



Universidade de Évora - Escola de Artes

Mestrado em Teatro

Área de especialização | Ator/Encenador

Trabalho de Projeto

**Encontro Teatral Nós e Eles: mais uma abordagem da cena
na busca pelo espectador dramaturgo**

Manoel José Prazeres

Orientador(es) | Vítor Lemos

Évora 2023



Universidade de Évora - Escola de Artes

Mestrado em Teatro

Área de especialização | Ator/Encenador

Trabalho de Projeto

**Encontro Teatral Nós e Eles: mais uma abordagem da cena
na busca pelo espectador dramaturgo**

Manoel José Prazeres

Orientador(es) | Vítor Lemos

Évora 2023





O trabalho de projeto foi objeto de apreciação e discussão pública pelo seguinte júri nomeado pelo Diretor da Escola de Artes:

Presidente | Marcos Santos (Universidade de Évora)

Vogais | Paulo Alves Pereira (Universidade de Évora) (Arguente)
Vitor Lemos (Universidade de Évora) (Orientador)

Ao jovem encenador.

Agradeço à Helena por não deixar de me dizer que aquilo era ridículo.
Agradeço ao Heitor por não aceitar quando eu dizia que aquilo era óbvio.
Agradeço ao Vitor por não me deixar abandonar.
Agradeço aos colegas, professores e professoras do mestrado.
Agradeço aos atores e atrizes que direta ou indiretamente participaram da pesquisa.
Agradeço aos espectadores.

As histórias e informações encontradas aqui são obras artísticas de ficção e falsidade.

Somente um tolo tomaria qualquer coisa encontrada aqui como fato.

4chan.org disclaimer¹

O espetáculo não é um mundo que existe igual para todos; é uma realidade que cada espectador experimenta individualmente na tentativa de penetrá-la e de apropriar-se dela. A substância definitiva do teatro são os sentidos e a memória do espectador. É essa substância que as ações dos atores atingem.

(Barba, 2010, p.252)

¹ No original (a tradução é minha), “The stories and information found here are artistic works of fiction and falsehood. Only a fool would take anything found here as fact.”
Disponível em: <https://www.4chan.org/polls>. Acesso em: 18 de setembro de 2023.

Encontro Teatral Nós e Eles: mais uma abordagem da cena na busca pelo espectador dramaturgo

Resumo

No meu passado recente, eu tenho adotado um conjunto de escolhas para a encenação que eu reuni sob o nome de “Encontro Teatral Nós e Eles”. São escolhas que surgiram na minha trajetória profissional a partir das questões relativas à participação do espectador no acontecimento teatral e que podem ser incluídas no campo mais alargado da dramaturgia do espectador. O objetivo do projeto aqui proposto é verificar a eficácia dessas escolhas, ou seja, se elas efetivamente facultam ao espectador uma tomada de consciência da recepção como mais uma instância singular de criação dramaturgicamente. Pretendo também melhor identificar e organizar o conjunto dessas escolhas e, assim, estabelecer um vocabulário de trabalho que facilite a minha comunicação com atores e espectadores.

Palavras-chave: Atuação; Dramaturgia; Encenação; Espectador; Ficção; Representação.

Theatrical Meeting Nós e Eles: one more approach to the scene in the search for the spectator as dramaturg

Abstract

In my recent past, I have adopted a set of choices for staging that I have gathered under the name “Encontro Teatral Nós e Eles”. These are choices that have arisen in my professional career from the issues related to the spectator’s participation in the theatrical event and which can be included in the broader field of the dramaturgy of the spectator. The objective of the project proposed here is to verify the effectiveness of these choices, that is, if they effectively provide the spectator with an awareness of reception as another singular instance of dramaturgical creation. I also intend to better identify and organize the set of these choices and thus establish a working vocabulary that facilitates my communication with actors and spectators.

Keywords: Acting; Dramaturgy; Fiction; Representation; Spectator; Staging.

Índice

Introdução	1
1. Breve incursão na prática dramatúrgica	6
1.1. O que é a dramaturgia?.....	7
1.2. A dramaturgia do espectador.....	11
1.3. A dramaturgia das coisas.....	15
1.3.1. O Eu dramaturgo no espaço presencial.....	17
1.3.2. O Eu dramaturgo no espaço virtual.....	18
2. O Encontro Teatral Nós e Eles	21
2.1. Alguns eventos marcantes anteriores a esta pesquisa.....	23
2.2. As escolhas para a encenação.....	28
2.2.1. Uma escolha: o texto ficcional dramático.....	29
2.2.2. Outra escolha: a estratégia dissuasiva.....	30
2.2.3. Um grupo de escolhas: o espaço cênico.....	40
2.2.4. Outro grupo de escolhas: os ensaios.....	43
3. A eficácia das escolhas	48
3.1. A especificidade do Encontro Teatral Nós e Eles como processo produtivo.....	48
3.2. Depoimentos de atores e espectadores.....	51
3.2.1. Caio Assassinado, 2011, Rio de Janeiro.....	51
3.2.2. Nós, 2022, Lisboa.....	57
3.2.3. Mãe e Filho, 2022, Évora.....	61
3.2.4. Um Bonde Chamado Desejo, 2023, Rio de Janeiro.....	65
3.2.5. Prenome Caio, 2023, Rio de Janeiro.....	71
Conclusão	73
Referências Bibliográficas	75

Índice de figuras

Figura 1: “Um pássaro?”	fotografia, 2019, Manoel Prazeres.....	32
Figura 2: A fotografia em meu smartphone.....		33
Figura 3: “La Trahison des Images”	pintura, 1929, René Magritte.....	34
Figura 4: Mulher guarani mbya fumando o petyngua	fotografia, Vhera Poty.....	35
Figura 5: “Brillo Soap Pads Box”	escultura, 1964, Andy Warhol.....	36
Figura 6: “Caio Assassinado”	fotografia, 2011, Jonatas Martin Puga.....	54
Figura 7: “Mãe e Filho”	fotograma, 2022, Iago Josef.....	62
Figura 8: “Mãe e Filho”	fotograma, 2022, Iago Josef.....	63

Introdução

A participação do espectador no acontecimento teatral, em seu formato de produção tradicional de mercado², pode ser resumida de maneira bem rudimentar em sete etapas. Nelas, o espectador resolve voluntariamente (1) sair de sua residência e se deslocar até o local indicado na convocação ao público; (2) adquirir o seu ingresso; (3) ocupar o seu lugar na plateia (espaço reservado aos espectadores); (4) durante a representação³, manter desligado o seu *smartphone*, permanecer sentado, não comer, não fotografar, não atrapalhar os demais espectadores e os atores em cena; (5) desfrutar (se emocionar, rir, chorar) do que acontece diante dele no palco (espaço reservado aos atores); (6) no final, aplaudir; (7) retornar à sua residência levando consigo uma mensagem que lhe foi comunicada pela cena a partir de uma dramaturgia. Na última etapa, algo sempre me inquietou. Nela, aparece para mim uma espécie de paradoxo. Como frisei, o espectador parece exercer sempre de maneira voluntária todas as etapas. Ou seja, são ações impulsionadas pela sua vontade. Porém, parece haver a presunção de uma total passividade do espectador quando se fala da mensagem comunicada pela cena teatral. De repente, ele é apenas receptor. A compreensão que hoje tenho da inquietação causada por esse paradoxo é resultado de um longo processo repleto de perguntas: qual mensagem o espectador leva consigo ao final do acontecimento teatral? é mesmo possível empregar o verbo levar nesta frase? o que o espectador deixa além do pagamento pelo ingresso? podemos falar em uma troca? quando e onde ela se realiza?

Estas e muitas outras perguntas provavelmente começaram a se instalar em mim quando, aos 28 anos, ingressei como estudante do curso de bacharelado em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e me tornei aluno do professor e diretor teatral Léo Jusi⁴ (1930-2011), na disciplina Direção I, no segundo

2 Existem muitos formatos para o acontecimento teatral. Todos estão permanentemente sendo debatidos e transformados por encenadores, atores, etc. Novos formatos surgem a partir de anteriores. Talvez, alguns já deixaram de existir ou deixarão de existir no futuro. Acredito que o formato que eu reconheço como ponto de partida para a minha pesquisa é bastante reconhecível por quem lê este relatório. Para mim, é suficiente dizer que é o formato de produção tradicional de mercado.

3 Como diz Quilici (2013), “o conceito de ‘representação’ é bastante complexo, ultrapassando o campo da arte teatral propriamente dita” (p.35). O mesmo vale para ‘representar’, ‘representado’ e demais variações. São palavras/conceitos de uso corrente por muitos estudiosos e pensadores em diversas áreas: sociologia, psicologia, psicanálise, semiótica, filosofia, etc. É muito comum encontrá-las associadas à reprodução, à imitação e à ilusão do real. Algo como: representar é reproduzir uma coisa ou pessoa através da imitação com o propósito de iludir o observador/espectador. Neste relatório tentarei estar atento para evitar esta associação.

4 Nasceu em Curitiba, Paraná, em 1930. Firma-se como diretor em 1954, com a montagem da segunda versão de “Vestido de Noiva”, de Nelson Rodrigues. Defensor do incremento à dramaturgia nacional,

semestre de 1987. No mesmo ano de 1987, no dia 13 de novembro, eu estreei profissionalmente como encenador e, desde então, nunca mais abandonei a convicção de que não cabia exclusivamente à cena a responsabilidade sobre a comunicação do que é representado. Melhor dizendo, a responsabilidade do espectador no acontecimento teatral vai muito além das partes logísticas e de mercado como ilustradas nas seis primeiras etapas do resumo acima. Durante o acontecimento teatral, o espectador trabalha pela comunicação e eu, como encenador, posso e devo esperar por um comprometimento dele no trabalho realizado. No entanto, esta convicção nunca aplacou a minha inquietação. E, muito recentemente, decidi organizar melhor as escolhas que, em função dessa convicção, fui adotando como encenador ao longo da minha trajetória. Dessa decisão, surgiu a ocasião para ingressar no mestrado e me dedicar a este trabalho de projeto.

Guénoun (2003) defende uma tese que soa como música aos meus ouvidos e que estarei utilizando como referência no decorrer deste relatório. Segundo ele, “a convocação, de forma pública, e a realização de uma reunião, seja qual for seu objeto, é um ato político” (p.14) e que “o teatro é, portanto, uma atividade intrinsecamente política” (p.15), mas que “o que é político, no princípio do teatro, não é o representado, mas a representação: sua existência, sua constituição, ‘física’, por assim dizer, como assembleia, reunião pública, ajuntamento” (p.15). Ele continua afirmando, então, que o pensamento do teatro caminhou em direção ao “desenvolvimento de um esquecimento da representação [...] em proveito da atenção dispensada ao representado” e que observamos essa “evolução” na história do teatro pelo “deslocamento do centro, do coração, do lugar desta arte – a plateia vai sendo mergulhada na penumbra, o palco vai sendo iluminado” (p.16).

No campo estrito da arte teatral, a minha pesquisa dialoga com a dramaturgia. Porém, não com aquela dramaturgia centrada no texto porque, historicamente, ela se dissolveu e descentrou em inúmeras dramaturgias: do autor, do dramaturgo, do encenador, do ator, do cenógrafo, do figurinista, do coreógrafo, do iluminador, do sonoplasta e do espectador. Interessa-me especialmente uma articulação entre três delas: do ator, do encenador e do espectador. Logo que conheci pessoalmente o encenador italiano Eugenio Barba e seu grupo de atores, o Odin Teatret, fiquei profundamente sensibilizado pelo seu

lança vários textos inéditos, tanto como encenador quanto como diretor do Teatro Santa Rosa, do qual esteve à frente de 1961 a 1976.

Fonte: LÉO Jusi. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa349393/leo-jusi>. Acesso em: 14 de setembro de 2023. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

trabalho e suas ideias sobre o teatro. Foi em Lima, no Peru, em dezembro de 1988. Tratava-se do I Festival Internacional de Teatro de Grupo, em continuação ao Reencuentro Ayacucho 88, e do 8º Encuentro Internacional de Teatro de Grupo. Lá, dentro da programação do festival, eu tive a oportunidade de apresentar o meu trabalho: a minha estreia como encenador com a peça “Via Crucis do Corpo”. A vivência daqueles dias atua sobre tudo que eu penso hoje sobre dramaturgia.

No campo das artes plásticas, a minha pesquisa dialoga com a transformação radical que a participação dos espectadores no acontecimento artístico sofreu ao longo do século XX. É evidente que a convicção que tão cedo adotei – como descrevi acima – caminhou na mesma direção: “um espectador ativo, responsável por compreender historicamente e conceitualmente as obras expostas, propostas, experimentadas ou compartilhadas” (Pazetto Ferreira, 2014, p.14). O trabalho do crítico e filósofo norte-americano Arthur Danto (1924-2013) sobre a ontologia da arte, particularmente das artes plásticas, é inspirador na construção de uma estratégia dissuasiva que construí para falar sobre o significado da obra de arte nas minhas mais recentes vivências com atores: em oficinas ou ensaios. Com ela, eu procuro afastar os atores da obsessão de estar a serviço da comunicação do tema (significado, mensagem) que dá origem à peça que trabalharemos.

No primeiro capítulo deste relatório, eu me proponho a incursionar na prática dramática. Não caberia neste relatório uma incursão profunda. Se olharmos apenas para a contemporaneidade, elas são inúmeras e incontáveis. Mas tentarei clarear o que entendo por dramaturgia do espectador. Apresentarei também a expressão dramaturgia das coisas que criei em 2018. Ela me tem sido muito útil para pensar no paradoxo ativo/passivo na participação do espectador ao qual me referi acima. Se, na comunicação social, “a interação (isto é, a interação face a face) pode ser definida, grosso modo, como a influência recíproca dos indivíduos sobre as ações uns dos outros, quando estão em presença física imediata uns dos outros”⁵ (Goffman, 1956, p.8), então não existe a possibilidade da mensagem chegar ao receptor sem alguma manipulação da sua parte. Então, por que ainda vejo tanto esforço, quase uma obsessão, em transmitir uma mensagem através do acontecimento teatral? Por outro lado, nas redes sociais, estamos vendo uma espécie de hipertrofia da comunicação desprovida de corpos sensíveis onde transmissão e recepção

5 No original (a tradução é minha), “interaction (that is, face-to-face interaction) may be roughly defined as the reciprocal influence of individuals upon one another’s actions when in one another’s immediate physical presence”.

não estão mais sincronizadas e sob a influência provocada pela presença física dos indivíduos. Não seria o caso do teatro tentar exatamente se afastar dessa prática já que ele é, por constituição, a arte do ajuntamento? Ou ainda, não poderia o teatro, mesmo em seu formato de produção tradicional de mercado, se apropriar do conceito de ‘*prosumer*’, onde o consumidor é também um produtor?

No segundo capítulo, eu apresento as escolhas que reuni sob o nome de “Encontro Teatral Nós e Eles”. No primeiro semestre de 2022, eu estava em Lisboa ensaiando com Iolanda Laranjeiro, Gabriel Pacheco e Sérgio Moura Afonso. Eu já havia falado muito com eles sobre as pesquisas que tinha realizado no Rio de Janeiro nos anos anteriores. Então, decidimos que não faríamos uma produção tradicional. Combinamos que seriam nove representações em dias seguidos em locais diferentes. Todas aconteceriam em espaços não convencionais. Passamos a considerar a possibilidade de convidarmos os espectadores para uma conversa depois da representação. Surgiu a necessidade de dar um nome ao formato do acontecimento teatral que estávamos desenhando. “Nós”⁶ era o nome da peça que ensaiávamos. Qual nome dar à conversa com os espectadores? “Eles” foi a resposta imediata. Logo chegamos aos “Nove Encontros Teatrais Nós e Eles”. Que fique claro: não é o nome de uma peça teatral, é o nome de um formato de produção teatral. Mais um formato com as suas particularidades que são o resultado de um longo processo de muitos anos. Como o nome, muitas outras escolhas resultaram dentro de processos coletivos e colaborativos.

No terceiro e último capítulo, eu pretendo apresentar os depoimentos de atores e de espectadores que consegui coletar nas experiências que tenho realizado e, a partir deles, verificar a eficácia das escolhas apresentadas no segundo capítulo. Quando estava preparando a proposta deste projeto, o efeito a ser verificado era a tomada de consciência, por parte do espectador, da recepção como mais uma instância singular de criação dramática. Agora, perante uma reflexão mais detida e aprofundada sobre a pesquisa que tenho empreendido em um percurso de 17 anos, me parece necessário ajustar melhor o efeito pretendido e as métricas possíveis para a verificação da eficácia das escolhas. Em contextos mais próximos das ciências tecnológicas ou econômicas, métricas quantitativas (matemáticas, estatísticas) costumam ser muito empregadas para medir a eficiência e verificar a eficácia de suas ações. Quando nos aproximamos do nosso contexto, a arte

6 Texto de Camila Moreira e Manoel Prazeres.

teatral, métricas qualitativas costumam ser mais adequadas, particularmente, os depoimentos. Deles, eu farei uso.

1. Breve incursão na prática dramatúrgica

Ai que eu estou a delirar.

O que é que eu estou a inventar?

Não vos quis impressionar.

São tudo fantasias que o cinema projetou no meu olhar.

São as velhas profecias que o vidente deixou escrito p'ra assustar. (Variações, 1983)

Estes versos estão na canção “Visões-ficções (Nostradamus)” do álbum “Anjo da guarda” lançado em 1983 pelo cantor e compositor português António Variações (1944-1984). São palavras que traduzem poeticamente a desmedida acumulação de imagens e narrativas que residem em nossa memória – individual e coletiva – mas que não surgem nela espontaneamente e, ao contrário, são instaladas por nossos sentidos em contato com as diferentes linguagens: a oralidade, a gestualidade, as formas escritas, o desenho e as demais formas gráficas, a fotografia, o cinema, as animações, muitas outras e todas que ainda estão surgindo a partir das tecnologias digitais.

Segundo Abram (1996), quando tentamos definir o que é linguagem, nos deparamos com uma “curiosa limitação porque o único meio com o qual podemos definir a linguagem é a própria linguagem”⁷ (p.73). Entretanto, podemos claramente dizer que as duas primeiras linguagens citadas na lista acima, a oralidade e a gestualidade, tem algo em comum que as distinguem das demais: o suporte é exclusivamente o corpo humano em vida (animado) e enraizado em um espaço que se estende muito além do humano. Nos “Encontros Teatrais Nós e Eles” pretendo, então, desmobilizar nos atores e espectadores a intencionalidade obsessiva de atribuir e comunicar significado e, ao contrário, intensificar a percepção da realidade sensorial direta⁸. E, para isso, eu precisava me debruçar sobre a dramaturgia da cena.

7 No original (a tradução é minha), “Every attempt to definitively say ‘what language is’ is subject to a curious limitation. For the only medium with which we can define language is language itself.”

8 “A realidade sensorial direta, com todo o seu mistério mais do que humano, continua sendo a única pedra de toque segura para um mundo experiencial agora inundado por paisagens geradas eletronicamente e prazeres artificialmente projetados; somente em contato regular com o solo e o céu tangíveis podemos aprender a nos orientar e a navegar nas múltiplas dimensões que agora nos assombram.” (Abram, 1996, prefácio)

No original (a tradução é minha), “Direct sensuous reality, in all its more-than-human mystery, remains the sole solid touchstone for an experiential world now inundated with electronically-generated vistas and engineered pleasures; only in regular contact with the tangible ground and sky can we learn how to orient and to navigate in the multiple dimensions that now claim us.”

1.1. O que é a dramaturgia?

- Eis como abordo um novo papel. – disse Tortsov – Sem qualquer leitura, sem qualquer conferência sobre a peça, os atores são convocados para ensaiá-la.
- Como é possível? – foi a reação perplexa dos alunos.
- E tem mais. Pode-se ensaiar uma peça que ainda não foi escrita. (Stanislavski, 1984, p.257)

Estas palavras foram escritas pelo ator e encenador russo Constantin Stanislavski (1863-1938), no início do século XX. Elas podem ser lidas como uma espécie de profecia que antecipava muita coisa que ainda estaria por acontecer nos quase cem anos posteriores. Provavelmente, Stanislavski não se deu conta disso ao fazê-lo. Elas claramente sugerem um processo de transferência de poder do autor para atores e encenador. Mais ainda, sugerem que talvez, algum dia, o autor e seu texto não serão mais necessários ao processo de ensaios e à representação. Pois bem, esse dia chegou e hoje se pratica um variado conjunto de formas de composição e/ou passagem de textos para a cena teatral. Mas, afinal, o que é dramaturgia?

Joseph Danan propõe “duas definições provisórias”. A primeira, textocêntrica: a “arte da composição das peças de teatro”. A segunda, dramaturgocêntrica⁹: o “pensamento da passagem para o palco das peças de teatro”. Composição ou passagem, Danan imediatamente supõe que as duas definições não “chegam para cobrir o vasto campo da dramaturgia” (Danan, 2010, p.12). Porque, com o “desenvolvimento fenomenal [da encenação] no século XX e a conflagração provocada então entre o texto e as suas encenações, entre o texto e o palco” (idem, p.24), tornou-se quase inútil tentar separar a dramaturgia das práticas de encenação (e não somente do encenador) e, depois, do acontecimento (performance, representação, etc.). Mais adiante, ele pergunta e procura pela resposta: “Para que serve a dramaturgia, então? [...] A dramaturgia deve dissolver-se no trabalho do ator e no gesto da encenação.” (idem, p.56)

Como sugerido por Danan, a dramaturgia se dissolveu. Mais ainda, ela se descentrou. De imediato, do texto para a cena. Depois, aos poucos, podemos dizer que se fragmentou ou irradiou em direção a vários centros.

9 “Em vez de textocentrismo deveríamos portanto falar, se o barbarismo não fosse demasiado difícil de aceitar, de dramaturgocentrismo.” (Danan, 2010, p.40)

Assistimos ao mesmo tempo ao triunfo e ao estilhaçamento da dramaturgia, [...] Um sobrevoo do estado e dos métodos da dramaturgia atuais, assim como de suas recentes mutações em inúmeras dramaturgias específicas, deixa entrever uma paisagem tão rica e variada quanto confusa e atormentada. (Pavis, 2017, p.206)

Pavis pega emprestado da filosofia de Derrida a ideia de que “o centro é uma metáfora para a origem fixa” para concluir que o texto dramático e a encenação não mais ocupam a posição central de detentores de uma “significação estável e identificável” que deve ser descoberta em cena. E que, assim, perderam “toda hegemonia e toda autoridade filosófica, política e artística.” Resta ao espectador da performance contemporânea se distanciar “de sua antiga obsessão pela harmonia, pela perspectiva central, pela estrutura coerente, pelo centro estável” e lidar com “diversas opções”, “diferentes tomadas de posições”, “uma rede de significações” (idem, pp.77-78).

