foram atraídas pela decoração de aniversário e pela comida, e acabaram participando ativamente de toda a festa de aniversário, entrando na brincadeira que mistura realidade e ficção. As crianças especulavam sobre quem seria o real aniversariante, preocupadas em criar uma lógica fabular para o que acontecia.

10. Uma das ações que ocorriam no *Quintal I*, a partir do *score* Esporte regional não convencional.

11. Gato e agentes da GIPA Produções são personagens presentes no *Quintal III*.

O teatro, jogo em essência, nos moldes desenhados no circuito de intervenções *Os Quintais de Porto Alegre* reuniu sujeitos tendo como mote o estabelecimento de situações de convívio entre as pessoas e destas com a cidade. Característico do jogo, inconstante, instável, as propostas exigiam a disponibilidade dos participantes para que o evento se concretizasse. Nesse sentido, o primordial não se colocava nas ações realizadas, mas na reunião de pessoas em um determinado espaço. O espectador participante do jogo de bocha, comendo um bolo de aniversário feito de sorvete ou voyeur do book fotográfico da mulher grávida se diverte, se entusiasma, e também se aborrece. Espectador em ação faz às vezes de ator e diretor em uma intervenção originada de funções teatrais que flutuam, intervenção que só existe a partir do engajamento do olhar que observa, intervenção que é diferente a partir de cada ponto de vista.

Referências bibliográficas

ALBRIGHT, A. C. Caindo na memória. In: ISAACSSON, M.; MASSA, C. D.; SPRITZER, M.; SILVA, S. W. **Tempos de memória**: vestígios, ressonâncias e mutações. Porto Alegre: AGE, 2013. p. 49-67.

BARBA, E. **Queimar a casa:** origens de um diretor. São Paulo: Perspectiva, 2010.

KATZ, H.; GREINER, C. Por uma teoria do corpomídia. In: GREINER, C. **O corpo:** pistas para estudos indisciplinares. São Paulo: Annablume, 2005. p. 125-133.

LEHMANN, H.-T. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MUNDIM, A. C. A composição em tempo real: um lugar de convívio artístico, político e afetivo. In: **Dramaturgia do corpo-espaço e territorialidade:** uma experiência de pesquisa em dança contemporânea. Uberlândia: Composer, 2012. p. 99-117.

NELSON, L. **Before your eyes:** Seeds of a dance practice. 2003. Disponível em: <http://tuningscoreslog.files.wordpress.com/2009/11/before-your-eyes.pdf>. Acesso em: 12 jan. 2016.

PESAVENTO, S. J. **Fronteiras do pensamento:** retratos de um mundo complexo. São Leopoldo: Unisinos, 2008.

WORTH, L.; POYNOR, H. **Anna Halprin.** London: Routledge, 2004.

Recebido em 28/01/2016
Aprovado em 12/05/2016
Publicado em 30/06/2016