Na primeira definição de Danan, o autor está no centro. Na segunda, o dramaturgo¹⁰ está no centro. Mesmo que o dramaturgo não exista em pessoa, a dramaturgia tende a se constituir em saber. Um saber que pode se tornar um estorvo se tentar privilegiar o significado ao acontecimento. Em suma, “a dramaturgia tem de deixar à encenação a liberdade de se exercer e aos atores a liberdade de representar. Não se trata só de saber, mas de poder. (idem, p.56)

Com estas palavras, Danan acaba por ecoar as palavras de Roubine que já havia apontado a relevância da disputa por poder dentro da disputa por questões estéticas. O problema do dramaturgocentrismo não está na dramaturgia assim como o problema do textocentrismo não estava no texto. Eu tomo a liberdade de frisar que o problema sempre esteve e estará no centrismo.

O problema do lugar e da função do texto dentro da realização cênica é menos recente do que se costuma imaginar e, além e acima das considerações estéticas, ele representa um cacife ideológico. No fundo, trata-se de saber em que mãos cairá o poder artístico, ou seja, a quem caberá tomar as opções fundamentais, e quem levará aquilo que antigamente se chamava a ‘glória’... (Roubine, 1982, p.45)

10 “Dramaturgo [...] designa atualmente o conselheiro literário e teatral agregado a uma companhia teatral, a um encenador ou responsável pela preparação de um espetáculo.” (Pavis, 2008, p.117)

Deixando momentaneamente de lado as considerações ideológicas, recorro às palavras de Eugenio Barba no verbete Dramaturgia de seu “Dicionário de Antropologia Teatral” para retomar a minha procura por uma definição de dramaturgia que atenda às minhas escolhas que – apenas reafirmo – pretendem corresponsabilizar o espectador pelo acontecimento teatral.

A palavra ‘texto’, antes de se referir a um texto escrito ou falado, impresso ou manuscrito, significa ‘tecendo junto’. Neste sentido, não há representação que não tenha ‘texto’. Aquilo que diz respeito ao texto (a tecedura) da representação pode ser definido como ‘dramaturgia’, isto é, *drama-ergon*, o ‘trabalho das ações’ na representação. A maneira pela qual as ações trabalham é a trama. (Barba & Savarese, 1995, p.68)

A seguir, ele enumera o que pode ser chamado de ação em uma representação e, conseqüentemente, o que tem a ver com a dramaturgia: a lista é simplesmente... tudo. Como ele, também acredito que, como ação (ato ou efeito de agir), nada diferencia uma palavra ou conflito do texto da cor utilizada nos projetores de luz, do movimento do ator, ou do objeto cênico. Eu acrescentaria todas as ações diretas do cotidiano, daquilo que é ordinário e, conseqüentemente, não é espetacular. Por exemplo, a temperatura da sala, o barulho do avião que passa, a cadeira não ocupada na plateia, o engarrafamento no deslocamento do espectador até o teatro e também toda a sua memória. Ou seja, tudo está agindo (trabalhando) “diretamente com a atenção do espectador em sua compreensão, suas emoções, sua cinestesia” (ibidem).

Todas as ações podem adquirir diferentes significados durante a representação. Mas importa pouco identificar cada ação individualmente. O que importa mesmo é a trama que entrelaça as ações no tempo e no espaço. Algumas ações – como causa e efeito – se encadeiam (concatenam). Outras ações se compõem simultaneamente (põem no mesmo espaço e tempo). Enfim, segundo Barba, a tarefa da dramaturgia é equilibrar, estas duas dimensões do trabalho das ações: concatenação e simultaneidade. É também não deixar que uma empobreça a outra. Uma peça teatral escrita *a priori* favorece as relações lineares (concatenadas) das ações. Conseqüentemente, favorece o significado (mensagem) da peça. No campo do audiovisual, o cinema teria, segundo Barba, reforçado “a tendência para subestimar a importância do polo de simultaneidade [...] O espectador não tende a atribuir

um valor significativo ao entretencimento de ações e comportamentos simultâneos – em oposição ao que ocorre na vida cotidiana.” (idem, p.69) Eu me pergunto se a televisão e, mais recentemente, o *streaming* não estariam servindo para contrariar essa tendência já que imergem a representação no conjunto de ações diretas do cotidiano.

Nos dois parágrafos anteriores, por duas vezes, eu tentei avançar, por dentro das palavras de Eugenio Barba, com o meu interesse na participação da presença do espectador e do cotidiano na representação. Voltando à tese de Guénoun, trata-se para mim de iluminar igualmente plateia e palco. À minha maneira, trata-se de buscar a minha solução pessoal¹¹ ao “interesse renovado nas estratégias participativas não apenas nos movimentos de vanguarda da virada do século, mas também nos métodos usados no teatro comunitário e no teatro didático a partir da década de 1960.” (Berg, 2018, p.163). Barba é certamente um encenador que, na segunda metade do século XX, não se absteve de pensar na participação da presença do espectador na representação. Já no programa do seu primeiro espetáculo com o Odin Teatret, “Ornitofilene”, de 1965, pode-se ler: “Nosso objetivo é criar uma simbiose, uma comunhão integral em um espaço que rompa a separação entre os espectadores e o que acontece no palco, com o propósito de colocar o público no *centro* da ação, [...]”¹² (Barba, 2004, p.20) Então, é dele que pego emprestada a definição de um campo de pesquisa que parece atender ao meu propósito: a dramaturgia do espectador.

Pode parecer estranho falar de ‘dramaturgia do espectador’, e muitas vezes disseram na minha cara que é uma expressão que não tem sentido nenhum. Eu a mantive com teimosia. Ela me servia para indicar meu principal esforço: criar um espetáculo que pudesse assumir um sentido compartilhado e, ao mesmo tempo, que pudesse sussurrar uma diferente confiança para cada um dos espectadores. E que se mostrasse diferente a cada vez que alguém o visse. (Barba, 2010, p.43)

11 “Para Mário de Andrade, o artesanato é uma etapa do processo de criação que pode se ensinada e é fundamental, por meio da qual o artista deve aprender e dominar os segredos do material que pretende pôr em ação. A virtuosidade é o conhecimento da tradição, o estudo de como os artistas que nos antecederam solucionaram os problemas do *artefazer*, é também ensinável, embora não indispensável. Por último, nos fala da solução pessoal, etapa imprescindível que, no entanto, não pode ser ensinada, e que é, talvez por essa razão, trágica, nos aponta o autor.” (Varvaki, 2022, p.29)

12 No original (a tradução é minha), “Nuestro objetivo es crear una simbiosis, una comunión integral en un espacio, que rompa la separación entre los espectadores y lo que sucede en el escenario, con el propósito de colocar al público en el centro de la acción, [...]” É meu o grifo à palavra ‘centro’.

1.2. A dramaturgia do espectador

Eu somente consigo percorrer o caminho que leva ao conceito de dramaturgia do espectador, se ele estiver articulado a outros dois: a dramaturgia do ator e a dramaturgia do encenador. E, para falar de dramaturgia do ator, é necessário recuar várias décadas e reencontrar Stanislavski.

No começo do século XX, Stanislavski ainda está muito longe da dissolução e do descentramento da dramaturgia. E a sua contribuição para as enormes transformações que vieram depois dele foi muito menos profética e sim claramente propositiva ao debruçar-se sobre o trabalho do ator. Como ponto de partida, ele tinha em mente que é preciso “estudar e vir a conhecer o essencial na obra de um dramaturgo” (Stanislavski, 1984, p.257). Porém, empenhado em pensar, propor e desenvolver um sistema ou método que buscasse pelas melhores técnicas de treinamento e preparação para atores, além de procedimentos de ensaios, deixou uma vasta obra apenas parcialmente publicada ainda em vida. Dela, eu destaco o afincado em estimular em seus alunos/atores uma atitude perante o enredo, uma responsabilização sobre a personagem. Para quê? Para ver, realizados em cena, “sentimentos humanos vivos, verdadeiros” (idem, p.260) e não uma análise intelectual da peça e do papel.

– Agora, espero que você compreenda a diferença que existe entre abordar e avaliar um papel como você mesmo e avaliá-lo como outra pessoa. Entre enxergar um papel com os seus próprios olhos e vê-lo com os do autor, do diretor ou de um crítico teatral. (idem, p.266)

Inspirado pelo teatro dramático realista, particularmente pela obra de Tchekhov, Stanislavski quis limpar o palco dos clichês que, ao seu tempo, eram herança da tradição que pretendia “dar a ver as palavras” (Guénoun, 2003, p.47) do texto através de ornamentação retórica. Ele quer “transpor para o palco o movimento da vida, com sua qualidade de renovação contínua, de imprevisibilidade” (Zaltron, 2021, p.40).

Com isso em mente, Stanislavski ambicionou construir um método no qual o ator precisa procurar por pequenas ações físicas a partir de respostas sinceras às perguntas formuladas para si mesmo, dentro das circunstâncias determinadas pelo dramaturgo. Para criar a vida física e se sentir no papel, o ator irá adiante, com atenção e tempo, repetindo a sequência anteriormente construída de ações físicas para, em uma espécie de refinamento,

ativar os estímulos interiores para cada ação. Sucessivamente, o processo recomeçará até chegar à tarefa mais importante: a criação da entidade espiritual do papel.

– A entidade física é de vocês, os movimentos também, mas os objetivos, as circunstâncias determinadas, são comuns a ambos. Onde é que vocês acabam e onde começa a personagem?

– É impossível dizer – exclamou Vânia, que estava todo confuso.

– Mas não se esqueça de que essas ações que vocês encontraram não são simplesmente externas; são justificadas interiormente pelo seu sentimento, são reforçadas pela fé que você tem nelas, são vivificadas pelo seu estado de ‘eu sou’.
(Stanislavski, 1984, p.275)

Stanislavski defendeu com ênfase a independência dos atores criativos, ou seja, daqueles capazes de extrair o seu material criativo a partir de sua própria experiência de vida. Desafiou seus alunos/atores a avaliar o seu método, em comparação com a prática de outros diretores de outros teatros, que comumente tentavam impingir aos atores um plano já estabelecido, frio, intelectual, ilustrativo e que tolhia a liberdade do ator. Ainda muito longe de propor uma dramaturgia do ator, ele foi capaz de, através de seu método, profetizar o que estava por vir.

Pavis (2017) afirma que foi Eugenio Barba quem criou a expressão dramaturgia do ator e a define como “um modo comum de trabalho” em que o ator “escolhe seus próprios materiais [...] para reuni-los pouco a pouco no curso de improvisações individuais” e, depois, “mais ou menos de bom grado, ser desapossado deles” (p.207). É uma definição que me parece esvaziar de saber a criatividade singular do ator (a sua solução pessoal). Vejamos como Barba apresenta o conceito sem, aliás, reivindicá-lo para si:

No decorrer dos anos, eu tinha me acostumado a definir o trabalho do ator como ‘dramaturgia do ator’. Com esse termo eu me referia tanto à sua contribuição criativa no crescimento de um espetáculo quanto à sua capacidade de enraizar o que contava numa estrutura de ações orgânicas. (Barba, 2010, p.57)

Uma “estrutura de ações orgânicas” é claramente uma abstração que reforça a ideia de uma dramaturgia singularizada no ator. Vai muito além de materiais mais ou menos descartáveis.

Quando eu falava de dramaturgia do ator, queria ressaltar a existência de uma sua lógica que não correspondia às minhas intenções de diretor, e nem àquelas do autor. O ator extraía essa lógica da própria biografia, das próprias necessidades, da experiência e da fase existencial e profissional em que se encontrava, do texto, da personagem ou das tarefas que tinha recebido, das relações com o diretor e com os outros companheiros. (idem, p.58)

O legado de Stanislavski é evidente no pensamento de Barba sobre o trabalho do ator. Muitas expressões usadas por um voltam no vocabulário do outro já fortalecidas por uma ambição artística que descentrou o poder antes anquilosado no texto. Por exemplo, quando Barba diz o que entende por “partitura”, ressoam as palavras de Stanislavski nas suas:

Noite após noite, o ator dá vida às ações da personagem repetindo uma partitura de ações que normalmente foi fixada nos mínimos detalhes. [...] A partitura era a manifestação objetiva do mundo subjetivo do ator. [...] A partitura era a busca da ordem para dar espaço à Desordem. (idem, pp.62-63)

A busca pela “vida latejante da nossa personagem” (Stanislavski, 1984, p.291) no método de Stanislavski dará lugar à “Desordem” na dramaturgia do ator em Barba:

[...] a Desordem (com maiúscula) é aquela lógica e aquele rigor que provocam a experiência do desconcerto em mim e no espectador. A Desordem é a erupção de uma energia que nos coloca diante do desconhecido. (Barba, 2010, p.49)

No entanto, Barba não faz apenas uma releitura ou uma atualização do vocabulário dos seus mestres¹³. A sua contribuição é ainda mais potente porque ele se esforça em articular as três dramaturgias que me parecem centrais no seu entendimento do fazer teatral: do espectador, do ator e do encenador. Buscando esclarecer o que entende por orgânico no trabalho do ator, ele faz uso do conceito de “empatia cinestésica”:

O movimento de qualquer pessoa põe em jogo a experiência do mesmo movimento por parte de seu observador. A informação visual gera, no espectador, uma

13 Roubine delinea claramente o curso de uma herança ao afirmar que “é inegável que Grotowski tem uma dívida para com o sistema de Stanislavski” e que, sob a influência dos princípios do Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski, o Odin Teatret é “o conjunto que foi mais longe nesse caminho” (Roubine, 1982, pp.195-196).

participação cinestésica. [...] Isso quer dizer que as tensões e as modificações do corpo do ator provocam um efeito imediato no corpo do espectador até uma distância de *dez metros*. [...] O visível e o cinestésico são indissociáveis: aquilo que o espectador vê produz nele uma reação física, a qual, sem que ele saiba, influencia sua interpretação sobre o que vê. Essa relação entre dinamismo do ator/dançarino e dinamismo do espectador também é chamada de ‘empatia cinestésica’. Entendo por ‘orgânico’ as ações que provocam uma participação cinestésica no espectador [...] (idem, p.57)

Pausa para um desafio. É economicamente viável um teatro onde dez metros (foi meu o grifo acima) é a maior distância entre um ator e um espectador (ou entre o fundo do palco e a última fileira da plateia)? Como? É possível falarmos de teatro de ilusão ou de distanciamento crítico quando aproximamos de tal maneira atores e espectadores? Qual seria o destino dos grandes edifícios teatrais se todos cerrassem fileiras em torno da empatia cinestésica? Fim do desafio.

Barba trabalha com dois pressupostos fundamentais para falar de dramaturgia do espectador. O primeiro, por herança: “Grotowski afirmava que o ator não deve recitar para o ‘público’: mas para cada um dos espectadores” (idem, p.23). O segundo, pela convicção que deposita na especificidade da função do encenador: “Eu me comportava como o primeiro espectador, com uma dupla atitude de estranhamento e identificação.” (idem, p.253)

Para solucionar o paradoxo da situação em que se coloca, recorre a um estado de vulnerabilidade: “A transição é o caminho permanente da desfamiliarização e da estranheza. É um impulso para encontrar o estrangeiro dentro e fora de si.” (idem, p.286) “Estar em transição [...] quer dizer perseverar em fugir. Do quê? [...] Sou como o estrangeiro que desce do trem, não reconhece nada e diz: essa é a minha casa.” (idem, p.165).

E é assim – entre o lugar do encenador e o lugar de primeiro espectador – que Barba pretende expandir a sua participação como encenador para além da passagem que leva do representado para a representação. O trabalho do encenador passa a ser o de abrir e manter abertas as lacunas por onde podem circular a indeterminação, a flexibilidade, a imprevisibilidade. Nos ensaios, o corpo do encenador é também um corpo em vida.

Porém, se podemos dizer que o encenador é o primeiro espectador, poderemos também dizer que o espectador é o último encenador? Se ele é o sentido – a razão de ser da representação – e é quem atribui o sentido – o significado do representado – será também ele quem faz a última passagem, a definitiva, única e secreta porque será apenas nele que se passará? Referindo-se ao “Acontecimento sem título”, organizado por John Cage em 1952, Danan (2010) afirma que “Cage quer fazer do auditor, e depois do espectador, aquele em quem a obra se faz. Este valor conferido à experiência de espectador tem em vista abolir a fronteira entre a arte e a vida, ou mesmo abolir a arte em benefício da experiência vivida” (p.61). Para uma dramaturgia do espectador, será mesmo necessário “abolir” uma “fronteira” que, afinal, nem sabemos exatamente qual é? Outras escolhas serão possíveis?

1.3. A dramaturgia das coisas

Nos meses de fevereiro e março de 2018, empreendi uma viagem por Londres, Paris e Lisboa. Eu não tinha objetivos precisos mas também não estava exatamente a turismo. Vagamente, queria conhecer um pouco como funcionavam o mercado e o circuito teatral nestas três capitais europeias. Eu estava sozinho mas trazia comigo o meu *smartphone* e, com ele, não apenas me comunicava seguidamente com minha esposa e meu filho que ficaram no Rio de Janeiro. Eu me localizava. Os meus deslocamentos eram quase sempre conduzidos por diversos aplicativos: de geolocalização, de comunicação de massa, de comunicação privada, de comércio eletrônico, etc. Eu ainda tinha as redes sociais fornecendo todo o tempo notícias variadas. Foram 59 dias de viagem. No entanto, não usei o *smartphone* apenas para usufruir de serviços. Eu havia me atribuído uma tarefa. A cada dia, eu fazia uma fotografia com o *smartphone* que eu publicaria no mesmo dia em uma rede social. E não seria uma fotografia qualquer. Nela, alguma sinalização urbana deveria aparecer mesmo que fora do centro da imagem. Hoje, eu me dou conta que havia criado um programa¹⁴ para uma performance que foi metodicamente executada: as fotografias continuam publicadas¹⁵. De regresso, em abril, transformei as fotografias em uma pequena narrativa em um vídeo de 59 segundos que chamei de “59-day trip” e que também está publicado em outra rede social¹⁶. Um mês depois, em maio, eu ainda parecia trazer comigo

14 “Muito objetivamente, o programa é o enunciado da performance: um conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizado pelo artista, pelo público ou por ambos sem ensaio prévio.” (Fabião, 2013, p.4)

15 Disponível no meu perfil do Instagram: <https://www.instagram.com/manoelprazeres1959/>.

16 Disponível no meu perfil do YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=4-yAlK99Sr8/>.

a sensação de ter estado imerso em um mundo novo constituído por muita tecnologia mas também por muita narrativa. Talvez sugestionado por esta sensação, eu criei a expressão “dramaturgia das coisas”¹⁷. Adaptei para mim uma expressão muito em moda: “Internet das coisas”¹⁸.

Através da IoT, pode-se imaginar um futuro em que todos os objetos físicos terão, neles embarcados, componentes eletrônicos suficientes para passarem a ter a capacidade de um computador de uso geral¹⁹, porém com funcionalidade reduzida pelas suas interfaces mecânicas. Todos se tornarão, enfim, equipamentos inteligentes. A transformação do telefone móvel no *smartphone* é hoje a realização mais popular dessa ideia. Mas, o poder dela é avassalador. Das geladeiras e televisões, passando pelas câmeras de segurança e equipamentos médicos, logo chegou ao corpo humano e outros corpos vivos. Ela instala a onipresença do computador, da tecnologia digital e do virtual no mundo real.

Eu passei a usar a expressão dramaturgia das coisas sempre que eu quero me referir à hipertrofia narrativa no ciberespaço. Sim, se trata de um espaço. Um espaço de presença humana mas com uma peculiaridade perturbadora: nele estamos livres dos nossos corpos sensíveis e da temporalidade biológica deles. E as redes sociais (também chamadas de mídias sociais) foram as responsáveis por isso. Foram elas que migraram a comunicação social para dentro da Internet. A partir delas, deixamos de simplesmente fazer uso de uma tecnologia, como sempre fizemos com todas as tecnologias, e passamos a estar em uma. Nas redes sociais, podemos nos encontrar para gerar e trocar ideias, pensamentos e informações sobre os mais diversos temas. A comunicação trafega em diferentes formatos: texto, áudio, imagens estáticas ou em movimento. Em modo síncrono ou assíncrono, estamos em um espaço virtual de socialização onde, como na comunicação presencial, somos todos emissores e receptores simultaneamente. Na comparação com os espaços presenciais tradicionais de socialização humana, elas têm a seu favor a velocidade e o alcance geográfico. As afinidades de interesses ganham uma dimensão global até então reservada a pequenas esferas de poder político ou econômico. O cidadão torna-se um

17 Em inglês, “DoT – Dramaturgy of things”.

18 Em inglês, “IoT – Internet of things”. A ideia de conectar na rede quaisquer objetos físicos através de sensores já existia em 1999. Faltava nomeá-la. Foi o que fez o britânico Kevin Ashton. Ele tinha, no entanto, uma motivação muito diferente da ideia que se tornou popular. Ele pretendia retirar a falível participação humana do processo de coleta de dados sobre o estado das coisas no mundo real.

19 O computador é dividido logicamente em duas camadas: uma dura (*hardware*) integrada por circuitos eletrônicos (memória e processador) e outra macia (*software*) formada por dados e algoritmos. Essa estrutura é que tornou possível modelar a quase totalidade das atividades humanas: da guerra à medicina, da engenharia à propaganda, das finanças à arte, da educação ao crime. Vem daí a expressão “uso geral”.

indivíduo em um desmedido espaço coletivo livre das limitações materiais e políticas. Repentinamente, as pequenas oportunidades e ambições cotidianas tornaram-se enormes e todos passamos a vislumbrar uma nova fonte de reconhecimento e sucesso.

1.3.1. O Eu dramaturgo no espaço presencial

O sociólogo canadense Erving Goffman (1922-1982), em seu livro “The Presentation of Self in Everyday Life” (1956), fez uso dos princípios da dramaturgia e das técnicas da representação teatral para estudar o comportamento social humano em situações cotidianas de trabalho ou familiares. Segundo o seu ponto de vista, cada indivíduo apresenta a si mesmo e suas ações perante os outros indivíduos como um ator que representa uma personagem no palco perante os outros atores, que também representam as suas próprias personagens. Agindo assim, o indivíduo pretende controlar, conscientemente ou não, a impressão que dele se pode formar através das ações que deve ou não fazer durante a sua performance. Neste modelo, os outros são também o público. Consciente das dificuldades do modelo, Goffman, porém, ressalta que “o palco apresenta coisas que são do mundo do faz de conta e que, presumivelmente, a vida apresenta coisas que são reais e, às vezes, não são bem ensaiadas”²⁰ (Goffman, 1956, prefácio).

Para falar da credibilidade no espaço presencial, Goffman divide a expressividade do indivíduo em dois tipos: a que ele transmite através de ações e informações governáveis (comunicação no sentido estrito) e a que ele emite através de ações e informações ingovernáveis ou sobre as quais ele parece ter pouca consciência ou controle (comunicação no sentido amplo). A expressividade ingovernável será utilizada pelos receptores da comunicação para verificar a credibilidade da expressividade governável. Sabendo disso, o indivíduo tentará governar na totalidade a sua expressividade sempre buscando que apareça espontânea aos outros. No entanto, estes poderão desconfiar que ele está manipulando o jogo e irão à procura de alguma nuance não calculada em seu comportamento. Este ciclo é potencialmente infinito e elaborado segundo vários comportamentos sociais: tomada de consciência, ocultação, descoberta, falsa revelação, etc.

²⁰ No original (a tradução é minha), “The stage presents things that are make-believe; presumably life presents things that are real and sometimes not well rehearsed.”

1.3.2. O Eu dramaturgo no espaço virtual

No espaço presencial, a dramaturgia é apenas uma metáfora para o desenvolvimento de um estudo sociológico. Porém, no espaço virtual, ela passou a ser realmente uma ferramenta de trabalho. O usuário das redes sociais é mais ou menos consciente de que está construindo uma representação – uma versão mais próxima ou mais distante – de si mesmo. Ele cria e atualiza dinamicamente um perfil (identificador único, nome, ícone). Mas pode criar vários perfis se preferir. Diariamente, ele cria, através de mensagens aparentemente inocentes, uma autoficção²¹ dinâmica narrando o seu passado, expondo o seu presente e antevendo o seu futuro. Quando tenta falar de assuntos impessoais, parece falar ainda mais de si mesmo. Muitas vezes, objetifica-se, como um produto de consumo é objetificado pela propaganda. Cópia e cola indiscriminadamente. Movimenta-se de corista a protagonista e vice-versa. Perfis são abandonados. Outros são retomados. Coletivamente, uns usuários participam na obra dos outros, através de comentários ou sinais de apreciação ('gostei' ou 'não gostei'). Para se fazer ouvir na rodaviva do espaço virtual, cada um tenta melhorar o seu desempenho, atrair a atenção dos outros, ganhar notoriedade e aumentar a sua rede de influência. Todos têm, ao alcance dos dedos, dicas e ferramentas para tudo isso.

Tudo parece inofensivo e, de alguma maneira, um espelho do que acontece no mundo presencial. Porém, algo de inquietante acontece quando procuramos pelas ferramentas disponíveis para conquistar credibilidade nas redes sociais. Na ausência do olho no olho, ou seja, privados de nosso corpo sensível, o ciclo de interações necessário à verificação da credibilidade da comunicação é incapaz de gerar qualquer correspondência empática. É, inclusive, manipulado por algoritmos construídos com a pretensão de resolver – alegadamente em benefício dos usuários – o problema da relevância de algumas mensagens sobre as outras. Instala-se uma economia da interatividade. Na falta de outro recurso, neste espaço que não se assume como uma ficção e que, ao contrário, pretende se passar como sendo de socialização, resta somente a técnica dramatúrgica da

21 “A posição da autoficção, por contraste com a autobiografia, é clara: o autor fala aí de fatos pessoais reais, não inventados, mas inteiramente recompostos [...] A autobiografia ‘pura’ é julgada impossível, pois ela tem necessidade da ficção para existir. O eu pertencente ao passado, [...] exprimindo-se ele próprio e se expondo para os outros, só pode fazê-lo inventando um relato, caindo na ficção. O pacto autobiográfico entre o autor e o leitor é rompido incessantemente pelo retorno da ficção e da narração.” (Pavis, 2017, p.44)

verossimilhança²² como meio para obter credibilidade. Porém, a verossimilhança somente é eficaz se o leitor (ou espectador) fizer a sua parte, ou seja, em um ato recíproco e voluntário, suspender a sua descrença²³. O curto-circuito se instala quando percebemos que não fomos convidados para uma representação ficcional e que seríamos incapazes de ininterruptamente suspender e retomar a nossa descrença diante da avalanche de narrativas – em geral, repetitivas e obstinadas²⁴ – que se desenrolam diante de nós.

Na Internet, presenciamos uma situação curiosa. Convivemos com obras pertencentes ao mundo da arte porque foram consideradas (ou simplesmente nomeadas) como obras de arte e que usam as plataformas na rede como suporte. Convivemos também com outras obras em que artistas que dependem ainda de espaços presenciais fazem pequenos exercícios artísticos como publicidade de seu trabalho. Convivemos também com uma avalanche de publicidade, de todos os tipos de atividades, produtos e serviços, enformada segundo modernas técnicas artísticas. E, por fim, convivemos também com os espectadores – aqueles que até ontem eram chamados de passivos – produzindo ativamente autoficção, em geral se esforçando para parecer que tudo é inocente. Estes espectadores têm nas redes sociais um ambiente de formação onde estão se capacitando, de uma maneira anárquica e muitas vezes agressiva, como ativos espectadores. Como será que eles irão interagir com as obras do mundo da arte quando estiverem diante delas no espaço

22 A verossimilhança é uma técnica da dramaturgia em sua definição textocêntrica. Aplica-se à situação ficcional. No dicionário, a verossimilhança é a qualidade do que é verossímil (ver o Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2023, <https://dicionario.priberam.org/verossímil>), ou seja, do que tem aparência ou semelhança com a verdade. Como o objetivo do autor não é dizer a verdade e sim obter credibilidade, a sua arte consiste em manipular adequadamente os elementos ficcionais em busca da coesão interna da obra. Segundo Aristóteles (384-322 a.C.) em sua Poética, “deve preferir-se o impossível verossímil ao possível inverossímil” (Aristóteles, 2008, p.96).

23 No pacto ficcional, a suspensão voluntária da descrença é a contrapartida do leitor à verossimilhança. É voluntária porque é de responsabilidade do leitor. É temporária porque tem a duração necessária apenas à fruição da trama. Foi o poeta inglês Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) que cunhou a expressão em sua *Biographia Literaria* de 1817. É muito poética a maneira que construiu para descrevê-la: “O poeta não exige que estejamos acordados e acreditemos; ele nos pede apenas que nos entreguemos a um sonho; porém, com os olhos abertos e com nosso juízo escondido por detrás da cortina, prontos para nos fazer despertar ao primeiro impulso de nossa vontade: e, enquanto isso, apenas que não desacreditemos.” (Coleridge, 2004, p.281) No original (a tradução é minha), “The poet does not require us to be awake and believe; he solicits us only to yield ourselves to a dream; and this too with our eyes open, and with our judgment perdué behind the curtain, ready to awaken us at the first motion of our will: and meantime, only, not to disbelieve.”

24 O computador, desprovido de qualquer senso crítico, não se aborrece repetindo e repetindo infinitas vezes seja lá o que for. Ele é o dispositivo ideal para efetuar ações repetitivas e obstinadas. Por exemplo, a propagação de falsas notícias, que sempre existiu na história da humanidade, tem agora um aliado tecnológico extremamente competente.

presencial? Ou serão uma nova geração de espectadores que servirão de inspiração para novos formatos de produção artística colaborativa baseados no surgimento do *prosumer*²⁵?

25 “O conceito de ‘*prosumer*’ não é novo. Ele foi inicialmente identificado por McLuhan e Nevitt, os primeiros a imaginar que o consumidor teria se tornado também um produtor, como consequência das novas tecnologias. Essa ideia foi desenvolvida em 1980, quando a própria palavra foi inventada por Alvin Toffler, reunindo os termos ‘produção’ e ‘consumo’.” (Pistone, 2014, p.7)
No original (a tradução é minha), “The concept of ‘*prosumer*’ is not new. It was initially identified by McLuhan and Nevitt, the first to imagine that the consumer would have become also a producer, as a consequence of new technologies. This idea was further developed in 1980, when the word itself was invented by Alvin Toffler, assembling the terms ‘production’ and ‘consumption’.”

2. O Encontro Teatral Nós e Eles

Resumidamente, um “Encontro Teatral Nós e Eles”²⁶ é a representação de uma peça teatral seguida por uma conversa com os espectadores. Este Encontro acontece em um espaço não convencional, mantendo-se o seu aspecto cotidiano. Os lugares onde os espectadores são acomodados estão dentro do mesmo espaço utilizado pelos atores. Não aplica-se a tradicional divisão palco/plateia. Ao longo da representação, cada espectador terá sempre um ponto de vista diferente de outro espectador: um ator poderá ficar de costas para ele, fora do seu alcance visual. Também poderá ser solicitado aos espectadores que se desloquem pelo espaço. A sensibilidade (imaginação e corpo) do espectador é estimulada pela ficção e pela proximidade, presença e movimentação dos atores. O espectador vai encontrar uma experiência na qual vai participar ativamente utilizando a sua memória e imaginação em um processo que busca facultar a tomada de consciência. Na segunda parte do Encontro, acontece uma conversa coletiva e, eventualmente, algumas conversas individuais com os atores. O que se deseja é ouvir os espectadores, ouvir as suas vivências durante a representação, valorizando assim o processo de criação por parte do espectador, deslocando-o do lugar de receptor de um conteúdo ou mensagem. Procura-se também verificar com eles se perceberam que acabaram de participar de um processo de recepção que foi também um processo de criação. Eventualmente, os atores poderão repetir algum trecho da peça a partir da conversa, impulsionando a percepção da vida em constante transformação na arte teatral²⁷.

Este formato foi se desenvolvendo pouco a pouco. Muitos colaboraram neste desenvolvimento. Não suponho que seja um formato original mas também não conheço outros formatos exatamente iguais. Neste momento da minha trajetória profissional tem sido muito importante descrevê-lo em seus detalhes: para mim mesmo, para os atores com quem trabalho, para os espectadores, para patrocinadores públicos ou privados.

Na abertura da Introdução deste relatório eu resumi a participação do espectador no acontecimento teatral em sete etapas. Agora retorno a elas para anotar as diferenças mais evidentes entre aquele formato e o “Encontro Teatral Nós e Eles”.

26 A partir daqui, estarei muitas vezes usando a palavra Encontro (com E maiúsculo) para designar o “Encontro Teatral Nós e Eles”.

27 Na prática, nunca houve uma repetição nestas condições. O objetivo é verificar o desdobramento das percepções e argumentos que surgirem na conversa.

(1) O espectador continua sendo convocado a voluntariamente “sair de sua residência e se deslocar até o local indicado na convocação ao público”. O local provavelmente não será um edifício teatral tradicional. Se for, não será a ocupação tradicional da sala principal. Poderá ser o palco, ou uma sala de ensaios, ou uma área de circulação, um corredor, um camarim, um café, etc. A convocação também poderá ser mais pessoal²⁸. É muito apropriado diferenciar cada espectador do outro desde a primeira etapa. É difícil e trabalhoso mas é uma ótima oportunidade para que toda a equipe de produção adira à ideia da singularidade de cada espectador que deve perdurar até a última etapa.

(2) O ingresso pode ser adquirido pelo espectador no local ou previamente durante o processo de convocação. Por exemplo, o local pode ser anunciado apenas para quem confirmar a presença adquirindo previamente o ingresso. Também podem haver Encontros apenas com convidados.

(3) Não existe nenhuma hierarquia social refletida nos lugares reservados aos espectadores no espaço da representação. Não existe primeira ou última fileira. Não existe balcão ou frisa. Eventualmente, podem ser reservados lugares para espectadores que necessitem de condições de acessibilidade especiais. É premissa a proximidade com os corpos dos atores. Por outro lado, nenhum corpo de espectador terá a sua privacidade arbitrariamente violada. Os espectadores poderão ser chamados a se deslocar e, conseqüentemente, trocar de lugar.

(4) Dependendo da dramaturgia, durante a representação, o espectador poderá usar o seu *smartphone*, se deslocar, comer, fotografar. Ou não e serão mantidas as convenções tradicionais. O importante é que a dramaturgia contemple a decisão tomada e que esta decisão seja transparente aos espectadores desde a convocação. Ela pode inclusive estar testando os limites daquilo que comumente é dito que atrapalha espectadores e atores.

(5) O espectador é livre para desfrutar (se emocionar, rir, chorar). A única diferença é que o espaço reservado aos atores não está mais diante dele porque está compartilhado com ele. A situação ficcional não deve ser empecilho e também não deve ser porto seguro.

(6) No final da representação, espera-se que os espectadores reconheçam o trabalho dos atores através do aplauso. Não se espera que os atores aplaudam os espectadores²⁹. A

28 Por exemplo, através de uma troca de mensagens de correio eletrônico, alertar o espectador para o formato do acontecimento (espaço compartilhado por atores e espectadores, conversa depois da representação, etc.) e responder às dúvidas que podem surgir.

29 No Brasil, é um hábito bastante disseminado os atores aplaudirem os espectadores no final da representação.

representação é seguida por uma conversa. Os espectadores são convidados a participar voluntariamente. Ao final da conversa, se o aplauso acontecer, o mais provável é que, através dele, todos estarão reconhecendo o trabalho de todos: espectadores, atores, e equipe de produção.

(7) Todos retornam às suas residências. O que levam? Não sei.

2.1. Alguns eventos marcantes anteriores a esta pesquisa

A seguir, estão destacados alguns eventos da minha trajetória profissional como encenador nos quais eu fui me defrontando com problemas e desafios que, na procura pelas soluções, acabaram por paulatinamente fomentar as escolhas que agora estão aqui apresentadas. São escolhas dramáticas no sentido da passagem para o palco das peças de teatro (a segunda definição de dramaturgia de Danan). Sempre lembrando que desde cedo adotei a convicção de que não cabia exclusivamente à cena a responsabilidade sobre a comunicação do que é representado.

Em 1987, a minha estreia³⁰: “Via Crucis do Corpo”. O texto a ser encenado era um conto de Clarice Lispector³¹ (1920-1977). A ele, foram acrescentados alguns trechos de outros textos: alguns também narrativos, outros poéticos ou dramáticos. Todo o texto estaria em cena na boca da atriz. A primeira decisão tomada foi por uma atuação com base dramática não distanciada junto de intensa utilização do corpo e manipulação de objetos carregados de significado. Um ator produzia sonoridades através de um acordeom que pontuavam dramaticamente a cena. A partitura de ações físicas da atriz era resultado das minhas intervenções sobre improvisações e investigações que ela havia empreendido antes de iniciarmos os ensaios. Aliás, eu comecei a assistir a sua pesquisa antes de decidirmos pelo texto. Aqui já estão embrionariamente dois aspectos marcantes do “Encontro Teatral Nós e Eles”: a atuação que parece estar prestes a escorregar do dramático para o distanciado

30 Em novembro de 1987. “Via Crucis do Corpo”, uma adaptação do conto de Clarice Lispector. Com Helena Varvaki e Archimedes Bibiano. A história da humilde Maria das Dores que acredita estar grávida do novo Messias. No texto, foram enxertados fragmentos poéticos de Christine Lopes, fragmentos da peça teatral “Bodas de Sangue” de Federico García Lorca e fragmentos do Evangelho segundo São Mateus.

31 Nascida em uma aldeia ucraniana, imigra com a família para o Brasil em 1926. Romancista, contista, cronista, tradutora, jornalista. É autora de contos e romances de temática existencial e psicológica, em que o centro narrativo está na investigação do mundo interior dos personagens e, em especial, o das figuras femininas, com poucas ações exteriores e enredo reduzido ao mínimo.
Fonte: CLARICE Lispector. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa1897/clarice-lispector>. Acesso em: 08 de outubro de 2023. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

independentemente do texto ser dramático ou narrativo; a criatividade dos atores como princípio ético, meio de passagem para a cena e fim a ser alcançado.

A segunda decisão tomada foi pela utilização de um espaço não convencional (outro aspecto marcante). Entre novembro e dezembro daquele ano, foram 18 apresentações da primeira temporada, em uma sala da Casa de Rui Barbosa no Rio de Janeiro. Os espectadores eram acomodados ao longo das quatro paredes da sala formando um quadrado com a cena no interior. Inicialmente, optamos por transformar a sala em uma caixa-preta cobrindo as paredes com tapadeiras pretas. Não lembro ao certo qual era a utilização cotidiana daquela sala, talvez um depósito. Arriscaria dizer que nunca havia sido utilizada como espaço teatral e nem foi usada depois para isso. Por 6 semanas, subimos as tapadeiras nas sextas-feiras para descê-las nos domingos. As tapadeiras pretas nunca mais foram usadas. Depois, foram mais 21 apresentações, entre fevereiro de 1988 e outubro de 1990, em 8 espaços diferentes. Destes, um único era uma caixa-preta, a Sala Corpo Santo da UFRGS, em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, em um palco frontal elevado em relação à plateia. Se a minha memória não está me traindo, ali foram as únicas apresentações em que os espectadores estavam todos acomodados desta maneira. Nos demais espaços, cada espectador podia ver o seu aspecto cotidiano por detrás dos espectadores sentados nos outros três lados do quadrado. A iluminação e a disposição dos espectadores concentrava a cena no interior do quadrado.

Na peça, a atriz contava “a história da humilde Maria das Dores que acredita estar grávida do novo Messias”. Em nenhuma cena, ela se dirigia individualmente a algum espectador. No entanto, na cena em que a personagem “comia jabuticabas”, a atriz estendia o braço em direção aos espectadores com uma bala de goma (jujuba) na ponta dos dedos que retirava de um pote. Como na eucaristia, diante do padre e da hóstia, várias bocas se abriam espontaneamente e recebiam a bala. Depois, a atriz enchia a própria boca com balas até quase perder a natural habilidade de mastigá-las: “empanturrava-se a mãe de Jesus”. Em Huánuco, no Peru, uma pequena cidade encravada na floresta amazônica, nos deparamos com um problema muito especial: tivemos muito pouco tempo para abrir um espaço entre os móveis de uma grande sala de uma repartição pública e improvisar alguma iluminação com latas de metal e lâmpadas. Uma multidão espalhou-se em volta da cena. Provavelmente, foi a única apresentação em que crianças tiveram acesso. E eram muitas. Foram acomodadas sentadas no chão, aos pés dos adultos. Não houve balas de goma

suficientes. Outra apresentação muito especial: em Lima, no Peru, onde os espectadores eram os encenadores e atores de vários grupos de teatro internacionais. Pela primeira vez, os espectadores desfrutavam através do riso. Alguns mais contidos, muitos gargalhavam. A nossa abordagem do texto, entre o pudico e o solene, ganhava um colorido irônico. Certamente, influência do perfil profissional do público. Outros três aspectos marcantes: a participação orgânica dos espectadores (a cena das balas de goma); a rápida adaptação ao espaço; a livre atribuição de significado pelos espectadores.

Em 1988, na UNIRIO, na disciplina Prática de Montagem Teatral I, sob a orientação do professor Léo Jusi, eu adaptei e dirigi a peça teatral “O Mal Entendido”³², de Albert Camus. Na adaptação, mantive a forma dramática mesmo eliminando o personagem principal – o homem que regressa à casa da mãe e da irmã e não é reconhecido por elas – e mantendo apenas a mãe e a irmã. Mais uma vez um exercício de equilíbrio instável entre o dramático e o narrativo provocado pela transposição de ações dramáticas da peça de Camus em narrativas internas ao diálogo entre as duas personagens.

Em 1990, em nova parceria com a atriz Helena Varvaki, produzimos a peça teatral “O Monge Nikodim”³³. Eu assumi o desafio de adaptar um romance para uma narrativa em personagem único. Ela assumiu o desafio de um personagem masculino: o corcunda Nikita que “tinha olhos de moça, grandes e azuis”. Mais uma vez o texto narrativo em aparente dissonância com a atuação dramática que, no entanto, parecia estar prestes a escorregar do dramático para o distanciado. O efeito de suspensão era acentuado pela ambiguidade das características de gênero entre a atriz e o personagem.

Em 1991, eu estava integrado à equipe de produção de uma peça teatral, como assistente de direção. Perto da estreia, é solicitado a todos da equipe que escrevessem um pequeno texto para ser publicado no programa da peça. Do meu texto, destaco alguns trechos:

32 Em novembro de 1988. “O Mal Entendido”, de Albert Camus. Adaptação e direção de Manoel Prazeres. Com Bel Garcia e Natalia Lopes. Um homem que mora no exterior há muitos anos volta para a sua aldeia e descobre que sua mãe e sua irmã ganham a vida administrando uma pousada. Como nenhuma das duas mulheres o reconhecem, ele resolve se hospedar sem revelar a sua identidade. O que ele não sabe é que elas, em verdade, ganham a vida assassinando os viajantes ricos e solitários que ali se hospedam.

33 Em julho de 1990. “O Monge Nikodim”, uma adaptação do romance “Os Artamonov” de Máximo Gorki. Adaptação e direção de Manoel Prazeres. Com Helena Varvaki. A história de três gerações de uma família na Rússia desde a abolição da servidão na década de 1860 até a Revolução de 1917. O patriarca que havia sido servo, está decidido a erguer um império industrial em uma pequena aldeia com seus três filhos. No entanto, depois da sua morte, os negócios entram em decadência por conta da incompetência ou desinteresse dos filhos e netos.

Mas esta inocência está perdida [...] Qual inocência? A de que existe uma única essência na obra, de exclusiva responsabilidade do autor, e que a tarefa da encenação é a de servir de meio para a sua aparição. [...] No mundo moderno, qualquer enunciado, seja lá qual for, original ou não, é de propriedade exclusiva do sujeito que o reproduz, independentemente do meio empregado. Tornamo-nos, então, autores. Mais precisamente, estamos condenados a sermos autores. E não sendo original o enunciado, isto significa que dele nos apropriamos e sobre nós recai toda a responsabilidade por sua elocução. [...] Não é o autor do texto que está falando na cena. São diretor, atores e todos os demais membros da equipe que estão falando. E assim, quando buscamos palavras de outrem, corremos o risco de, não despertando a nossa imaginação em cada som ou silêncio, estarmos proferindo palavras mortas.

O meu texto foi o único que não foi publicado. Nunca me deram uma explicação. Eu me desliguei da equipe. Mas levei comigo a certeza de que a autoria da cena está longe de ser um atributo do autor do texto e de que havia aqui algo que no futuro eu precisaria investigar melhor.

Em 2003, depois de alguns anos afastado, eu voltei a me aproximar do teatro pela dramaturgia. No entanto, optei pelo cinema como linguagem e ingressei no Curso de roteiro cinematográfico da Escola de Cinema Darcy Ribeiro. Em 2005, escrevi o roteiro “Notícias do Araguaia”³⁴ para um filme de longa metragem, como trabalho de conclusão do curso. Foi uma oportunidade de conhecer e experimentar a técnica de construção de imagens a serem projetadas. Nas palavras de António Variações, as “fantasias que o cinema projetou no meu olhar”. Recentemente tenho feito uso desta técnica para acrescentar trechos narrativos a textos dramáticos.

Em 2005, Helena Varvaki é convidada por uma turma de alunos formandos do Curso de Artes Dramáticas da UniverCidade, onde ela era professora, para dirigir a peça de conclusão de curso deles. Resolvem criar a dramaturgia a partir de improvisações e

34 “Notícias do Araguaia”, roteiro de Manoel Prazeres. Angela está na região do rio Araguaia filmando um documentário com alguns camponeses pobres que viveram os tempos da guerrilha. Ela conta para o filho adolescente a história de Pedro, um jovem que descobriu que foi adotado por uma família rica no Rio de Janeiro e que o seu pai verdadeiro foi um camponês assassinado por militares porque colaborava com os guerrilheiros. Quando Pedro vai em busca da mãe verdadeira, acaba assassinado por ela. Angela diz que sabe dessa história através dos jornais. Mas não é verdade. Ela era a namorada de Pedro e ficou com o seu diário.

depoimentos pessoais dos alunos/atores (inicialmente, 10, depois, 11). Por sua vez, ela me convida para escrever o texto. Eu levo duas sugestões de materiais de apoio: o filme “Casablanca”, de 1942, dirigido por Michael Curtiz, com roteiro de Julius J. Epstein, e o romance epistolar “As Ligações Perigosas”, de Choderlos de Laclos, publicado em 1782. Cada ator e atriz empresta o seu próprio nome à sua personagem. Os materiais dos depoimentos dos atores vão se metamorfoseando e movendo entre personagens. O autobiográfico documental vai se tornando ficção. Eu recolho os textos improvisados nos ensaios, processo e devolvo tentando tecê-los nas cenas. No dia da estreia de “Uma Interdição Habita em Mim”³⁵, os atores recebem pela primeira vez uma cópia completa do texto que eles já têm completamente decorado. A rubrica que abre o texto:

Todo o elenco recebe o público distribuindo os espectadores pela plateia, recomendando que desliguem celulares e aparelhos sonoros, conversando sobre assuntos diversos, mostrando o espaço cênico, a iluminação e outros detalhes relativos à encenação. Enquanto isso, fotos dos atores são projetadas em um telão. Eles fazem pequenos comentários dos seus personagens.

Desta experiência, dois aspectos ficaram como herança: o desafio de sempre buscar uma forte organicidade do texto nas bocas dos atores mesmo sabendo que nem sempre eles seriam a fonte primária das palavras do texto e o desejo de intervir mais enfaticamente na recepção aos espectadores quando eles chegam ao espaço da representação.

Ao final do processo com aqueles jovens atores, eu estava decidido a iniciar uma pesquisa por uma encenação que não se ocupasse em controlar a imprevisibilidade do acontecimento teatral. Ou, sendo mais preciso, uma encenação que tentasse reduzir ao mínimo o empenho em controlar a imprevisibilidade do acontecimento teatral e que, ao mesmo tempo, tirasse vantagem da imprevisibilidade. Para iniciar a pesquisa, escolhi uma peça teatral de minha autoria³⁶. Por conta do tema e das personagens, era adequada para

35 Em julho de 2005. “Uma Interdição Habita em Mim”, uma ficção dramática livremente inspirada em improvisações e depoimentos dos atores. Texto de Manoel Prazeres. Direção de Helena Varvaki. Com Ana Luíza Cunha, Anna Terra, Cláudia Dourado, Danielle Niño, Gustavo Nunes, Paola Castilho, Patrícia Weiss, Rafael Gnone, Renato Borges, Sônia Tinoco e Zé Helou. A manifestação da luta diária de onze jovens amigos contra a solidão. Do caos angustiante de suas interdições, eles se revoltam inconformados. Tentam ser os protagonistas de suas aventuras. Correm riscos. Mergulham nas paixões. E sofrem.

36 “Calígula, o Príncipe Imoral”, de Manoel Prazeres. Roma, 38 d.C. É uma homenagem ao filósofo franco-argelino Albert Camus (1913-1960) e, especialmente, ao seu personagem “Calígula” na peça homônima publicada em 1944. No palácio, o jovem imperador dorme depois de mais uma de suas noitadas nos subúrbios da cidade. A sua ainda mais jovem irmã e sua esposa velam o seu repouso. Logo cedo, ele terá um importante compromisso no Senado. Ao acordar, ele sugere que uma representação

trabalhar com jovens atores. Além disso, a peça impunha o desafio de se passar no Império Romano e, assim, retomar a difícil e tantas vezes embaraçosa tarefa de reproduzir acontecimentos históricos. Então, convidei três dos atores de “Uma Interdição Habita em Mim”, começamos os ensaios e iniciei assim esta pesquisa. Nestes 17 anos, com várias e longas paralisações: foram 20 atores e atrizes que participaram³⁷; foi produzido um filme de média metragem baseado na peça³⁸; foram produzidas duas temporadas da peça³⁹; foi produzida uma temporada de outra peça⁴⁰; dirigi um exercício cênico em uma disciplina do mestrado⁴¹; conduzi duas oficinas⁴². Ainda hoje estou em ensaios⁴³.

2.2. As escolhas para a encenação

A seguir, tentarei detalhar as escolhas para a encenação que tenho adotado nos “Encontros Teatrais Nós e Eles”. São escolhas que interferem umas nas outras e produzem

teatral do compromisso é suficiente para cumprir com os seus deveres de imperador. A brincadeira revela, no entanto, a sua frágil sustentação política que inevitavelmente acabará em sangue.

37 São eles: Zé Helou, Patrícia Weiss, Anna Terra, Nicola Lama, Camila Moreira, Rick Yates, Bianca Machado, Patrícia Elizardo, Giulia Pequeno, Diego Casanova e Ana Beatriz Caldana; Iolanda Laranjeiro, Gabriel Pacheco e Sérgio Moura Afonso; Ângela Ribeiro e Luiz Fernando Guarnieri; Nicolas Melo e Giovanna Otto; Talita Baldin e Tainá Bevilacqua. Estes são os que participaram diretamente. Muitos outros colaboraram indiretamente.

38 Em fevereiro de 2007. “Calígula, o Príncipe Imoral”, filme de média metragem a partir da peça. Roteiro e direção de Manoel Prazeres. Com Patrícia Weiss, Anna Terra e Nicola Lama.

39 Em maio de 2007. “Calígula, o Príncipe Imoral”, de Manoel Prazeres. Com Patrícia Weiss, Nicola Lama e Camila Moreira.

Em agosto de 2011. “Caio Assassinado”, textos “Ela” de Camila Moreira e “Calígula, o Príncipe Imoral” de Manoel Prazeres. Com Camila Moreira, Rick Yates, Bianca Machado e Patrícia Elizardo. Em apartamentos e em uma área de circulação de um edifício teatral.

40 Em abril de 2022. “Nós”, de Camila Moreira e Manoel Prazeres. Com Iolanda Laranjeiro, Gabriel Pacheco e Sérgio Moura Afonso. Em Lisboa. Em um salão de cabeleireiro, um bar, um galpão fabril desativado, várias salas multiúso ou de exposição em bibliotecas ou galerias de arte, uma sala de ensaio em um teatro. Um estrangeiro de 40 anos e uma parisiense de 38 anos encontram-se casualmente em uma sala vazia de um museu em Paris. Ele é crítico teatral. Vinte anos antes, esteve em Paris e se apaixonou por uma parisiense. Da despedida, ele tem a lembrança de que ela parecia ter algo muito importante a dizer. Ela é uma mulher de negócios. Vinte anos antes, se apaixonou por um estrangeiro que todavia precisava voltar ao seu país distante. Da despedida, ela tem a lembrança de que ele percebeu que ela tinha algo muito importante a dizer: ela estava grávida e ele era o pai. Quando o menino nasceu, ela o entregou para adoção. Um jovem funcionário do museu deve responder às perguntas dos visitantes. É poeta, não conheceu os pais, é parisiense e tem 20 anos.

41 Em junho de 2022. “Mãe e Filho”, um exercício cênico a partir do filme de 1997 de Alexander Sokurov. Com Ângela Ribeiro e Luiz Fernando Guarnieri. Em Évora. Na disciplina Laboratório de Interpretação Encenação II. No vão de uma porta entre duas salas e no interior de uma grande janela semelhante a uma vitrine em uma sala de aula. Uma mãe está muito fraca e doente. A sua morte parece iminente. É amparada por seu filho. Falamos do passado, da infância do filho, dos sonhos comuns, da morte, de banalidades e do propósito da vida.

42 Em março de 2023. Uma cena da peça “Um Bonde Chamado Desejo”, de Tennessee Williams. Com Talita Baldin e Tainá Bevilacqua. Em um apartamento.

Em abril de 2023. Uma cena da peça “A Dama das Camélias”, de Alexandre Dumas Filho. Com Nicolas Melo e Giovanna Otto. Não aconteceu o Encontro com os espectadores.

43 Agora rebatizada como “Prenome Caio”. Com Bianca Machado, Diego Casanova e Ana Beatriz Caldana.

efeitos isoladamente ou articulados. Eu costumo separá-las em dois grupos. Algumas dizem respeito ao espaço cênico. Outras dizem respeito aos ensaios com os atores. Duas escolhas serão aqui detalhadas isoladamente: o texto ficcional dramático e a estratégia dissuasiva. O texto ficcional dramático é uma escolha por princípio. Não estou me referindo a escolher um texto antes de iniciar os ensaios. Estou me referindo à escolha de textos ficcionais dramáticos. A estratégia dissuasiva vai ser detalhada isoladamente mas a sua aplicação faz parte dos ensaios com os atores.

2.2.1. Uma escolha: o texto ficcional dramático

A ficção é fundamental para os objetivos que tenho. Primeiro, por conta do aspecto de corresponsabilização. A ficção pressupõe um pacto implícito entre o autor e o espectador, ou entre a verossimilhança e a suspensão da descrença. Apesar de implícito, historicamente tornou-se necessário explicitá-lo em alguns casos. Particularmente na indústria cinematográfica, por razões econômicas e jurídicas, disseminou-se o uso do *disclaimer*: um aviso legal comumente exibido no início dos filmes que visa afastar o risco de ações legais por conta de semelhanças entre pessoas e/ou acontecimentos fictícios e reais. Na literatura, os contos de fada abusaram de tal maneira da expressão “era uma vez” na abertura dos contos que ela adquiriu o aspecto de comentário irônico. Mas é um recurso que cumpre perfeitamente essa função de afastar a realidade da ficção e estabelecer o pacto logo de imediato. Como tenho dito e repetido, esta corresponsabilização é um fator político para a aplicabilidade da tese de Guénoun do qual eu não abro mão.

Mas a ficção tem um outro aspecto que me interessa muito. Ela tem o poder de sorrateiramente alienar o espectador de seu corpo sensível quando a sua imaginação vai aos poucos sendo transportada para o tempo e espaço ficcional. Através da identificação do espectador com a personagem, a ficção ilude, diverte, entretém, ou seja, afasta o espectador do seu corpo sensível que está inserido no real. A ficção promove a alienação. Sim, eu anteriormente já afirmei neste relatório que é um poder que foi pactuado com o espectador através da suspensão da descrença. E como se trata de um pacto, podemos dizer que o espectador é cúmplice disso. Mas não é do aspecto voluntário ou coagido da alienação que estou agora tratando. Estou propondo uma reflexão sobre possibilidade de uma dinâmica entre alienação e retomada do corpo sensível pelo espectador. Em um espaço tradicional, é uma dinâmica comandada pelos “olhos abertos” e pelo “juízo”, como diria Coleridge

(2004, p.281). Porém, no “Encontro Teatral Nós e Eles”, os corpos dos atores e dos espectadores compartilham o mesmo espaço físico. Os corpos dos atores estão pondo em ação a ficção. Enquanto isso, os corpos dos espectadores estão alienados de si. Temporariamente? Por quanto tempo? Eu acredito que neste espaço compartilhado é possível estabelecer uma contínua suspensão entre a alienação e a retomada. A cada aproximação e/ou movimentação (empatia cinestésica) entre os corpos poderá surgir um estremecimento que servirá de fissura por onde poderá escapar uma imprevisível retomada do real sensível. Ou não. E não estará acontecendo simultaneamente com todos os espectadores. Alguns poderão continuar transportados na ficção. Outros poderão se contaminar pelo que se passa com algum espectador acomodado à sua frente. A encenação não planeja sistematizar esta dinâmica. Libera atores e espectadores para que ocorra organicamente. Trata-se assim de uma dinâmica menos intelectualmente comandada e mais afetiva, ou seja, que é mais afetada ou contaminada pelos corpos em vida. O objetivo é manter a ficção por um fio. Não é favorecer ou ampliar um atrito entre ficção e realidade. O objetivo é deixar que o lúdico do jogo ficcional esorra para o real.

Quanto à dramaturgia, de modo inequívoco, a ficção instala-se somente nas palavras do texto. Como veremos em seguida, espaço e figurinos não ilustram ou sublinham a ficção. Ao contrário, costumam puxar pela imaginação do espectador. Como os atores estão muito próximos dos espectadores, a atuação é obrigada a se manter em uma intensidade muito equilibrada do dramático. Um gesto excessivo poderá provocar nos espectadores um distanciamento abrupto e excessivo da ficção. O que eu desejo são pequenas e quase imperceptíveis lacunas que venham a ser preenchidas pelo espectador. Em seu auxílio, a encenação poderá acrescentar alguns trechos narrativos ao texto ficcional. Aos atores, nestes momentos, caberá a tarefa de projetar as imagens no olhar dos espectadores e, para isso, a atuação é obrigada a se manter em uma intensidade muito equilibrada do distanciado. Mais uma vez, um gesto excessivo poderá provocar nos espectadores um distanciamento abrupto e excessivo da ficção.

2.2.2. Outra escolha: a estratégia dissuasiva

É muito comum nos perguntarmos “sobre o que é” a peça que veremos ou que acabamos de ver, quando estamos no papel de espectadores, ou que faremos, quando estamos nos nossos papéis de encenador e atores. Na abertura da Introdução deste

relatório, eu resumi em sete etapas a participação do espectador no acontecimento teatral. As seis primeiras parecem conduzir à sétima, parecem estar a serviço dela, parecem existir somente para ela. Na última etapa, o espectador leva com ele o “sobre”, quando volta à sua residência. Porém, podemos empregar o verbo levar nesta frase? Penso que só podemos empregar o verbo levar nesta frase se pensamos a obra artística como objeto.

Para a estética hermenêutica e semiótica, é fundamental uma separação clara entre sujeito e objeto. O artista, sujeito 1, produz um artefato distinto, definível e transmissível, que existe independentemente do seu criador. Este é o pressuposto com base no qual um qualquer receptor, sujeito 2, pode transformar a obra em objeto da sua percepção e interpretação. O artefato definível e transmissível, ou seja, a obra de arte enquanto objeto, garante que o receptor possa debruçar-se sobre ela repetidas vezes, descobrir nela continuamente novos elementos estruturais e atribuir-lhe permanentemente novos e diferentes significados. (Fischer-Lichte, 2019, p.22)

No vocabulário utilizado por Guénoun (2003), esse objeto, no teatro, é o “conteúdo”, o que “é mostrado ou debatido”, ou seja, é o “representado” (p.15). A sua “existência” está na “representação” como “assembleia, reunião pública, ajuntamento” (p.15). As duas palavras ‘representado’ e ‘representação’ são muito caras ao vocabulário artístico. No entanto, é importante frisar que é bastante diverso o vocabulário utilizado pelos autores quando tratam destes dois aspectos do artístico: o conteúdo e a sua existência. Podemos relacionar o primeiro aspecto ao sentido, ao significado, à mensagem, ao representado, ao semiótico, ao comunicativo. O segundo aspecto podemos relacionar ao evento, ao acontecimento, ao espetáculo, à representação, ao performativo, ao imersivo. Eu costumo dar preferência ao binômio comunicativo/imersivo. São duas palavras que me soam muito mais pertinentes ao saber político do que apenas ao saber artístico ou filosófico⁴⁴. Nos próximos parágrafos, avançarei com a estratégia que construí para afastar os atores da obsessão com o primeiro aspecto: a comunicação do conteúdo.

Antes, uma narrativa baseada em fatos reais.

No dia 11 de dezembro de 2019, pelas 19:30, eu sentei em um banco no Jardim da Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa. Quando eu olhei pra baixo, eu vi uma forma

44 Não se trata de um levantamento exaustivo de vocabulário e muito menos pretendo sugerir que as duas listas são de palavras sinônimas.

“desenhada” no chão junto ao meu pé. Dela – a forma – fiz imediatamente uma fotografia (Figura 1) com a câmera do meu *smartphone* e enviei imediatamente para a minha esposa e meu filho. Em suma, eu fixei e transmiti a forma. Não satisfeito, alguns minutos depois, enviei para eles um áudio em que tentei descrever o que tinha acabado de acontecer comigo, ou melhor, a minha compreensão do que tinha acontecido. É a partir desse áudio que escrevo agora a história desta fotografia.

Figura 1: “Um pássaro?”, fotografia, 2019, Manoel Prazeres.



Fonte: Arquivo pessoal.

A transcrição do áudio é aproximadamente esta: “A história dessa fotografia realmente é engraçada. Fiquei pensando nessa história. Eu estava sentado no banco e olhei para o meu lado, assim, no meu pé praticamente, e percebi essa forma no chão. Eu não mexi em nada, já estava ali prontinho [sic]. Eu só fiz a foto. Fiquei pensando... Quem fez esse desenho? A natureza com os galinhos que caíram no chão? O refletor que fez a sombra, que projetou a sombra? Ou o acaso que fez cair ali naquela posição em frente àquele refletor? Ou o quê? O fotógrafo? Porque quem desenhou, no final das contas, um pássaro, foi o fotógrafo, porque nenhum dos três anteriores sabe o que é um pássaro.”

Eu agora posso dizer que, naquele momento, naquela perplexidade, naquela compreensão, estavam se sintetizando todos aqueles anos de inquietação diante da dúvida sobre a participação do espectador no acontecimento teatral.

Esta fotografia me sugeriu que eu deveria construir uma estratégia para falar com os atores sobre o significado na obra de arte. Ela está atualmente estruturada sobre quatro imagens que exibo sucessivamente em meu *smartphone* aos atores. Na primeira, eu exibo a fotografia (Figura 2) e pergunto “O que é isso?”

Figura 2: A fotografia em meu *smartphone*.



Fonte: Arquivo pessoal.

Em geral, a primeira resposta é “Um pássaro!” Eu insisto com a pergunta e vão surgindo diversas respostas: “um desenho”, “linhas”, “chão”, “parede”, “cimento”, “sombras”, “galhos”, “ninho”, “dois pássaros”, etc. Uma única vez, a resposta foi simplesmente “Um *smartphone*!”.

Sentado no banco do Jardim da Fundação Calouste Gulbenkian, eu não movi galhinhos ou sombras no chão. Eu vi uma forma. Eu fotografei. Eu poderia ter visto outra forma. Por que eu vi um pássaro? Talvez eu estivesse influenciado pelos inúmeros pássaros que habitam aquele jardim mas que naquele horário já estavam se abrigando em seus abrigos noturnos. Outro que sentasse naquele mesmo banco veria a mesma forma? Os atores que olham a fotografia no meu *smartphone* podem ver outra forma? Qual é a forma certa? Existe uma forma certa? Quando olhamos uma nuvem no céu, podemos dizer que é um conjunto suspenso na atmosfera de partículas de gelo ou água. Ou podemos dizer que vai chover. Ou ainda dizer que se parece com um cachorro⁴⁵. Entre a forma da nuvem no

45 Féral (2015) sugere uma interessante e hipotética situação cotidiana para “esclarecer que a teatralidade não pertence, em sentido exclusivo, ao teatro” (p.86): o olhar de um observador sentado em um café “lê

céu e a forma da nuvem na comunicação, estão a percepção e a interpretação feitas pelo observador. Estas são individuais e subjetivas. Dependem de todo o histórico de vida do observador e do seu estado de espírito naquele lugar e tempo. Quem olha a minha fotografia no meu *smartphone* tem toda a liberdade para não ver um pássaro, ver qualquer outra forma ou não ver nenhuma. Mas não pode deixar de ver uma fotografia e um *smartphone*.

A segunda imagem (Figura 3) que tenho utilizado é a reprodução do famoso quadro do pintor surrealista belga René Magritte (1898-1967) intitulado “La Trahison des Images” (A Traição das Imagens) que pertence à coleção do Museu de Arte do Condado de Los Angeles (LACMA). A pintura mostra a representação de um cachimbo e, abaixo dela, uma frase escrita em francês: “Ceci n’est pas une pipe” (Isto não é um cachimbo).

Figura 3: “La Trahison des Images”, pintura, 1929, René Magritte.



Fonte: Disponível em:
<https://collections.lacma.org/node/239578>.
Acesso em: 13 de outubro de 2023.

Ao explicitamente contrapor uma forma com uma frase que parece negar a forma, o pintor consegue embaralhar o habitual descuido em igualar identidade com representação.

certa teatralidade nos corpos” dos transeuntes que passam na rua e “não projetam simulacro nem ficção, ao menos aparentemente.” (p.88) Sim, talvez seja apenas “aparentemente”. Pelo menos é o que propõe o sociólogo canadense Erving Goffman (1922-1982), em seu livro “The Presentation of Self in Everyday Life” (1956). Segundo o seu ponto de vista, cada indivíduo apresenta a si mesmo e suas ações perante os outros indivíduos como um ator que representa uma personagem no palco perante os outros atores, que também representam as suas próprias personagens.

A frase não nega a identidade. A frase nega a possibilidade de igualarmos a representação com a identidade. A representação não é o objeto representado porque simplesmente não é possível encher de tabaco a representação. Somente podemos fumar se estivermos com o objeto em mãos. Como a minha fotografia, a pintura é apenas um suporte para uma representação.

Entretanto, se procuramos por imagens de cachimbos na Internet, nos deparamos com uma enorme variedade de objetos construídos com a mesma função e que, basicamente, contem uma cavidade para queimar o tabaco e uma haste oca por onde a fumaça é puxada pelo fumante. Muitos desses objetos não foram construídos industrialmente. São construções artesanais com detalhes únicos. Na terceira imagem (Figura 4) que exibo aos atores, eu mostro um desses cachimbos.

Figura 4: Mulher guarani *mbya* fumando o *petyngua*, fotografia, Vhera Poty.



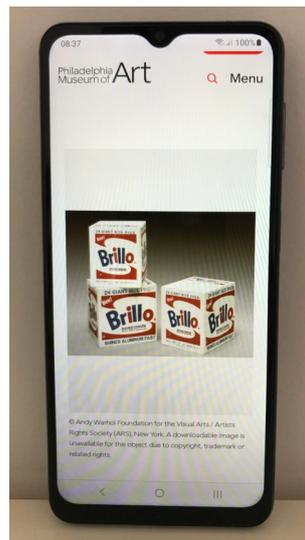
Fonte: Disponível em:
<https://outraspalavras.net/poeticas/ayvu-rapta-ara-yma-o-testamento-ancestral-guarani/>. Acesso em: 13 de outubro de 2023.

Por quê? Para mostrar a eles que Magritte escolheu representar uma forma muito singular do objeto cachimbo. Por que ele fez isso? Porque, penso eu, ele estava concentrado na ideia de comunicar uma mensagem: a representação de um cachimbo não é um cachimbo. E, para isso, era muito útil uma forma facilmente reconhecível pelos

observadores europeus no início do século XX porque obedecia uma técnica de desenho e pintura muito popular e hegemônica⁴⁶. Por que Magritte não escolheu a forma de um cachimbo construído por um indígena brasileiro, por exemplo? Ou outra forma qualquer? Ou talvez uma forma menos realista? Eu suponho que, agindo dessa maneira, ele procurou exercer um maior controle sobre a materialidade da sua obra e aumentar a comunicabilidade da sua mensagem àqueles observadores. No entanto, ele jamais conseguiria impedir algum observador de pensar: “Sim, isto não é um cachimbo. Cachimbo é aquilo que eu vi em um livro de antropologia.”

A quarta e última imagem (Figura 5) que exibo em meu *smartphone* é a reprodução de uma fotografia de uma escultura do artista visual norte-americano Andy Warhol (1928-1987).

Figura 5: “Brillo Soap Pads Box”,
escultura, 1964, Andy Warhol.



Fonte: Disponível em:
<https://philamuseum.org/collection/object/89204>. Acesso em: 13 de outubro de 2023.

As caixas Brillo de Warhol não são exatamente uma escultura porque são caixas construídas em diferentes versões para serem exibidas e vendidas isoladamente ou em

⁴⁶ A popularidade do academicismo ainda é enorme e não apenas entre artistas, mas também entre apreciadores da arte em geral e espectadores teatrais em particular. Durante séculos, o método acadêmico insistiu em representar os objetos do mundo real em uma suposta essência ideal, generalizante, livre de acidentes e defeitos. Assim, erigiu um ordenamento na prática e no ensino artístico que, baseado em ideias de grandeza moral, se degenerou em um receituário que acabou por minimizar a criatividade e, conseqüentemente, ofuscou a singularidade e a diversidade.

agrupamentos diversos⁴⁷. A primeira série foi exibida na Stable Gallery, em Nova York, em 1964. Elas são réplicas em tamanho real de caixas de papelão comerciais da Brillo, uma marca muito popular norte-americana de esponjas de limpeza. As caixas de Warhol foram construídas com tinta serigráfica sobre madeira compensada.

Ao longo da história, vários eventos foram capazes de alterar uma teoria da arte vigente ou obrigar os pensadores a elaborar uma nova teoria. Um caso exemplar é o lugar da imitação na teoria da arte. Até a invenção da fotografia, ela foi intensamente perseguida pelos artistas. Entretanto, Danto (1964) observa: “Uma vez rejeitada como uma condição suficiente, a mimésis foi rapidamente descartada até mesmo como uma condição necessária.” (p.13) Além disso, várias reconstruções teóricas foram provocadas por suas inadequações ou insuficiências para lidar com muitas obras de arte. Foi isso o que se passou com o próprio Danto em 1964.

A experiência, tão marcante para Danto, de encontrar uma pilha de caixas idênticas às caixas de esponja de aço Brillo expostas em uma galeria o conduz a uma teoria assentada na ideia de que qualquer coisa pode, em princípio, ser uma obra de arte. Ou melhor, de que os limites, cada vez mais borrados, entre coisas reais e obras de arte não podem ser encontrados entre as propriedades sensíveis. (Pazetto Ferreira, 2014, p.13)

Assim, a partir do seu ensaio de 1964, o crítico e filósofo norte-americano Arthur Danto (1924-2013) passou a utilizar a expressão “mundo da arte” para expressar a sua visão sobre a ontologia da arte. Para ele, os objetos artísticos diferenciam-se dos não artísticos por pertencerem ao mundo da arte, ou seja, por serem considerados, ou simplesmente nomeados, muitas vezes pelos próprios artistas, como obras de arte. Eles não têm propriedades sensíveis que os fazem artísticos, mas sim algum predicado relacional ou contextual que assim o identifique: uma interpretação, uma teoria ou um significado. Para que se realize essa diferenciação, é necessária a participação de especialistas chamados a julgar o objeto e, conseqüentemente, promover ou não a sua institucionalização para ser exibido em museus, teatros, galerias, etc. Dos espectadores, espera-se uma atitude compatível.

47 Menos ainda se olharmos para elas pelas regras do academicismo.

Em geral, os diferentes tipos de arte contemporânea já começam demandando um espectador ativo, responsável por compreender historicamente e conceitualmente as obras expostas, propostas, experimentadas ou compartilhadas. (Pazetto Ferreira, 2014, p.14)

A compreensão do necessário comprometimento do espectador no mundo da arte conforme enunciado por Danto faz-me recordar a ficção e, particularmente, o acordo tácito entre autor e espectador – muito duradouro porque persiste desde a Antiguidade – que tem na verossimilhança e na suspensão voluntária da descrença suas cláusulas pétreas.

Não cabe neste relatório detalhar as sutis diferenças entre “acreditar” e “suspender a descrença”. Diversos pensadores em diversas áreas – notadamente, na filosofia e na psicologia – têm se debruçado sobre o assunto. Muitos simplesmente não dão crédito à expressão de Coleridge. Por exemplo, Patrice Pavis em seu Dicionário de teatro – uma importante referência na bibliografia teatral – não faz nenhuma citação a ela. Um dos argumentos contrários a ela é de que os espectadores, se realmente acreditassem na narrativa ficcional, chamariam a polícia quando testemunhassem um assassinato. Por outro lado, pode-se argumentar que não deixamos de viajar de avião porque acreditamos que nada acontecerá conosco naquele dia, mesmo sabendo que acidentes aeronáuticos acontecem e que morreremos um dia. Mais complexo ainda é estabelecer o lugar da imaginação – ou do sonho, para Coleridge – na realidade e o porquê do nosso apego a ela. O que me importa – e tem interferido nas escolhas que adoto como encenador – é que não se trata de “fé” mas de “suspensão da descrença” porque a segunda expressão, a partir da sua dupla negação, torna-se, em minha opinião, enfática em atribuir uma ação e, conseqüentemente, uma responsabilização ao espectador.

Em outras palavras, quem interage com uma obra de arte deve, pelo momento, abster-se de aplicar a ela as referências que possui do mundo tal como ele é. Deve fazê-lo não por obrigação, mas sim porque elas não serão compatíveis com a imitação apresentada — nem mesmo se for uma mera cópia —. A realidade empírica na qual o leitor vive não funciona da mesma forma que a realidade fictícia produzida pelo autor, tornando impossível julgar as duas pelos mesmos padrões. [...] Não se trata de um posicionamento passivo, que não permite julgamento. É uma concessão inicial feita pelo leitor: enquanto for possível, não agirá com

ceticismo com relação ao que lhe for apresentado. Cabe enfatizar que o comprometimento não é de acreditar, mas sim de não se colocar em posição contestadora. (Guidi, 2022, p.53)

Naturalmente, o assunto é muito extenso, polêmico e está, desde Aristóteles, associado a outros conceitos: catarse, identificação, ilusão, distanciamento crítico, etc. Principalmente, em relação ao teatro, muito do que é dito subentende uma passividade do espectador que não compartilho. Talvez eu exagere se disser que não tenho notícia de espectadores sendo obrigados a ir ao teatro⁴⁸. Eu prefiro reafirmar a tese de Guénoun e acreditar que o acontecimento teatral é uma atividade política pela simples razão de que atores e espectadores estão, por definição, reunidos presencialmente em assembleia e que responder à convocação e comparecer voluntariamente à reunião são ações que, por si só, já colocam o espectador em uma posição ativa politicamente. E, assim, penso que é preciso ser mais cauteloso quando se sugere que passivamente o espectador está sendo iludido quando suspende a sua descrença diante do ficcional ou que está sendo conscientizado diante de uma cena esvaziada de ficção.

O teatro se acusa de tornar os espectadores passivos e de trair assim sua essência de ação comunitária. Por conseguinte, outorga-se a missão de inverter seus efeitos e expiar suas culpas, devolvendo aos espectadores a posse de sua consciência e de sua atividade. A cena e a performance teatrais tornam-se assim uma mediação evanescente entre o mal do espetáculo e a virtude do verdadeiro teatro. Elas se propõem ensinar a seus espectadores os meios de deixarem de ser espectadores e tornarem-se agentes de uma prática coletiva. (Rancière, 2014, pp.12-13)

Para fechar este capítulo, eu vou resumir⁴⁹ em breves palavras como eu me proponho trabalhar o aspecto comunicativo do que é representado nos “Encontros Teatrais

48 O Teatro do Invisível como proposto por Augusto Boal e o Teatro para a Infância podem ser consideradas situações em que os espectadores estão sendo coagidos?

49 Este resumo é uma adaptação de uma definição institucional de arte – ou de uma obra de arte – atribuída a Danto que está em Adajian (2022): “algo é uma obra de arte se e somente se (i) tiver um tema (ii) sobre o qual projeta alguma atitude ou ponto de vista (tem um estilo) (iii) por meio de elipses retóricas (geralmente metafóricas), elipses essas que envolvem a participação do público no preenchimento do que está faltando, e (iv) quando a obra em questão e suas interpretações exigirem um contexto histórico da arte.” No original (a tradução é minha), “something is a work of art if and only if (i) it has a subject (ii) about which it projects some attitude or point of view (has a style) (iii) by means of rhetorical ellipsis (usually metaphorical) which ellipsis engages audience participation in filling in what is missing, and (iv) where the work in question and the interpretations thereof require an art historical context.”

Nós e Eles”: a peça teatral deve (a) aludir a um tema (b) sobre o qual eu desejo projetar alguma atitude ou ponto de vista meu (c) mas que este não será esmiuçado e que assim ficarão lacunas que poderão ser preenchidas livremente pelos espectadores (d) que, por sua vez, não ignoram o contexto histórico contemporâneo da arte teatral defrontada como está com a explosiva massificação de conteúdos audiovisuais.

2.2.3. Um grupo de escolhas: o espaço cênico

As escolhas que dizem respeito ao espaço cênico são: não alterar o seu aspecto cotidiano; não repetir o local; não separar atores e espectadores; quebrar as simetrias. Cada uma delas será detalhada a seguir.

Manter as características visuais e físicas cotidianas do local que servirá como espaço cênico significa não adaptá-lo cenograficamente à ficção. Com isso, eu pretendo não dar ênfase à ficção e também encorajar cada ator e espectador a livremente tomar a decisão se querem ou não adaptar dinamicamente o espaço à situação ficcional. Para reconfigurar a materialidade do espaço cênico, ele será obrigado a fazer uso da sua própria imaginação e das suas memórias pessoais e singulares. As únicas alterações no local da representação que costumam ser necessárias são: iluminação, acomodação dos espectadores e reposicionamento do mobiliário. Pode ser necessário aumentar ou diminuir a iluminação do local para lidar com a visibilidade do próprio espaço, dos atores e dos espectadores. É pouco provável que o mobiliário cotidiano do local não necessite de algum reposicionamento. Pode ser necessário acrescentar, retirar ou mover os assentos onde os espectadores se acomodarão. A circulação dos atores e dos espectadores também pode demandar mudanças no posicionamento do mobiliário. Não é necessário reservar nenhum espaço para os bastidores⁵⁰. Os atores que momentaneamente estão fora da cena na situação ficcional podem perfeitamente se juntar aos espectadores, ou seja, assumir a mesma corresponsabilidade dos espectadores. Para o trabalho do ator, entrar e sair de cena é uma passagem, uma transição, uma fissura⁵¹. É mais um discreto estalo entre tantos outros que ficam mantendo a ficção por um fio, por um triz.

50 O espaço reservado aos atores para ficar temporariamente fora da cena, ou seja, fora do campo de visão dos espectadores. Também é utilizado pelos contrarregras para operar cenários e objetos cênicos. No Brasil, é muito empregada a palavra coxia.

51 No Brasil, informalmente, também emprega-se a palavra fissura para falar de um forte apego ou vontade (inclusive nas crises de abstinência de drogas). Pois bem, é muito bom ver os atores fissurados em descobrir os grandes prazeres em pequenas gestos como os de entrar e sair de cena.

Para muitos atores, a ideia de repetição é a própria natureza do teatro. Muitos professores de teatro ensinam isso para os seus alunos e muitos encenadores esperam o mesmo deles. Provavelmente, nenhum deles se reconhece nesta afirmação se forem questionados. Falarão da beleza do presencial, da importância do aqui e agora. Contarão muitas histórias engraçadas sobre os acidentes em cena aberta. Mas, na prática do dia a dia, voltarão à expectativa de que a repetição nos protege do imponderável da vida. Voltarão à crença de que a imutabilidade é capaz de nos afastar da decadência. Por exemplo, o ator vai acreditar que diante do público ele irá repetir o que descobriu improvisando com os demais atores e o encenador nos ensaios. Outro ator vai acreditar que, no dia seguinte, a mesma piada irá conseguir as mesmas gargalhadas eufóricas dos espectadores.

Mas quanto mais se assumia o risco, melhores eram os resultados. Alguma coisa sempre se gerava a si mesma, influenciada de fato, a cada segundo, pela presença das pessoas, pelo lugar, pela hora do dia, pela luz – tudo isso se refletia nas melhores *performances*. E temas que havíamos trabalhado no passado voltavam então num lugar diferente, em outra ordem e de um modo diverso. Eram os melhores espetáculos. E quando tomávamos alguma coisa que havia funcionado bem e tentávamos repeti-la (geralmente por pura preguiça, cansaço ou falta de ideias), o resultado já não era tão bom. (Brook, 1994, p.162)

De Heráclito a Deleuze, isto não é mais novidade para ninguém. Mas, se me permitem, talvez seja importante repetir. Talvez, simplesmente para não nos esquecermos. Então, quando eu proponho não repetir o local onde a representação acontece, eu pretendo aumentar a possibilidade de um descondicionamento no trabalho dos atores. Além disso, penso que esta pequena provocação pode ajudar a pôr em dúvida qualquer significado inquestionável em relação à obra. Principalmente, para os espectadores. Quem sabe, algum deles se dará conta que, na véspera, tudo acontecia em outro espaço e que, por conta disso, tudo era diferente. Mais à frente, voltarei a falar da repetição quando falar das personagens e da marcação cênica nos ensaios com os atores.

Fazer atores e espectadores coabitarem o mesmo espaço é a clara sugestão a cada espectador de que ele está participando de um processo criativo que está acontecendo em um espaço-tempo real. A ficção até poderá fazer com que ele se aliene de seu corpo sensível e vá transitar em um mundo de sonho, fantasia e imaginação. Mas será muito

maior o seu esforço se quiser negar a materialidade do real à sua volta. E suponho que será um esforço cansativo e frustrante. Ao contrário, e se o espectador acreditar que o jogo que está sendo proposto a ele é exatamente o de, a todo momento: renovar a sua suspensão da descrença; ou decidir o que fazer com a presença dos demais espectadores, se devem ser incluídos ou descartados na ficção; ou decidir em qual ator fixar a sua atenção; ou ainda decidir o que fazer com umas tantas indeterminações largadas propositalmente à sua frente pela encenação? Se o espectador acreditar que o jogo proposto é o jogo da criação? O que se passará? Ainda não sei e não sei se saberei algum dia. Mas posso garantir que tenho testemunhado algum prazer nos espectadores que me faz acreditar na continuação da pesquisa. As conversas que se seguem às representações talvez me ajudem a avaliar melhor no futuro.

Outra consequência obtida pela coabitação do espaço pelos atores e espectadores é manter em atividade a empatia cinestésica. As distâncias relativas saltam aos olhos. Ou seja, a cena recupera a sua natureza tridimensional. Um ator posicionado a cinco metros de outro ator que está junto ao espectador está muito longe para a percepção do espectador. No palco tradicional, separado da plateia e frontal a ela, cenografia e iluminação são frequentemente chamadas para dar profundidade à cena. E quanto mais no fundo da plateia estiver o espectador, mais bidimensional será a sua percepção da cena. Aqui, ao contrário, o corpo do espectador é mantido acordado. Aquele ator que estava distante cinco metros agora se aproxima rapidamente e até parece vir em sua direção e com ele se chocar. O corpo irá se preparar para o choque? Irá se contrair mesmo se souber a priori que a privacidade do seu corpo não será arbitrariamente violada? No entanto, será que abrirá a boca para receber a bala que vem em sua direção na ponta dos dedos do ator? E como irá reagir a este movimento se não for cristão? Será que o espectador poderá levar com ele a memória de ter criado junto com a cena utilizando corpo e mente sem distinção?

Através do posicionamento dos espectadores e da movimentação dos atores, a cena deixa de ser simétrica como no palco tradicional. Para alguns, um ator está à sua esquerda. Para outros, à direita. Para alguns, à frente. Para outros, atrás. É tridimensional e assimétrico o corpo do espectador obrigado a se virar se quiser acompanhar o ator que passa por trás dele. O rosto do ator, posicionado de frente para o espectador a cinco metros dele, poderá ser o espelho que reflete o que se passa com o ator posicionado de costas junto dele. Se o ator estiver fora do seu alcance visual ou pouco iluminado, a recepção do

espectador será obrigada a recorrer à audição com mais ênfase. Enquanto isso, para um outro espectador, tudo é diferente. E, assim, os espectadores podem dar-se conta de que ali acontecem diferentes pontos de vista. Em suma, acredito que é único e exclusivo o “sobre” que cada espectador irá levar com ele.

2.2.4. Outro grupo de escolhas: os ensaios

As escolhas que dizem respeito aos ensaios com os atores são: definir o conjunto mínimo de invariantes ficcionais; alargar o campo de memória do ator; aplicar a estratégia dissuasiva em relação ao significado. As duas primeiras serão detalhadas a seguir. A estratégia dissuasiva foi anteriormente detalhada.

As invariantes⁵² ficcionais devem estar reduzidas a um conjunto mínimo: as palavras do texto da peça, os incidentes da trama, os conflitos de interesse entre as personagens, as características objetivas das personagens, tempo e lugar. Eu costumo dizer que as invariantes são as ações determinadas pelo texto ficcional dramático. A partir delas, todo o restante é reação. Assim, as invariantes são aquilo que é absolutamente necessário para manter o reconhecimento da peça, a sua estrutura interna. Elas devem ser estabelecidas coletivamente – encenador e atores – e em consenso, a partir da leitura e estudo da peça. As invariantes serão incondicionalmente repetidas em todos os ensaios e todas as representações. Por mais lógicas e verossímeis que possam parecer, quaisquer abstrações dedutíveis da trama – por exemplo, características psicológicas das personagens ou movimentos no espaço ficcional – ficam de fora deste conjunto mínimo. Serão indeterminações a alargar o campo de memória do ator. Serão reações. Em relação ao tempo e lugar, os atores afirmarão com convicção onde estão: por exemplo, em “Calígula, o Príncipe Imoral”, no Império Romano, entre os anos 37 e 41 da Era Cristã. No entanto, a encenação não tomará nenhuma providência para reproduzir isso no espaço cênico ou nos figurinos. O que importa é que estejamos todos de acordo sobre isso: encenador, atores e espectadores. Cada vez mais, me parece desnecessário qualquer esforço realista para obtermos do espectador a suspensão da sua descrença em relação ao tempo e lugar onde a situação ficcional acontece. Voltando aos versos de António Variações, nossa memória já têm fantasias e profecias suficientes, projetadas pelo cinema ou pelos videntes. Se algum

52 Eu peguei emprestado a Danan (2010), a palavra “invariante”. O autor optou pelo seu emprego no gênero masculino. A tradução (do francês para português) manteve a opção do autor. Eu prefiro empregá-la no feminino. Talvez pela aproximação com a palavra “variável”.

espectador quiser fazer uso da sua memória – por exemplo, do dia em que visitou o Coliseu ainda criança, ou do filme “Ben-Hur” de 1959 que assistiu na televisão – isso diz respeito exclusivamente a ele como o último encenador – e dramaturgo – que, afinal, ele é.

Um dos perigos da obsessão pela comunicação de um significado na encenação é que os ensaios possam ser vistos como uma sementeira que deverá, se tudo correr bem, terminar em uma colheita muito rica. Vejamos o verbete “Ensaio” em Pavis (2008):

Trabalho de aprendizagem do texto e do jogo cênico efetuado pelos atores sob direção do encenador. Esta atividade preparatória do espetáculo ocupa o conjunto da companhia e assume formas bastante diversas (encenação). P. BROOK (1968: 154) observa que a palavra francesa evoca um trabalho quase mecânico, ao passo que os ensaios se desenvolvem cada vez de maneira diferente, e são, às vezes, criativos. (p.129)

Citando Peter Brook, Pavis faz um comentário sobre o emprego pelos franceses da palavra “*répétition*” (literalmente, repetição) como “ensaio”. Mas, afinal, como acabei de dizer, as invariantes se repetem a cada ensaio. A cada repetição das invariantes, eu não pretendo separar o bom fruto do imprestável. Então, a mim incomoda muito mais a ideia de que nos ensaios o encenador está dirigindo a aprendizagem de alguma coisa (o texto, o jogo cênico) por parte dos atores. Nunca entrei em um ensaio com essa predisposição. Os ensaios somente são úteis se forem criativos. E isso é uma responsabilidade conjunta do encenador com os atores. Mas aí cabe uma pergunta: o que é um ensaio criativo? Na minha opinião, não é a “colheita” de algum “efeito” de atuação ou marcação cênica que deverá, a partir desse ensaio, ser repetido. Todo ensaio pode ser criativo. Para isso, apenas uma condição é necessária: que todos os corpos – do encenador e dos atores – estejam em vida. A partir daí, todos os corpos estarão vulneráveis e, conseqüentemente, todos estão alargando o seu campo de memória.

Certamente, não estou falando de uma memória intelectual. Stanislavski fala em memória afetiva (ou emotiva). Não vou me aventurar em buscar aqui uma definição para a memória e seu funcionamento. Em geral, associamos a memória à ideia de identidade e a uma construção (ou acumulação) contínua, autônoma, analógica, traumática, individual e também coletiva. O que eu posso me arriscar a dizer é que dela parecem brotar – quase escapar – todas as ações humanas. Por exemplo, não existe uma memória intelectual e

outra memória afetiva. Temos apenas uma memória. A diferença está na nossa ingerência (vontade) sobre o surgimento de uma lembrança vinda da memória. Por exemplo, eu posso lembrar do perfume de uma pessoa e manipular intelectualmente a lembrança exteriorizando as informações comerciais sobre o perfume: o fabricante ou a loja onde foi comprado. Mas também posso me deixar emocionar, ser conduzido por essa ação e reagir.

Mas para que servem corpos vulneráveis e alargar o campo de memória? Certamente para a cena afetar os espectadores. E como utilizar a memória? Stanislavski (2000) já nos adverte para o risco de tentarmos instrumentalizar a memória. Ele sugere uma estratégia a partir das circunstâncias para recuperar um gesto:

Outra coisa estranha: por que é que sinto uma certa satisfação artística em ter saudado esse homem, assim, de um modo tão espontâneo? Como foi que aconteceu? O meu braço, inconscientemente, fez uma espécie de movimento que sem dúvida estava exatamente certo. Ou será que foi certo porque eu não tive tempo de pensar no meu gesto, e fui impelido a fazê-lo por um impulso interior direto? [...] Em outras palavras, para fazer com que isso aconteça, devo tentar evocar não o próprio gesto, mas o estado geral em que me encontrava [...] É isso o que se dá quando recordamos uma melodia ou um pensamento esquecido. Quanto mais afincadamente o buscamos, maior é a teimosia com que ele se esconde de nós. Mas se conseguimos recordar com clareza o lugar, as circunstâncias, o nosso estado de espírito quando esse pensamento nos ocorreu pela primeira vez, ele espontaneamente será ressuscitado em nossa memória. (Stanislavski, 2000, p.116)

Como eu não tenho apego aos gestos, eu procuro uma estratégia um pouco diferente com os atores: peço a eles para não tentarem fixar gestos quando estiverem tentando se aproximar da personagem. Não é necessário buscar nada especificamente na memória. O trabalho deve ser o de alargar “o estado geral”, “o lugar”, “as circunstâncias”, “o estado de espírito”. Eu ignoro qualquer tentativa de estabelecer o que é um gesto certo. O gesto que hoje foi certo não será amanhã. O gesto certo é o gesto que está no presente junto de um impulso psicofísico naquele momento reagindo, reagindo e reagindo sempre. Se, em um ensaio, um ator estende a mão para cumprimentar um outro ator a partir da lógica verossímil da trama e da personagem, é pouco importante a realização ou não do aperto de mão no próprio ensaio ou nos próximos. O que importa é a conexão com os impulsos

psicofísicos que participaram naquele movimento. Eles deverão alargar os campos de memória dos dois atores. E assim a memória alargada pode também ser comparada com uma experiência, um território. De maneira fluida e segundo a dinâmica presente de cada representação, um aperto de mão ou outro movimento qualquer se deixará escapar da memória. A mesma estratégia servirá para os gestos na sua relação com o espaço. Não proponho marcações cênicas para serem fixadas pelos atores. Como o gesto, o movimento certo é o movimento que está no presente junto de um impulso psicofísico naquele momento reagindo, reagindo e reagindo sempre.

Exatamente o mesmo raciocínio acima empregado para falar do gesto e do movimento serve para falar da expressão das palavras. Prosódia, eloquência, elocução, retórica, oratória e outros termos são usados para falar de técnicas de expressão que foram desenvolvidas sempre com a ideia a priori de haver uma expressão certa. No entanto, no conjunto mínimo das invariantes, apenas as palavras estão presentes e são as primeiras. Objetivamente, as palavras transportam os conflitos de interesse entre as personagens, os seus objetivos. E os conflitos movem a trama. Mas a expressão das palavras estará sempre submetida à dinâmica das reações. Como o gesto e o movimento, a expressão certa das palavras é a expressão que está no presente junto de um impulso psicofísico naquele momento reagindo, reagindo e reagindo sempre.

Mas, eu não disse até agora o que entendo por corpo em vida. Disse apenas que disso depende o alargamento da memória e que dela escaparão os gestos, os movimentos e a expressão das palavras na cena. O corpo em vida é o corpo que não intercepta o gesto, o movimento ou a expressão por qualquer escrúpulo intelectual, é o corpo vulnerável:

Estar vulnerável não é sinônimo de fragilidade, de insegurança. Estar vulnerável é ‘estar exposto a’, é deixar-se livre para que isso aconteça e para que algo aconteça a partir desse estado. É a possibilidade de um cuidado de si que promova um conhecimento inusitado de si, estranho ao eu identitário já familiar. Estará o ator disposto a aceitar a tensão que existe entre algo que é fugidio e a necessidade de repetição intrínseca a sua arte? O olhar precisa, nesse ponto, ser conduzido do exterior, do campo das expectativas sociais para si mesmo, encontrando na vulnerabilidade uma qualidade de escuta atenta para si, para o entorno e para o momento presente. (Varvaki, 2022, pp.90-91)

Os ensaios criativos serão, então, os ensaios em que estaremos em improviso, os atores concentrados em buscar a aproximação das personagens, abertos à chegada de “outras sensibilidades” ou de um “si mesmo outro” (idem, p.59). O corpo-memória de cada ator ou atriz estará à escuta, confiante em si, operando um amálgama de materiais diversos: as invariantes, os objetivos da personagem na trama, materiais exteriores sugestivos da personagem (imagens, sons, cheiros a partir de filmes, fotografias, músicas, objetos, figurinos, etc), a sua imaginação, os seus materiais afetivos pessoais. Todos estes materiais são ações. Mas o corpo-memória nunca poderá estar alheio ao presente, à experiência de estar em permanente adequação (reação) aos outros corpos-memória que estarão operando os seus próprios amálgamas no mesmo tempo e espaço.

Como se espera que na representação – no ajuntamento com os espectadores – este estado de improviso seja novamente buscado pelo agenciamento das invariantes, das memórias e do presente agora repleto de potenciais imprevistos, os ensaios deverão potencializar a perspectiva do imprevisto. E para isso, o corpo-memória do encenador – o primeiro espectador – deve também se deixar embrenhar no presente. Nos ensaios, o meu trabalho como encenador tem sido abrir e manter abertas as fissuras por onde podem circular a indeterminação, a flexibilidade, a imprevisibilidade. As minhas escolhas são sempre orientadas pela ideia de que não existe um significado a ser perseguido e repetido como em um panfleto publicitário.

3. A eficácia das escolhas

3.1. A especificidade do Encontro Teatral Nós e Eles como processo produtivo

Primeiro, é preciso falar um pouco da palavra eficácia. Ou melhor, de três palavras que são muito parecidas na forma, têm origem no latim e significados que se aproximam: eficácia, eficiência e efetividade. Na verdade, é mais fácil procurar as diferenças nos significados quando estão inseridas em um contexto. Dois exemplos: na Administração de Negócios, eficaz é a capacidade de fazer as coisas certas enquanto eficiente é a capacidade de fazer certo as coisas; na Farmacologia, eficácia é a capacidade de um medicamento combater uma doença em condições ideais enquanto eficiência é a mesma capacidade submetida às condições reais. Em geral: a eficácia está relacionada a capacidade de produzir um efeito; a eficiência está relacionada às condições e medições em que um efeito é produzido; a efetividade, além de estar relacionada a capacidade de produzir um efeito, também pode ser usada para expressar a simples existência de algo. As três palavras têm em comum um efeito. E também se aproximam de afeto e afetar.

Na Antropologia, um contexto mais próximo da arte teatral, o conceito de “eficácia simbólica”, popularizado por Lévi-Strauss, procura verificar a eficácia dos atos mágicos, performances rituais, religiosas e terapêuticas: “o que torna um agenciamento eficaz não é o que ele representa, mas as transformações e as afecções que ele provoca, os efeitos que produz, a adesão que implica; é, portanto, o que ele faz fazer” (Chiesa, 2014, p.143).

Lendo o artigo “O Paradoxo do Espectador do Teatro Laboratório” de Bénédicte Boisson, encontramos o emprego do conceito de “eficácia simbólica” da Antropologia para estudar as relações entre atores e espectadores nos espetáculos do Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski. O emprego do conceito parece adequado já que, nas palavras do próprio Grotowski:

Para o ator e o diretor, o texto do autor é uma espécie de bisturi que nos possibilita uma abertura, uma autotranscendência, ou seja, encontrar o que está escondido dentro de nós e realizar o ato de encontrar os outros: em outras palavras, transcender nossa solidão. [...] O teatro é uma ação engendrada pelas reações e impulsos humanos, pelos contatos entre as pessoas. Trata-se de um ato tão biológico quanto espiritual. (Grotowski, 1992, pp.49-50)

Agora, é preciso um exemplo para que, através dele, possamos distinguir os elementos que compõem um processo produtivo:

Muitas vezes eu disse aos meus atores que o espetáculo mais maravilhoso não muda o mundo, mas um espetáculo que deixa os outros indiferentes e que parece ter sido gerado pela indiferença faz ele ficar pior. Eu sabia muito bem que cada espetáculo que fazia não impressionava todos os meus espectadores. [...] Um espetáculo medíocre ou indiferente não torna o mundo mais obscuro do que ele já é. Não fede nem cheira, para quem o assiste, e desbota rapidamente na memória. Mas um empenho tépido deixa uma marca indelével em todos nós que criamos o espetáculo. Ele se transforma num reflexo condicionado em nossas futuras jornadas de trabalho. [...] Então, a tepidez do trabalho embrutece a mim, que o executo, e me acostuma à indiferença do mundo. (Barba, 2010, p.29)

Nestas palavras, uma reflexão ética e teleológica da arte teatral, Eugenio Barba defende vigorosamente a ideia de que os meios que nós, artistas do teatro, temos ao nosso alcance não são eficazes em produzir grandes efeitos positivos sobre os outros, mas são eficazes em produzir grandes efeitos negativos em nós mesmos. Na minha opinião, são sábias palavras. Além disso, me servem de inspiração para a definição do escopo do meu trabalho como encenador e a verificação da eficácia das escolhas que eu adoto. Nelas, quais são, então, os elementos que compõem um processo produtivo que podemos distinguir? Os agentes: encenador, atores; os meios: trabalho, espetáculo; os pacientes: nós, espectadores, mundo; os efeitos: mediocridade, indiferença, obscenidade, tepidez, embrutecimento.

Procurando pela especificidade dos “Encontros Teatrais Nós e Eles”, como descritos até aqui neste relatório, quais são os seus elementos que compõem o processo produtivo? Os agentes: encenador, atores; o meio: o Encontro (representação e conversa); os pacientes: espectadores; o efeito desejado: facultar ao espectador uma tomada de consciência da recepção como mais uma instância singular de criação dramatúrgica. Então, eu me dou conta que parecem faltar elementos nesta lista que precisam ser adicionados.

Duas situações hipotéticas que, há muito tempo, frequentam o meu imaginário:

(1) Um local público: por exemplo, um restaurante. Em um dado momento, previsto ou não, o Encontro é anunciado. Os atores já estão no local, como frequentadores

ou não, ou chegam naquele momento. Os espectadores são os frequentadores do local e outros que podem chegar para o Encontro. Alguns podem também não desejar ficar. Todos estão, previamente ou não, de acordo com a realização do Encontro: atores, espectadores, administradores do local. O Encontro acontece: representação e conversa.

(2) Uma sala de ensaios localizada no andar térreo (ao rés do chão) de uma edificação em uma avenida onde passam muitos transeuntes a pé. A parede que separa a sala do ambiente exterior é envidraçada e transparente (como uma grande vitrine ou janela). O ensaio começa a atrair a atenção dos transeuntes. Eles começam a se aglomerar. Alguns percebem que podem entrar em uma recepção anexa à sala de ensaios e perguntam o que acontece ali. O recepcionista explica que se trata de um ensaio que pode ser acompanhado de fora ou de dentro da sala. Mas que, se desejarem, o ensaio pode se converter em um Encontro. O Encontro acontece: representação e conversa.

Estas duas situações são, infelizmente, bastante improváveis de sair do meu imaginário para o mundo real. Mas são muito úteis para que eu possa afirmar categoricamente que, com os “Encontros Teatrais Nós e Eles”, eu não procuro protagonizar qualquer tipo de ato mágico. Ou seja, eu não me sinto confortável em qualquer comparação entre o Encontro e uma performance ritual, religiosa ou terapêutica. Por outro lado, também não me reconheço escravizado às estéticas da identificação, do distanciamento ou do performativo apesar de fazer uso de elementos das três: o texto ficcional dramático, a narrativa de cenários e ações dos personagens, o desapego diante de uma compreensão de uma obra de arte. O que é, então, que caracteriza a relação com o espectador que procuro? Talvez a resposta esteja no meu interesse na participação simultânea da presença do espectador e da presença do cotidiano na representação. Mas pode-se vislumbrar um outro interesse meu nas duas situações acima descritas que merece ser destacado: a função da brincadeira no cotidiano.

Eu poderia aqui fazer uso da palavra jogo. Palavra, aliás, muito comum no jargão teatral porque é a palavra que designa o trabalho do ator em várias línguas e também porque foi adotada para nomear várias atividades lúdico-pedagógicas na formação profissional de atores e na educação de jovens e crianças: os jogos teatrais. No entanto, a palavra brincadeira me remete automaticamente ao comportamento lúdico da criança. Mais do que a palavra jogo que, para mim, está muito associada a regras muito rígidas em atividades lúdicas programadas principalmente para adolescentes, jovens e adultos.

Quando não está brincando, a criança precisa de quase nada para iniciar a brincadeira. As crianças são facilmente atraídas pela brincadeira das outras. Quando está brincando, a criança novamente precisa de quase nada para transitar várias vezes entre o jogar com o brinquedo e o retornar à realidade. Sem interromper a brincadeira, ela é capaz de se comunicar com um adulto que fala com ela. Além disso, a satisfação é claramente temporária. A criança não tem a pretensão de levar nada da brincadeira quando esta termina.

Enfim, um elemento estava faltando na lista dos que compõem o processo produtivo específico dos “Encontros Teatrais Nós e Eles”: o lúdico. Reescrevendo o objetivo do projeto enunciado no Resumo deste relatório, ele talvez devesse ser assim: verificar a eficácia dessas escolhas, ou seja, se elas efetivamente facultam ao espectador uma tomada de consciência da recepção como mais uma instância singular de criação dramaturgica e se elas (as escolhas) facilitam a realização de um acontecimento (o Encontro) em que tomada de consciência e criação dramaturgica são potencialmente divertimento, prazer e entretenimento.

3.2. Depoimentos de atores e espectadores

A seguir, eu destaco alguns trechos de depoimentos de atores e espectadores. São transcrições de áudios gravados. Apenas um áudio foi a gravação de uma conversa coletiva que se seguiu a uma representação.

Todos os demais depoimentos são individuais e recentes. Com uma das espectadoras, houve também uma pequena troca de mensagens de texto. Já durante a redação deste relatório, eu entrei em contato com cada um deles e perguntei se concordaria em me enviar um áudio. Basicamente, eu fazia uma pergunta: “O que você ainda traz na memória da experiência vivida?” Depois, perguntava se eu podia publicar a transcrição do áudio e seus dados pessoais. Todos concordaram. Toda esta troca de mensagens de áudio e texto foi feita pelo Whatsapp e tudo estão armazenado em meu arquivo pessoal.

Vou agrupar os depoimentos pelos processos criativos.

3.2.1. Caio Assassinado, 2011, Rio de Janeiro

Na época, eu ainda não tinha desenhado o “Encontro Teatral Nós e Eles” como ele está hoje desenhado: não houve nenhuma conversa coletiva em seguida às representações e

várias escolhas para a encenação ainda eram somente especulação. Mas “Caio Assassinado” é um processo que certamente serviu de laboratório para muita experiência. Por exemplo, é nele que começo a abandonar a marcação cênica. Apenas as áreas para onde os atores deviam se deslocar conforme transcorriam as cenas eram pré-determinadas. Em geral, eram áreas em torno de um objeto cênico. Mas os atores estavam livres para reagirem dinamicamente dentro das cenas, principalmente na interação entre eles.

“Calígula, o Príncipe Imoral”, o meu texto utilizado no processo, estava escrito desde 2006 e já havia sido testado em 2007: adaptado como filme de média metragem e em uma curta temporada teatral em um formato mais tradicional. Os ensaios começaram nos primeiros meses de 2010 com três atores: Camila Moreira, Rick Yates e Bianca Machado. A nossa ideia inicial era dar o nome “A Imaginação no Poder” ao projeto. No início de 2011, depois de muito ensaio e muita conversa, o projeto foi rebatizado para o seu nome definitivo. Resolvemos também adicionar um segundo texto, um monólogo para ser intercalado com o meu texto: “Ela” escrito especialmente para isso pela Camila. A atriz Patrícia Elizardo se juntou ao projeto para colocá-lo em ação. As representações aconteceram em agosto de 2011 (seis apresentações em dois apartamentos) e em outubro de 2011 (duas apresentações na área de acesso aos camarins do Teatro Glauce Rocha⁵³). É impossível não observar que ensaiou-se muito e apresentou-se pouco. Mas a memória de todo o processo é marcante em todos nós.

Eu tenho os depoimentos de dois atores: Camila Moreira, 42 anos, brasileira, atriz e roteirista; Rick Yates, 48 anos, brasileiro, ator. E tenho o depoimento de duas espectadoras: Mila de Choch Fonseca, 31 anos, brasileira, designer e ilustradora; Marcele Azevedo, 32 anos, brasileira, designer.

Rick: “durante todo o processo... eu acho que também nas performances que a gente fez, tinha uma tensão [...] sexual, sensual e de um impulso de destruição e violência... e de alguma forma onde essas coisas se tocam, se mexem e se colocam... e eu acho que a opção que a gente acabou fazendo foi uma opção de ir muito para o lugar do poder... na fisicalidade do poder. [...] Então acho que foi uma peça, um trabalho, um encontro e um processo de ensaio onde essas tensões de violência, sexualidade, sensualidade eram sempre muito presentes, né? [...] tinha muito toque [...] puxões e coisas desse tipo...”

53 O Teatro Glauce Rocha está localizado na avenida Rio Branco, no centro da cidade do Rio de Janeiro.

Neste trecho, Rick fala de um aspecto que foi muito importante para nós: o poder do imperador sobre os corpos das duas mulheres que vivem com ele. Foi preciso muito esforço e cuidado para chegarmos onde chegamos, ou seja, uma tensão que prenunciava uma violência extrema iminente que era para ser percebida nos corpos dos espectadores. Os “toques” e “puxões” aos quais ele se refere não eram marcados por mim. Aconteciam em função do impulso psicofísico dos atores a cada dia.

Rick: “eu ficava batendo com a faca na mão [...] e trazendo um ritmo para o que estava acontecendo em cena [...] machucava minha mão [...] chegava nesse ponto, nesse limite.”

Na área de acesso aos camarins do Teatro Glauce Rocha, um espaço pequeno, um pouco claustrofóbico, a sonoridade obtida era de grande tensão.

Rick: “Outra coisa que eu lembro é que a escolha cênica de fazer essa peça que é uma peça em segunda pessoa então que causa um estranhamento porque não é uma fala cotidiana mas eu acho que a gente conseguiu chegar numa fala cotidiana [...]”

Foi um enorme desafio para os atores trabalhar com um texto que utiliza o pronome “tu” como pronome de tratamento e que conjuga os verbos na segunda pessoa, ao invés do que é dominante no Brasil, o pronome “você” que conjuga os verbos na terceira pessoa. Muitos ensaios foram dedicados exclusivamente a isso. A leitura do texto era feita em condições muito cotidianas para nós. Uma vez, fizemos a leitura enquanto bebíamos cerveja em pé diante do balcão de um bar em um local muito movimentado com amigos chegando e puxando assunto.

Rick: “a gente falava muito... a gente estava muito próximo do público... e entre eles, entre o público, no público, como se fosse o público... e isso é uma experiência muito rica, muito particular...”

Para falar mais dessa experiência de proximidade com os espectadores, vou passar ao depoimento da Camila. Quando eu fiz a solicitação a ela, pedi que tentasse se lembrar de um episódio único (Figura 6) que ela protagonizou com uma espectadora em uma apresentação. Por sorte, o episódio foi registrado pelo fotógrafo que, naquele dia, estava documentando o evento.

Figura 6: “Caio Assassinado”, fotografia, 2011, Jonatas Martin Puga.



Fonte: Arquivo pessoal.

Camila: “eu acho que eu não pensei muito. [...] para aquela mecânica que você criou, aquela proximidade toda. Eu me lembro de ler a plateia como se fosse assim, sabe, móveis, parte ali de objetos que pertenciam à família. E minha atenção total, [...] era como se eu não tivesse outro foco que não o próprio Caio [...] Então, e todo o resto era resto. [...] E aí esse ato de botar ali a perna na pessoa da plateia era consequência, né? Acho que foi muito espontâneo pelo que eu me lembro. [...] qual foi a percepção da pessoa. [...] Não posso responder por ele, mas eu me lembro que foi... ficou muito surpreso assim. E aí é aquela coisa do jogo, né? [...] Existe um limite também, tudo bem, que as pessoas que compraram ingresso, né? [...] Antes de estarem presentes, não sabem o que vai ser. Eu acho que é um pacto não... É um pacto implícito de entrarem no jogo. [...] a gente também não pode fazer tudo com a plateia. Mas ali, eu acho que não chegou a ultrapassar nenhuma barreira de desrespeito [...] A pessoa poderia se sentir invadida e poderia reagir [...] Mas aí também faz parte, né? [...] Pelo que eu lembro, a pessoa ficou surpresa, mas embarcou numa boa. [...] eu realmente não consigo lembrar da minha motivação ter sido tipo, ah, vou provocar a plateia. Não, eu acho que meio que era [...] como se fosse um abajur ali, sabe? Ou uma mesa... Tamanha insignificância de tudo que me cercava que não fosse a família, né? [...] Eu tinha que estar sempre muito focada ali naquela dinâmica.”

Nos ensaios, nós havíamos falado muito sobre a proximidade com os espectadores. A minha preocupação foi sempre encontrar uma atuação que fosse proporcional. Não havia nenhuma necessidade em amplificar gestos, movimentos e expressão das palavras além da medida cotidiana. A única recomendação diferente era em relação ao volume da voz se dois atores estivessem muito próximos: subir um pouco o volume e/ou não estender por muito tempo esse momento. E eu usava sempre a ideia dos espectadores como objetos no ambiente em que se passa a situação ficcional: no caso, os aposentos imperiais onde estão o imperador, sua irmã e sua esposa. Que eu me lembre, nunca falamos de fazer uso desses supostos objetos como Camila fez: esticou as pernas e descansou os pés sobre as coxas da espectadora que estava mais próxima dela por alguns segundos. E fez isso em continuidade à situação ficcional, ou seja, sem fazer qualquer alusão ao fato de que a espectadora não era um objeto inanimado. A Camila não tinha feito isto nas representações anteriores e não voltou a fazer na representação do dia seguinte.

Mila: “Eu costumo mais ir pra museus, exposições de arte, o teatro não faz tanto parte do meu dia a dia. E eu acho que no momento da foto eu devo ter ficado impressionada, porque ela botou as pernas em cima de mim. E se eu me conheço, eu não me lembro exatamente da sensação no dia, mas eu devo ter ficado nervosa também, de alguma forma virar parte ali da peça, porque eu sou bem tímida. Mas não sei, também acho que quando eu ia pra essas experiências, eu ia mais aberta mesmo, porque eu não sabia muito o que esperar, justamente não é uma coisa muito comum pra mim.”

A Mila é a espectadora que participou do episódio com a Camila. Observando com atenção o seu rosto na fotografia, a surpresa e o nervosismo são evidentes mas posso arriscar que também existe ali uma certa alegria provocada talvez por estar sendo parte ativa no jogo. Depois que ela me enviou o seu áudio, eu enviei para ela o depoimento da Camila. E trocamos algumas mensagens de texto.

Mila: “Achei bem legal a perspectiva dela! Eu com certeza fiquei surpresa. Mas depois fiquei quietinha também hahahaha não mexi nem falei nada.”

Manoel: “Você se sentiu um abajur?”

Mila: “Hahahaha não sei se abajur. Mas talvez parte do cenário, sim. Em vez de só observadora né?”

Manoel: “A tua percepção está dentro do que eu tenho trabalhado com os atores...”

Mila: “Mas também tinha um medo ali de interagirem comigo hahahaha me perguntarem algo, sei lá. De ser algo mais interativo e eu ter sido escolhida hahaha. Já que eu não sabia como a peça era.”

A seguir, o depoimento da Marcele. Ela é a outra espectadora na fotografia acima. Reforçando o meu comentário anterior, na fotografia, a Camila não está contracenando com a Mila. Está fazendo uso do corpo da espectadora como se fosse um objeto inanimado. E isto aconteceu apenas neste dia. Em nenhum dos processos aqui apresentados, houve alguma contracenação entre atores e espectadores.

Marcele: “uma coisa que eu não me lembro, uma coisa que eu acho que eu teria, sabe, uma apreensão de ser jogada dentro de algo, de ter que interagir como público, que eu acho que é algo que acontece, eu não me lembro de ter tido, não sei por quê, mas eu acho que eu teria, não me causou isso, eu não tô conseguindo, não sei, mas não tive essa sensação”

Em seu depoimento, a Marcele parece entrar em conflito com a sua memória quando se propõe a falar sobre este medo de interagir com a cena, que é tão comum nos espectadores, e que, no caso, era muito reforçado pela proximidade tão grande entre atores e espectadores. No entanto, em seu depoimento destaca-se o ter de lidar como espectadora com a imprevisibilidade gerada pelo espaço não convencional.

Marcele: “eu lembro de ir sem muita visão do que seria, então eu não tinha muitas expectativas [...] mas tinha a coisa de que, ah, é uma peça de teatro, então eu me lembro de quando chegou num lugar assim [...] eu acho que eu não sabia que não seria num espaço convencional de teatro, e aí eu lembro dessa sensação da coisa da imprevisibilidade que gerou... [...] onde eu sento? onde não vou atrapalhar? [...] como é que eu não fico no caminho? [...] e aí antes de começar eu me lembro de ficar tentando [...] o que é que vai acontecer aqui? como é que esse espaço vai ser? como é que esse espaço vai se transformar? [...] a cabeça tende a querer colocar um pouco em caixas [...] ah, vou identificar que essa vai ser a área de uso do espaço”

Os dois textos em paralelo provavelmente aticavam ainda mais esta sensação de imprevisibilidade.

Marcele: “eu me lembro muito dessa sensação de tentar desvendar também o que é que estava acontecendo ali com o texto”

Por fim, Marcelle manifesta a sensação de imersão absoluta no espaço compartilhado entre atores e espectadores.

Marcele: “eu acho que como foi um texto, uma peça [...] que você não tinha *props* [adereços], ou figurino [...] era uma sensação de ausência de barreiras [...] não tinha nenhum marcador que criasse claramente a diferença entre o que era o público, o que era peça, nem espacial, nem de roupa, nem de nada, então uma sensação de ficar [...] desvendando, porque acho que enquanto público a gente fica tentando se antecipar [...] essa sensação de você querer um pouco dar sentido, ou entender, né, como é que as coisas vão se desenrolar [...] eu não conhecia todas as pessoas que estavam no espaço, né, então em algum momento eu lembro de algo como, eu não sei se essa pessoa que está parada aqui, em algum momento vai entrar”

3.2.2. Nós, 2022, Lisboa

Eu e a atriz portuguesa Iolanda Laranjeiro demos partida a este projeto ainda no final de 2019. Na época, fizemos algumas leituras do texto e escalamos o elenco. O texto “Nós” era inédito. Eu havia escrito em parceria com a Camila Moreira em 2012. No entanto, quando estávamos nos preparando para iniciar os ensaios, no início de 2020, a pandemia de COVID nos obrigou a cancelar todo o nosso planejamento.

No final de 2021, retomamos o projeto: foi necessário substituir um dos atores do elenco e começamos os ensaios. Durante algumas semanas, ainda tivemos dúvidas se tentaríamos uma temporada mais tradicional em um teatro ou se partiríamos para algo mais próximo da experiência do “Caio Assassinado” no Rio de Janeiro. Eu havia falado muito com eles sobre aquele processo e eles puderam ver um vídeo de uma das apresentações. Optamos pelo segundo formato e esta decisão acabou por ser marcante para toda esta pesquisa. Como descrevi na Introdução deste relatório, foi em conjunto durante os ensaios que decidimos pela conversa com os espectadores depois da representação e pelo nome “Encontro Teatral Nós e Eles”.

Inicialmente, foram nove apresentações em dias seguidos em locais diferentes, em abril. Posteriormente, fizemos mais uma apresentação em outro local em maio. Os locais

com o seu aspecto cotidiano predominante foram: Cossoul (sala multiúso), Latoaria (galpão fabril desativado), Ler Devagar (sala multiúso), Quinta Alegre / Lugar de Cultura (sala de exposição), Atelier Chiado Hair Salon (salão de cabeleireiro), Bairru's Bodega (bar), Teatro da Garagem (sala de ensaio), Biblioteca de Alcântara (sala de exposição), Atmosfera M. Associação Montepio (salão do café), Purespect/Lx Factory (sala multiúso).

Eu tenho os depoimentos de cinco espectadores: Eduarda Laia, 50 anos, portuguesa, argumentista (Latoaria); Simone Pereira, 40 anos, portuguesa, argumentista (Latoaria); Renato Machado, 56 anos, brasileiro, iluminador cênico (Atelier Chiado Hair Salon); João Bettencourt, 22 anos, português, ator (Biblioteca de Alcântara); Miguel Rebelo, 35 anos, português, escritor (Purespect/Lx Factory).

Eduarda: “No final da peça, tive uma conversa a sós com a Iolanda Laranjeiro [...] Basicamente, foi-me colocada a questão, o que é que mudarias no teu passado se pudesses? [...] O que mudar no passado para que o presente pudesse ser diferente, melhor, diferente para melhor. Eu acho que isto faz parte do imaginário de todas as pessoas, mudar alguma coisa lá atrás para no momento atual podermos estar melhor, ou sentir-nos melhor, enfim. Sei que na altura respondi, e voltaria a responder agora, que não mudava nada. Houve muita coisa no meu passado que foi muito complicada, dolorosa até, e que aliás ainda se reflete dessa forma na minha vida. Mas se pudesse ir lá atrás mudar isso, que pessoa seria eu hoje? [...] Uma coisa que eu acrescento agora e que não disse na altura, acho eu, eu não acho que esteja preparada para ser uma pessoa diferente daquilo que sou, e nem sequer sei se quero ser uma pessoa diferente daquilo que sou. Acho que não. Quer dizer, é claro que tenho várias partes avariadas, digamos assim, tenho várias avarias, que gostaria de consertar ou melhorar, arrumar certas coisas em mim, mas se pudesse viajar no tempo e mudar o passado, então eu deixava de ter essas avarias, né? E eu sou essas avarias de alguma forma. Pronto, foi um bocado essa reflexão que a peça me levou a fazer na altura, e foi bom passar por ela e pela conversa no final do espetáculo.”

O depoimento da Eduarda basicamente narra o conteúdo da sua conversa individual com a Iolanda que aconteceu simultaneamente à conversa coletiva. As conversas individuais foram uma iniciativa da Iolanda. É um procedimento mais difícil de implementar. Corre muito o risco de constranger espectadores e até atores. O Gabriel (ator)

não se sentiu habilitado a protagonizá-las. Não foram muitas. Não tínhamos um roteiro para as conversas coletivas ou individuais. Pelo depoimento da Eduarda, podemos ver qual foi a pergunta que a Iolanda fez a ela. Não sei se a mesma pergunta foi feita a outros espectadores. O nosso único objetivo predeterminado era ouvir os espectadores, ouvir as suas vivências durante a representação. Eventualmente, verificar com eles se perceberam que acabaram de participar de um processo de recepção que foi também um processo de criação.

Simone: “O espaço da Latoaria foi o primeiro elemento a causar-me impacto. Uma sala ampla, despojada de adereços e elementos cênicos, onde os atores se movimentavam com grande liberdade, estando completamente centrados na interação entre eles e na história que as personagens partilhavam. É uma história sobre encontros e desencontros, sobre a memória e o passado, e como esse passado vai alterar o momento presente e, conseqüentemente, o futuro. Uma conversa inicialmente enigmática começa progressivamente a ficar mais clara. O texto é elíptico, como uma recordação que está sempre a regressar à nossa cabeça. Senti que o uso da repetição das mesmas frases e das mesmas palavras criam uma sensação de incredulidade nas personagens. Repetem quase tudo, como se não acreditassem no que estão a dizer, ou não quisessem chegar à conclusão e à verdade que tanto os atormenta. De certa forma, o texto também prende as personagens e faz parar o tempo até que elas se encontrem novamente. A conversa é densa e, por vezes, bastante acesa, mas é na ausência de luz e no silêncio que a verdade emerge.”

O depoimento da Simone é evidentemente marcado por sua atividade profissional. Mesmo assim, ela evita destacar o que lhe seria rotineiro: personagens, trama, conflitos, etc. Ela acaba por ressoar o que o texto tem de hipnótico, elíptico ela diz. Ainda fala do impacto provocado pelo local e oferece uma sinopse alternativa do texto: “Repetem quase tudo, como se não acreditassem no que estão a dizer, ou não quisessem chegar à conclusão e à verdade que tanto os atormenta.”

Renato: “Eu vi com uma perspectiva muito particular, porque eu já sabia [...] que tinha uma ideia dos atores jogarem com o que eles encontrassem no espaço sem que eles conhecessem o espaço previamente. Então, essa é uma premissa que eu

conhecia a existência dela já. E eu também fui com um olhar um pouco direcionado à possibilidade de criar uma luz para um trabalho como aquele. [...] eu acho que a única maneira de a gente construir uma luz numa experiência como essa é se o iluminador também não souber o que é o espaço, não saber como é o espaço, encontrar o espaço da maneira que ele é e aí sim criar a partir das circunstâncias que ele encontra, da mesma maneira que os atores, da mesma maneira que as outras pessoas envolvidas no processo. Acho que seria uma experiência fascinante de fazer, nunca fiz nada parecido, seria adorável fazer.”

Eu já havia conversado com o Renato sobre as experiências que eu estava fazendo nos ensaios em Lisboa e tinha lhe feito a provocação sobre a luz. Na verdade, é uma provocação que poderia ser feita a outras funções artísticas do espetáculo: cenógrafo, figurinista, coreógrafo, sonoplasta, além do iluminador. A resposta que ele dá é muito apropriada. Na prática, é muito difícil até de imaginar. Mas, como ele diz, a experiência seria fascinante.

João: “aquele espetáculo estava cheio de magia [...] havia uma vibração que [...] vem muito daquele... de um exercício que é o que o outro nos diz, o que é que nos influencia a nós [...] perceber o que o outro está a dizer para eu poder dizer em concreto o que é que eu quero dizer e o que é que estou mesmo a sentir [...] um ambiente que nos punha dentro do espetáculo e acho que eu conseguia estar dentro da cabeça de cada um porque eu sentia os atores a pensar, sentia os atores a observar, a tentar sempre encaixar a história, mas com o outro [...] não saber o que é que vai acontecer agora, não saber o que é que o outro está a pensar, não saber o que é que o outro está a dizer [...] ver os atores poderem estar de uma forma solta, [...] eu até diria sem forma porque eu senti a construção dessa forma ao longo do espetáculo e só ao fim do espetáculo é que eu conseguia encaixar ali, perceber, ah então foi isto [...] mas acho que quando um espetáculo não nos é dado e faz com que o espectador, e obviamente eu também enquanto ator, estou sempre à procura de perceber o que é que ele está a pensar [...] gosto mesmo desta sinceridade que o espetáculo transmitiu [...] essa abertura para o ator poder ter a liberdade de encontrar vários caminhos no mesmo espetáculo acho incrível.”

Sendo ator, e particularmente um ator que não mede esforços para se preparar para cada trabalho no qual se engaja, o João repercute enfaticamente a experiência que ele teve de dissolução no jogo da cena junto com os atores. As suas palavras dizem tudo: perceber o outro, não saber, não saber, não saber...

Miguel: “tem uma moldura da pandemia [...] todos os eventos sociais [...] tinham assim uma espécie de aura de clandestino [...] Eu gosto muito da Lx Factory [...] entrar numa fábrica e passar por um corredor e haver logo no acesso à sala de espetáculos uma série de coisas tão criativas e tão originais [...] e depois à medida que nós entramos na sala entramos para um espaço que eu não esperava de todo [...] lembro-me da forma de entrarmos todos e de nos sentando e de não haver como nos espetáculos de teatro aquele momento em que a luz baixa e uma pessoa se prepara para o espetáculo, o que aconteceu foi... sentamo-nos e houve uma transição muito natural [...] parecia mais um encontro liderado pelas três pessoas que sabiam o que ia acontecer [...] a proximidade com os atores e a maneira como os atores passavam por trás de nós e movimentavam-se no espaço, isso fazia nos sentir um pouco, a mim fez-me sentir incluído dentro daquela relação também, tendo em conta que a personagem do Gabriel [...] é um espectador ativo também, um espectador ativo que participa naquela, naquela relação e eu senti-me um pouco parte, senti-me um pouco cúmplice da ação que se estava a passar ali.”

Podemos ler o depoimento do Miguel como a narrativa de um encontro clandestino liderado por três pessoas em um local muito incomum para compartilharem uma ação secreta. Parece-me totalmente adequada ao objetivo desta pesquisa de enfatizar que o “Encontro Teatral Nós e Eles” é por princípio um momento lúdico.

3.2.3. Mãe e Filho, 2022, Évora

No início do primeiro semestre de 2022, eu e meus colegas no mestrado Ângela e Luiz Fernando combinamos de nos reunir para fazermos juntos a atividade prática da disciplina Laboratório de Interpretação Encenação II deste curso de mestrado. Eu estava também ensaiando a peça “Nós” em Lisboa e queria muito ter ainda mais material para experimentar. O Luiz queria pesquisar abordagens não tradicionais para o trabalho do ator. A Ângela trazia a temática do feminino e o desafio de ser dirigida. Reencontrei o filme “Mãe e Filho” (1997), do realizador russo Alexander Sokurov. Percebi que era um material

muito adequado porque era uma trama muito simples com apenas os dois personagens que dão nome ao filme.

No dia da apresentação no Módulo I do Laboratório com a Profª. Ana Tamen, eu escolhi minutos antes o espaço onde ela aconteceria: o vão de uma porta entre duas salas (Figura 7). Os espectadores acomodados o mais próximo possível. Os atores não deveriam sair do vão. Eles nunca haviam ensaiado daquela maneira. Como em “Caio Assassinado”, não havia nenhuma necessidade em amplificar gestos, movimentos e expressão das palavras além da medida cotidiana.

Figura 7: “Mãe e Filho”, fotograma, 2022, Iago Josef.



Fonte: Arquivo pessoal.

Para o Módulo II do Laboratório com o Prof. Pedro Paulo Alves Pereira, logo decidimos que a apresentação seria no interior de uma grande janela semelhante a uma vitrine em uma sala de aula (Figura 8). Para fora, é fechada por um vidro transparente bem grosso que abafava as vozes dos atores. Para dentro, é fechada por uma cortina retrátil semitransparente que turvava a visibilidade dos corpos dos atores. E assim, ensaiamos. Os espectadores poderiam assistir de dentro ou de fora da sala e poderiam se movimentar livremente. Os atores mantiveram a atuação na medida cotidiana. Inclusive o volume da voz. Eu criava assim, propositalmente, um desconforto que obrigava os espectadores a fazer uma escolha: dar preferência ao que viam ou ao que ouviam. Para ouvir melhor, teriam que se aproximar muito dos atores e, conseqüentemente, estariam também dando preferência à observação visual dos detalhes em detrimento da visualização panorâmica. Desta maneira, os espectadores tomavam dinamicamente decisões dramáticas que eram únicas e singulares. Cada um criava a sua própria representação.

Figura 8: “Mãe e Filho”, fotograma, 2022, Iago Josef.



Fonte: Arquivo pessoal.

Nas duas apresentações, creio que chegamos a um tipo de performance em que a cena se aproxima muito do conceito de instalação artística das artes plásticas onde o artista propõe aos espectadores uma mudança na perspectiva cotidiana de observação e percepção do espaço onde a obra está instalada. Na segunda apresentação, isto ficava ainda mais evidente pela possibilidade dos espectadores se movimentarem.

Eu tenho os depoimentos dos dois atores: Ângela Ribeiro, 43 anos, portuguesa, atriz; Luiz Fernando Guarnieri, 32 anos, brasileiro, ator. E tenho o depoimento de um espectador: Renato Machado, 56 anos, brasileiro, iluminador cênico. O Renato é também professor do Departamento de Artes Cênicas (Curso de Teatro, Escola de Artes, Universidade de Évora).

Ângela: “na altura, foi um desafio que me quis propor [...] como intérprete, porque trabalho noutra registro teatral, muito diferente do teu e daquilo que estivemos a trabalhar [...] No início houve um que de desconforto [...] por vir da área das formas animadas [...] como é que eu me conseguiria moldar à tua proposta de encenação. [...] foi quase um processo de ir retirando, quase como os escultores, [...] por redução se estiveres a trabalhar a pedra [...] ir retirando, ir retirando, [...] ir retirando a linguagem do meu corpo, que para a tua proposta estava a mais [...] eu era um bloco de pedra e fui retirando, retirando, retirando as camadas que não interessavam até chegar a esse sítio, ao teu sítio. Que foi interessante para mim também [...] tornar esse trabalho muito consciente [...] o que é que tu queres, o que é que era necessário para o teu trabalho. Então é essa ideia de retirar. [...] E depois há a ideia de liberdade e de orientação da tua parte, eu não gosto muito de trabalhar sob

pressão, [...] mas gosto da ideia de generosidade e de amabilidade no trabalho [...] tu tens esse espaço, tu deste-nos esse espaço, foste muito amável, não é? [...] não te impuseste demasiado, mas estavas lá e sabias perfeitamente o que é que querias, mas deste-nos espaço para irmos encontrando o sítio que tu querias [...] foste alimentando o nosso chegar, o nosso processo de encontrar aquelas duas personagens [...] através desta subtilidade e amabilidade [...] portanto o trabalho do ator também é um trabalho muito ativo nesta busca e nesta criação, [...] de ir descobrindo também que forma é essa que eu vou dar à personagem, quem é essa personagem e isso ser muito alimentado também pelo trabalho criativo do ator ou da atriz, e tu criaste esse espaço.”

Luiz Fernando: “a premissa principal [...] para mim foi a fisicalidade, ou seja, é quase que uma pedagogia holística que você teve comigo e com a Ângela [...] no sentido da relação do corpo, do espaço, a imaginação, a exploração da criatividade, porque você nos deixava suscetíveis a isso, e o mais importante além dessa questão da fisicalidade, desse guarda-chuva da fisicalidade, era a disponibilidade, ou seja, como eu e a Ângela, nós tínhamos que estar disponíveis, é isso que você propunha na época, na altura para a gente, e a partir dessa disponibilidade da atenção, da curiosidade, da reciprocidade, ou seja, e como nós tínhamos essa fisicalidade intercorporal, Ângela e eu, eu e Ângela, precisávamos ter a atenção, termos a curiosidade também, enfim, isso foi muito, muito latente em mim, então palavras-chaves foram a fisicalidade, a relação entre corpo e imaginação, espaço, a disponibilidade muito importante, a atenção, a reciprocidade um com o outro, eu acho que foi muito isso que eu senti, quase, essa fisicalidade foi tão latente que chegou a beirar a dança [...] os movimentos estavam muito, muito conosco...”

Nos dois depoimentos, eu observo que o meu trabalho ficou registrado nas suas lembranças com a ênfase nos seus corpos-memória, ou seja, corpos em vida que ocupam o espaço, se expandem no espaço, são tridimensionais. E para isso, torna-se necessário um esforço na direção do descascamento, da retirada do revestimento montado por formas-padrão carregadas de significados. E depois manter abertas as fissuras por onde podem trafegar impulsos carregados de afetos. E esse esforço só é possível contando com muita disponibilidade de todos. A começar pelo corpo-encenador.

Renato: “foi uma experiência muito impactante [...] uma sala comum [...] achei muito forte a ideia [...] de fazer a cena entre essa cortina translúcida e a parte de vidro, de maneira que você conseguia ver a cena tanto do lado de fora quanto do lado de dentro [...] Eu vi a cena do lado de dentro, eu já achei muito interessante essa ótica, essa perspectiva de utilização do espaço dessa maneira. Depois a cena era muito simples, muito singela, muito baseada no trabalho dos atores, muito bonito e muito comovente [...] muito verdadeiro, com uma verdade cênica grande [...] era uma cena praticamente de despedida entre a mãe e o filho próximo da hora da morte. Era muito tocante, muito comovente, muito singela, muito simples, com espaço muito bem aproveitado [...] velando um pouco quem estava vendo de dentro, usando muito bem a luz que vinha pela janela.”

O Renato foi espectador na segunda apresentação. O seu depoimento também é evidentemente marcado por sua atividade profissional. Mas serve muito bem para sublinhar como somente a escolha do espaço foi eficaz sem que fosse necessária nenhuma intervenção nesse espaço. Ela conseguiu afetar a percepção do seu uso cotidiano pelo espectador ao mesmo tempo que concedeu afeto à cena.

3.2.4. Um Bonde Chamado Desejo, 2023, Rio de Janeiro

Em março, eu chamei duas atrizes com quem nunca havia trabalhado para um processo curto de ensaios, uma oficina de quinze horas distribuídas em três dias seguintes de cinco horas. No final do terceiro dia, apresentaríamos a cena ensaiada para alguns convidados. Depois da apresentação, faríamos a conversa com os espectadores no formato do “Encontro Teatral Nós e Eles”. Os ensaios e a apresentação aconteceram no apartamento em que eu morava na época.

Na cena escolhida, uma personagem (Blanche DuBois) chega ao apartamento onde mora a sua irmã mais nova (Stella Kowalski), em Nova Orleans, algum tempo depois de ela ter se casado (com Stanley Kowalski). A irmã mais nova está grávida.

Eu tenho os depoimentos das duas atrizes: Talita Baldin, 32 anos, brasileira, atriz e psicanalista; Tainá Bevilacqua, 31 anos, brasileira, atriz e cineasta. E tenho a gravação da conversa coletiva que se seguiu à representação.

Talita: “uma coisa que nunca esqueci, que falei várias vezes depois [...] da sensação [...] depois de várias execuções da cena, de formas diferentes [...] que eu li o texto

de um modo muito diferente do que eu estava lendo até então. E me deu um eureka [sic]. E aí, isso me marcou muito, porque eu falava sobre o meu modo de fazer teatro e que eu marco muito o texto a partir da marcação de cena [...] naquele momento, na nossa experiência, a gente não conseguia fazer isso, porque não tinha uma marca de cena, não tinha um lugar que eu estava pra falar tal coisa [...] E aí, eu precisei criar outras formas que não foram racionalizadas, eu não consigo dizer, como que eu decorei o texto, por exemplo, não sei dizer, mas eu me recordo muito, assim, de que me parece que não ter isso, essa marca do texto, do espaço, me permitiu, naquele momento, me ouvir falando de um jeito diferente. [...] Essas descobertas que a gente podia ir fazendo, justamente porque não tínhamos as nossas fontes de apego que a gente ficou construindo na vida. [...] acho que foi uma coisa que eu aprendi, a pensar de um jeito diferente, a poder experimentar de um jeito diferente.”

Com a Talita repetiu-se o que eu já tinha testemunhado em Lisboa. Lá, Sérgio Moura Afonso, um ótimo ator, muito experiente, com trabalhos muito diferentes no currículo, se viu na mesma situação: não conseguia decorar o texto porque eu não marcava a movimentação cênica dos atores. No caso dele, chegou ao ponto de se tornar necessário um trabalho específico para juntos encontrarmos uma outra estratégia que fizesse com que ele decorasse o texto.

Tainá: “eu me senti num espaço de muita liberdade, porque aterroriza um pouco, a repetição [...] ela chega a um lugar exaustivo, mas quando a gente está aberto e disponível, porque a gente não está tendo que provar nada para ninguém [...] então me traz um pouco essa liberdade de conseguir fazer, exercer o ofício da melhor forma possível, porque não é que tenha um descomprometimento, mas sim um lugar da experimentação [...] essa experiência que a gente teve, que eu busco também, sabe, que é confiar, exercitar esse lugar criativo de que o ator tem dentro da criação de um espaço e, ao mesmo tempo, estar atento ao que se recebe do público e de como isso nos afeta [...] ali a gente experimentou naquela sala, então é um lugar de jogo, eu me senti muito confortável nesse sentido.”

Nos ensaios, nós havíamos falado muito sobre como a repetição da representação de uma peça se torna cansativa ao longo de temporadas um pouco mais longas. Isso em

geral acontece porque se gastam as motivações que dão algum frescor às marcações dos gestos, movimentos e expressão das palavras. E, depois, os atores passam a mecanizar os seus corpos em cena.

A seguir, alguns trechos da conversa coletiva. Participaram quatro espectadores: Lis Resende, 66 anos, brasileira, professora de dança; Diego Casanova, 21 anos, brasileiro, ator e redator publicitário; Maira Rossi, 44 anos, brasileira, psicóloga; Jefte Pinheiro Jr., 44 anos, brasileiro, professor de história.

Manoel: “Como é que vocês veem o que se passou aqui agora nesses últimos 20 minutos? O que se passou nessa sala?”

Lis: “É tão curioso, assim, a gente estar aqui junto com elas. Porque, de repente, dá vontade de separar. [...] Quando a gente percebe que elas passam pela gente, que elas sentam numa cadeira. Essa cadeira, ela estava marcada na cena? Não. Eu poderia estar sentada ali, né? Ou ele que poderia estar sentado ali. Então, achei, fiquei pensando um pouco nisso. Situar-me também, situar os espectadores. [...] como se a gente estivesse participando mesmo. No fundo, acho que a gente participa, né? Mas tem hora que dá vontade de distanciar disso. Fiquei imaginando se elas estivessem no palco.”

Diego: “eu me senti como se eu fosse um móvel [...] eu senti como se fosse uma abelhinha [...] E esse desconforto que eu acho que é o que a gente sentiu. Não sei, essa vontade de sair. É porque eu acho que foi muito íntimo. [...] E é como se eu estivesse ouvindo uma conversa de duas irmãs que não é para ouvir. [...] Porque eu sou um intrometido, entendeu?”

Maira: “Você perguntou o que aconteceu aqui. [...] Onde eu estou nessa história? [...] Ela chegou? Ela acabou de chegar? Quem chegou? Na casa de quem? [...] Se eu tivesse sentado em outra cadeira, o que teria acontecido? Mas é essa sensação de que eu entrei numa história sem querer. Eu entrei na vida de alguém sem querer. Acho que é esse desconforto que ele falou. Eu também senti. [...] Eu estou vendo uma cena. Eu estou no meio da cena. Eu entrei na cena.”

Lis: “Essa cadeira estava direcionada para lá. Se eu ficar lá, eu posso olhar para ela? Se a atriz está atrás de mim, eu posso olhar para ela? Ou não devo olhar? Porque se posicionar espacialmente também é curioso.”

Jefté: “Enfim, a gente tem uma relação íntima com a cena. [...] Ninguém foi alojado. Podia ter sido. [...] A gente começa a se integrar. E depois não tem vontade de sair. Aquele desconforto inicial de estar muito perto. Vai diminuindo. E aí a curiosidade ganha. Onde é que vai isso? E aí já está rodando na cadeira. Aquela etiqueta inicial. Eu quero ver tudo. Eu fiquei rodando aqui.”

Lis: “Você começa a entrar na cena.”

Diego: “eu tomei muito as dores dela [...] eu vi você batendo muito nela [...] ao mesmo tempo eu entendi porque ela não revidava.”

Maira: “Aí, de repente, ela ficou sozinha na casa. Todo mundo foi morrendo. O opressor passa a ser o oprimido. O oprimido passa a ser o opressor.”

Manoel: “Deixa eu voltar um ponto aqui. Você chegou a ter vontade de mudar de lugar, por exemplo? Porque você falou de ficar se mexendo. Alguém chegou a ter vontade de ir para uma outra cadeira?”

Jefté: “Eu não cheguei, mas eu me perguntei se eu podia. Teve um momento em que eu falei. Será que eu posso mudar de lugar? Será que eu posso atravessar isso aqui?”

Lis: “Eu não tive muita vontade, mas eu pensei. Porque daqui tinha um espelho. [...] A minha frente é lá, mas eu consigo ver a cena que está atrás de mim pelo espelho.”

Maira: “Teve uma hora que eu vi que ele estava vendo a Talita pelo espelho. [...] Falei, ai, que vantagem!”

Diego: “eu não via você como se fosse uma atriz, mas como se fosse uma mulher falando com a sua irmã. [...] cara, não sou invisível, sabe? [...] como é que ela não está me vendo? Eu tenho uma vergonha de ficar assim, sabe? Não, eu quero só ouvir. Eu quero realmente me esconder.”

Lis: “É porque também, de repente, essa coisa da gente estar muito próximo, né? Qualquer movimento da gente, também, será que eu vou estar atrapalhando? Sim. Vou estar participando dessa cena? Eu vou tirar a atenção, né, das meninas? Ficar mexendo muito?”

Jefté: “Ah, eu busquei o tempo todo. Inclusive driblar a pilastra assim. [...] tomara que essa cadeira não fique rangendo. É, porque essa coisa de barulho pode atrapalhar, mas eu queria ver. Eu me mexi um bocadinho para ver vocês.”

Uma boa parte da conversa girou em torno de aspectos da dramaturgia do texto. Deste material, me interessa destacar os comentários referentes a alguns objetos cênicos que estão na situação ficcional do texto: copo e garrafa de uísque, cama e fotografia. Eles ganharam destaque porque estão, aparentes ou subentendidos, nas palavras das personagens. Apesar disso, eu escolhi não colocar nenhum deles em cena. Esta decisão provocou uma quebra no realismo dramático. Para tornar isso mais claro, eu vou transcrever alguns trechos da peça⁵⁴.

Blanche: [...] Vocês devem ter uísque nesta casa, não? Onde estará? Onde estará? Ah, achei! (Corre para o armário e retira a garrafa; ela está com o corpo todo trêmulo e com a respiração arquejante. A garrafa quase lhe escapa das mãos.)

Stella: (Reparando.) Blanche, sente-se e deixe-me servir a bebida.

[...]

Blanche: [...] (Bebe rapidamente.) Ah, isso passa através de mim até a última gota e faz com que eu me sinta tão bem!

Stella: Quer mais um?

Blanche: Não, não. Um é o limite.

Stella: É mesmo?

[...]

Blanche: Que espécie de cama é esta? É uma daquelas que costumam desabar? (Senta-se na cama.)

Stella: Não está legal?

Blanche: (Ambiguamente.) Maravilhosa, meu bem. Eu não gosto de camas muito moles.

[...]

Stella: Oh, não dá pra descrever uma pessoa por quem você está apaixonada. Veja, aqui tem uma foto dele! (Entrega uma fotografia a Blanche.)

Blanche: Ele é oficial?

Se ignorarmos as rubricas, podemos perfeitamente formar a imagem das personagens falando de objetos que estão próximos, dentro do campo de visão delas mas que não carecem de serem olhados abertamente e com os quais elas já tiveram alguma

54 “Um Bonde Chamado Desejo”, de Tennessee Williams, tradução de Brutus Pedreira, 1976, Abril Cultural, São Paulo.

interação anterior. E foi esta a direção que eu dei às atrizes. Pelos comentários dos espectadores, a quebra foi percebida e foi também solucionada.

Maira: “mas eu senti falta de você estar bebendo, de você estar com o copo na mão [...] Uma hora que você fala, nossa, isso é muito bom, eu pensei, isso que? Ai não, ela está bebendo. Eu tive que fazer uma operação ali, sabe? Então acho que, nisso de pensar a cena, nessa hora do uísque, me remeteu aqui, ah, isso é teatro, sabe? Quando você está vendo a cena, de repente você sai, te tira, é tipo, nossa, que delícia, que delícia o quê? Ah, tá, ela está... Ah, isso é teatro. Sabe como é? Ela não está com o copo na mão, então eu não estou totalmente lá. É preciso sair e voltar pra fazer essa... Fechar essa *gestalt*, sabe? [...] Então isso está na minha imaginação, né? Isso é teatro. [...] Aí ela falou, você quer um copo? Eu falei, ah, uísque. Ela está bebendo uísque. Então, se ela tivesse bebido e falado, nossa, como isso é bom, eu continuaria dentro da cena imersa, né? Eu não teria feito esse giro do pensamento. Tem outros, né? Tem o uísque, tem a fotografia. [...] em algum momento eu até achei que ela ia fingir que aquela garrafa era uma garrafa de uísque [...] na foto na hora que ela descreve, sargento, não sei o quê, eu imaginei direitinho uma foto, assim, não precisava ter, imaginei uma fotinho de 1947, era de um cara com umas medalhinhas [...] Eu recriei uma foto polaroide, com a bordinha branca, eu imaginei direitinho, sabe? [...] Na hora da propriedade, dos funerais, [...] o funeral é mais bonito que a morte. Aí eu já imaginei um funeral do sul dos Estados Unidos, eu já imaginei um monte de coisa, gente, eu já imaginei aquele cortejo...”

Se eu fosse fazer hoje a cena, talvez eu lançasse mão de um recurso⁵⁵ que usei na encenação de “Nós” em Lisboa. Eu adicionaria algumas palavras ao texto que seriam claramente uma quebra mas que tentassem evitar que a imaginação do espectador construísse uma compreensão muito distante da proposta pelo autor. Por exemplo, antes da chegada da irmã mais nova, a atriz que representa Blanche poderia falar: “Blanche se senta em uma cama dobrável. Subitamente, levanta-se, apanha uma garrafa, enche meio copo de

55 Quando faço uso desse recurso, eu procuro respeitar uma orientação técnica aprendida no curso de roteiro cinematográfico. O roteirista deve pensar bem antes de escrever a rubrica “Após algum tempo, um olhar sem brilho sai de seus olhos, e ela começa vagarosamente a olhar em volta.”. Primeiro, deve se perguntar: é absolutamente necessário para o espectador ver esta ação? No cinema, ela custa mais um plano muito próximo do rosto da atriz. Depois, é suficientemente claro para a atriz o que é “um olhar sem brilho”? Talvez seja melhor escrever “ela olha fixamente e começa vagarosamente a olhar em volta.”

uísque e bebe rapidamente.” E pediria à atriz que não enfatizasse a quebra já que, afinal, era suficiente ela abrir a frase com o nome da sua personagem.

3.2.5. Prenome Caio, 2023, Rio de Janeiro

Em agosto de 2022, eu e a atriz Bianca Machado resolvemos retomar o nosso Caio. Como já disse sobre o projeto, havíamos ensaiado muito, nos apresentado pouco, mas ele não saía da nossa memória. É quase como pensar em um membro da família. Às vezes, ele fica mais distante. Outras vezes, precisamos dele por perto. Onze anos antes, ela havia representado a irmã de Caio. Estava na hora dela passar a representar a esposa. Dois jovens atores foram convidados para completar o elenco e retomamos os ensaios.

Não conseguimos completar o ciclo dos ensaios a tempo de nos apresentar no final do ano passado. A atriz que estava conosco foi obrigada a se afastar. Nova interrupção. Nova atriz convidada, estamos novamente em ensaios. Resolvi lançar mão do recurso de adicionar palavras ao texto que são quebras no curso dramático mas que melhor localizam historicamente a situação ficcional. Resolvi também rebatizar o texto para “Prenome Caio”.

Do processo, tenho o depoimento de dois atores: Diego Casanova, 21 anos, brasileiro, ator e redator publicitário; Ana Beatriz Caldana, 21 anos, brasileira, atriz e estudante.

Diego: “eu tomei um susto nos primeiros ensaios, eu já vinha tendo algum contato com esse tipo de atuação aonde você cai nesse local de vulnerabilidade, [...] mas... [...] foi algo que tirou todas as bases que eu usava, sabe, qualquer tipo de base, e foi interessante que o meu primeiro reflexo não foi aceitar isso não, foi tentar encontrar bases novas, [...] para fazer do jeito que eu fazia antes, [...] na minha zona de conforto, [...] é algo totalmente intangível o que você propõe, [...] eu sempre me senti totalmente livre e eu acho que isso assusta [...] você não me deu o caminho, [...] você me mostra a situação que eu tô e fala ‘Diego age como você acha que você agiria’, mas a situação aqui é essa, [...] se torna muito mais interessante, muito mais prazeroso fazer, não sou uma máquina que fica repetindo a mesma frase do mesmo jeito, sabe, eu sou um ser humano que tá respirando, que tá vulnerável, que tá com medo do que tá acontecendo e que tá agindo para superar as coisas, sabe, nos outros eu não sentia isso, meu coração, né, vou dizer de uma forma bem

poética, mas o meu coração não batia em cena, sabe, eu não respirava em cena, entende, era tudo robótico, eu era um robô e aí não, aí eu sinto que eu tô respirando, que eu tô me ferrando, eu tô me machucando em cena, mas isso é muito bom, isso significa que eu tô vivo, é isso.”

Ana: “Está sendo muito diferente de tudo que eu já tive na escola de teatro, que normalmente quando vão ensaiar você experimenta até chegar numa certa fórmula que o diretor gosta e você repete aquilo quase como se você tivesse repetindo uma coisa fechada já e que se saísse um pouco do que estava já tinha que refazer, fazer de novo. Coisa que não existe nos nossos processos de ensaio. É muito engraçado porque a cada ensaio as falas saem com intenções diferentes, parece que são até falas diferentes, porque de fato são situações diferentes, porque são dias diferentes. Mas está sendo muito bom, dá um medo porque você realmente está se jogando nesse vazio, nesse escuro mas está sendo muito libertador para mim não sentir o peso de ter que controlar tudo, deixar ir. Está sendo muito bom e muito proveitoso para mim como atriz porque me faz descobrir também outros lugares da personagem que eu não ia descobrir se eu tivesse só me fixado numa primeira ideia boa, isso que eu estou achando mais genial.”

Conclusão

Há dois anos, quando ingressei no Curso de Mestrado em Teatro, eu estava muito longe de saber qual seria o tema que iria pesquisar na conclusão do curso. O conceito de “dramaturgia das coisas” que apresentei aqui neste relatório parecia, na época, o tema mais promissor. Porém, aos poucos, principalmente ao longo das disciplinas Dramaturgia Aplicada I e II, eu comecei a suspeitar que na minha prática profissional eu estava necessitando de uma melhor sustentação conceitual. Além disso, me dei conta que os meus trabalhos mais recentes tinham um bom potencial para se tornarem a minha pequena contribuição singular no enorme mundo da arte teatral: a minha assinatura. No primeiro semestre do ano passado, com a oportunidade de ensaiar em Lisboa e experimentar o formato que acabou recebendo o nome de “Encontro Teatral Nós e Eles”, ficou claro que ali estava o material principal a ser estudado no Trabalho de Projeto e neste relatório: as minhas escolhas dramáticas da encenação que levam em conta a participação do espectador no acontecimento teatral. São questões que podem ser incluídas no campo mais alargado da dramaturgia do espectador.

Pois bem, há pouco mais de dez dias, eu escrevi: “para o meu próprio consumo, já foi muito além do que eu imaginava no início”. Eu estava me referindo a este relatório. O início da sua redação foi por volta do dia 5 de junho. Nestes quatro meses, fiz uma incursão na minha trajetória profissional que eu não tinha pensado antes em fazer. Jamais suspeitei que ela abriria tantas vias de acesso à reflexão que eu pretendia fazer e apresentei na proposta de aprovação deste Trabalho de Projeto. Hoje eu entendo muito melhor o que eu tenho feito nos últimos anos e pretendo continuar fazendo. Entendo também muito melhor como eu tenho feito. Mas, muito além disso, entendo muito melhor porque eu tenho feito.

O “Encontro Teatral Nós e Eles” é agora uma realidade. Não tenho mais dúvidas sobre isso. A prática com os atores e a receptividade dos espectadores me encorajam a prosseguir. Agora eu avisto o horizonte a ser percorrido quando são postas em evidência as possibilidades lúdicas da dramaturgia como pensamento da passagem para o espaço cênico⁵⁶ das peças de teatro. A leitura atenta dos depoimentos dos espectadores me tira qualquer dúvida de que a dramaturgia do espectador sempre foi um fato. O que é recente é

⁵⁶ Acabei de fazer um ajuste na definição proposta por Danan, trocando a palavra “palco” por “espaço cênico”.

o conceito para nomeá-la. Em nenhum desses depoimentos, eu vejo sinais de um espectador passivo. Mas, em muitos momentos, ele manifesta constrangimento. Eugenio Barba disse que o encenador é o primeiro espectador. Eu resolvi acrescentar que o espectador é o último encenador. E acrescento ainda agora que, como encenador e espectador, eu participo do primeiro ensaio à última representação. A minha simples presença, como observador compartilhando o mesmo espaço com os atores que contracenam apenas entre eles, também faz ativa a minha participação, também faz parte da passagem, também é jogo. O meu objetivo com os Encontros é trazer os espectadores o quanto antes para dentro desse mesmo espaço e fazer com que se percebam produzindo como eu produzo neste jogo. E, para isso, não é necessário romper com o texto ficcional dramático ou tirar o espectador da posição de observador. Para mim, é muito mais simples. E as escolhas que tenho feito como encenador, que foram o objeto de estudo deste projeto, têm sido eficazes nisso: não privilegiar o significado no texto ficcional dramático; não remover o uso cotidiano do espaço; dar preferência a espaços não convencionais; compartilhar o espaço entre atores e espectadores; acomodar os espectadores como observadores cuja presença e proximidade ativa a participação; reduzir ao mínimo as invariantes ficcionais; alargar o campo de memória dos atores; manter abertas as fissuras por onde podem circular a indeterminação, a flexibilidade, a imprevisibilidade; valorizar os diferentes pontos de vista; em uma conversa posterior, ouvir as vivências que os espectadores tiveram durante a representação; dar testemunho do ato criativo do espectador. Dois aspectos nunca podem ser desprezados: a empatia e o jogo.

Uma última palavra. O Resumo deste relatório termina com um objetivo ao qual não fiz referência até aqui porque simplesmente o próprio esforço de redação deste relatório seria a sua realização e assim aconteceu. Hoje tenho como melhor identificar e organizar o conjunto das minhas escolhas e, assim, consigo melhor estabelecer um vocabulário de trabalho que facilita a minha comunicação com atores e espectadores.

Referências Bibliográficas

- Abram, D. (1996). *The spell of the Sensuous*. Vintage Books.
- Adajian, T. (2022). The Definition of Art. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy, Spring 2022 Edition*.
<https://plato.stanford.edu/archives/spr2022/entries/art-definition/>.
- Aristóteles. (2008). *Poética*. Fundação Calouste Gulbenkian.
- Barba, E. (2004). *A Mis Espectadores: notas de 40 años de espectáculos*. Oris Teatro.
- Barba, E. (2010). *Queimar a casa: origens de um diretor*. Perspectiva.
- Barba, E. & Savarese, N. (1995). *A Arte Secreta do Ator / Dicionário de Antropologia Teatral*. Hucitec.
- Berg, I. T. (2018). Participation to the People! Locating the Popular in Rimini Protokoll's Home Visit Europe. *Nordic Theatre Studies*, 29(2), 162-183.
<https://doi.org/10.7146/nts.v29i2.104610>
- Boisson, B. (2013). O Paradoxo do Espectador do Teatro Laboratório. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 3(1), 116-131. <https://doi.org/10.1590/2237-266034765>
- Brook, P. (1994). *O ponto de mudança: quarenta anos de experiências teatrais: 1946-1987*. Civilização Brasileira.
- Chiesa, G. R. (2014). A eficácia múltipla (ou a multiplicidade de um conceito antropológico). *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 29(86), 143-145.
<https://doi.org/10.1590/S0102-69092014000300010>
- Coleridge, S. T. (2004). *Biographia Literaria*. Project Gutenberg.
<http://www.gutenberg.org/ebooks/6081>.
- Danan, J. (2010). *O que é a Dramaturgia?* Licorne.
- Danto, A. (1964). O mundo da arte. *Revista ArteFilosofia – ISSN: 2526-7892*, 1(1).
<https://periodicos.ufop.br/raf/article/view/791/746>.
- Desgranges, F., & Simões, G. (Orgs.) (2017). *O ato do espectador: perspectivas artísticas e pedagógicas*. Hucitec.
- Fabião, E. (2013). Programa Performativo: o corpo-em-experiência. *ILINX - Revista do LUME*, 4, 1-18. <https://orion.nics.unicamp.br/index.php/lume/article/view/276>.
- Féral, J. (2015). *Além dos Limites*. Perspectiva.
- Fischer-Lichte, E. (2019). *Estética do Performativo*. Orfeu Negro.

- Fischer-Lichte, E., & Borja, M. (2013). Realidade e ficção no teatro contemporâneo. *Sala Preta*, 13(2), 14-32. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v13i2p14-32>.
- Goffman, E. (1956). *The Presentation of Self in Everyday Life*. University of Edinburgh.
- Grotowski, J. (1992). *Em busca de um Teatro Pobre*. Civilização Brasileira.
- Guénoun, D. (2003). *A exibição das palavras: uma ideia (política) do teatro*. Teatro do Pequeno Gesto.
- Guidi, M. B. (2022). *Coleridge e a willing suspension of disbelief*. Editora Asa da Palavra.
- Huizinga, J. (1996). *Homo Ludens*. Perspectiva.
- Pavis, P. (2008). *Dicionário de teatro*. Perspectiva.
- Pavis, P. (2017). *Dicionário da performance e do Teatro Contemporâneo*. Perspectiva.
- Pazetto Ferreira, D. (2014). Arthur Danto e a representação como limite da arte. *Revista ArteFilosofia – ISSN: 2526-7892*, 9(17).
<https://periodicos.ufop.br/raf/article/view/503/459>.
- Pistone, G. (2014). Prosumers in the Arts: how participatory projects are changing cultural productions. *ResearchGate*. <http://dx.doi.org/10.13140/2.1.5012.2566>.
- Quilici, C. S. (2013). Ação e representação nas artes performativas. *Rebento: Revista de Artes do Espetáculo*, 4.
<https://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/article/view/118>.
- Rancière, J. (2014). *O espectador emancipado*. Martins Fontes.
- Roubine, J-J. (1982). *A linguagem da encenação teatral*. Zahar Editores.
- Ryngaert, J-P. (2009). *Jogar, representar*. Cosac Naify.
- Stanislavski, C. (2000). *A Criação de um Papel*. Civilização Brasileira.
- Variações, A. (1983). Visões-ficções (Nostradamus) [Gravado por A. Variações]. Em *Anjo da guarda* [LP]. Portugal: Valentim de Carvalho CI SA.
- Varvaki, H. (2022). *Ator: artesão de si mesmo*. Cândido.
- Zaltron, M. (2021). *Stanislávski e o Trabalho do Ator Sobre Si Mesmo*. Perspectiva.