ROGÉRIO EMILIO DE MOURA

Interações à Estética: estratégias de participação do público à partir do uso de "anteparos"

São Paulo 2015

ROGÉRIO EMILIO DE MOURA

Interações à Estética: estratégias de participação do público à partir do uso de "anteparos"

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, para obtenção do Título de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Pedagogia do Teatro Orientador: Prof. Dr. Armando Sérgio da Silva DE MOURA, R. E. Interações à Estética: estratégias de participação do público a partir do uso de "anteparos". Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do Título de Mestre em Artes.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr	Instituição:	
Julgamento:	Assinatura:	
Prof. Dr	Instituição:	
Julgamento:	Assinatura:	
Prof. Dr	Instituição:	
Julgamento:	Assinatura:	

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Orientador Armando Sérgio da Silva, pelo apoio amigo e pelas infindas conversas que muito me honraram e incidiram para minha melhora como sujeito.

Ao Prof. Dr. Eduardo Tessari Coutinho e demais colegas do Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator (Cepeca), pela colaboração e acolhida sempre generosa às demandas da pesquisa.

Ao Prof. Dr. Ipojucan Pereira da Silva, pela contribuição no momento mais crítico da pesquisa.

Aos atores Francisco Del Corso, Mariane Miguel, Celma Ioci pela contribuição nos laboratórios de criação.

Aos não-atores Luiz Antônio Ribeiro, Raquel de Sousa e Maria de Fátima, pela infinita gentileza e empenho no desenvolvimento do trabalho

Ao músico erudito Alejandro Firpo pela imensa colaboração.

À equipe técnica do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, pelo apoio.

Aos amigos pela força e pela vibração em relação a esta jornada.

À Escola de Comunicações e Artes, por conceder a oportunidade de realização dessa pesquisa de mestrado.

Aos diretores dos espetáculos pesquisados, Rogério Rizzardi, 1915; José Scavazini, Trair e coçar, é só começar; Eduardo Medina (coordenador da Faculdade de Artes de Antióquia) Oh! Santo Domingo; Cia das Inutilezas, Day by night.

Ao ator Miguel Bretas pela colaboração

À minha mãe, Maria Edite de Moura, pela paciência e apoio nas horas difíceis.

À minha namorada Letícia Maria de Oliveira, pelos constantes incentivos e apoios.

RESUMO

DE MOURA, R. M. Interações à Estética: estratégias de participação do público à partir do uso de "anteparos". 2015. 78 f. Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

A pesquisa mostra variadas formas de participação do Espectador no Teatro no âmbito de sua ocorrência. Experimenta estratégias de condução e mediação à Estética utilizando como dispositivo à mediação os "anteparos" do Prof. Dr. Armando Sérgio da Silva. Utiliza uma série de experimentos práticos como laboratório para compor uma proposição final que possa conduzir ao público a múltiplas possibilidades de interação à Obra em execução. Aponta como principais resultados: a apropriação do uso dos "anteparos" para a dinâmica de Interação à Estética, direcionados objetivamente para a construção da dramaturgia do Espectador. Conclui que as estratégias utilizadas para a mediação podem conduzir ao público a múltiplas formas de participação na ocorrência do Fenômeno teatral, e, que quanto mais ativada a interação entre Sujeito e Objeto no processo, maiores as possibilidades de reflexão da Obra.

Palavras-chave: "anteparo"; espectador; público; estratégias; participação; experimentos.

RESUMEN

DE MOURA, R. M. Interacciones de Estética: estrategias de participación del público sobre el uso de "anteparo". 2015. 78 f. Disertación (Maestria) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

La investigación muestra diversas formas de participación del Espectador en el Teatro, en su ocurrencia. Probe las estrategias de conducción y el uso del dispositivo a la conección "anteparos" del Prof. Dr. Armando Sérgio da Silva a la mediación Estética. Utiliza una serie de experimentos prácticos como un laboratorio para componer una propuesta final que puede inducir al público a múltiples posibilidades de interacción en el trabajo en ejecución. Puntos como resultados principales: la apropiación del uso de "anteparo" a la dinámica de la interacción Estética, direccionada objetivamente a la construcción de la dramaturgia del Espectador. Concluye que las estrategias utilizadas para la mediación pueden inducir al

7

público a múltiples formas de participación en la ocurrencia del fenómeno teatral, y que la interacción más activa entre Sujeto y Objeto en el proceso, mayor es el reflejo de las posibilidades de la Obra.

Palabras clave: "anteparo"; espectador; público; estrategias; participación; experimentos.

SUMÁRIO

1. Introdução	09
1.1. Dufrenne e o Objeto Estético	15 17
Capítulo I – Pesquisas de campo e experimentações práticas	
1. Observações da teoria à prática	24
2. Observações da prática para a prática	28
2.1. Day by night	28 30 35 37
3. Experimentações práticas	42
3.1. A fita branca	42 43 44 45 46 48 50 51
Capítulo II – A demonstração prática, o "anteparo" e seu uso	
1. A teoria nos estudos de estratégias	57
1.1. O "anteparo" e seu uso	59 60 68
Conclusão	70
Bibliografia	72
Anexos:	73

1. Introdução

Hoje, ao escrever este trabalho, sinto-me o próprio sujeito transparente e atravessado por experimentos, foram tantos momentos de desequilíbrios e oposições que, por vezes, sentime nitidamente zonzo, em Zonas de Aprendizagens Proximais, ou Espectrais. A colaboração dos coordenadores do Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator (Cepeca) prof. Dr. Armando Sérgio da Silva, prof. Dr. Eduardo Tessari Coutinho e todos os demais membros do Centro foi um coadjuvante fundamental para a realização deste trabalho.

Nesta pesquisa de mestrado – Interações à Estética: estratégias de participação do público a partir do uso de "anteparos" –, tenho como premissa a apropriação, construção e reconstrução de signos comunicativos na relação entre o Sujeito e a Obra na ocorrência do Fenômeno teatral. Visto que o Teatro se apropria de infinitas possibilidades de formas e gêneros discursivos, verbais e não verbais, que são utilizados em comunicações formais e informais do cotidiano e linguagens artísticas, de modo a atingir, e/ou, conduzir ao Espectador às possibilidades intencionais e reflexivas, subliminares, diretas e indiretas, na base da proposta elaborada pelo emissor da mensagem teatral. Haja vista, que não existe discurso neutro; todo discurso, seja ele de qualquer natureza, em sua proposição, é carregado de significantes e significados que produzem sentidos expressivos às posições ideológicas, culturais e sociais de seu enunciador. Há sempre uma intencionalidade, objetiva ou não, que pode ou não ser absorvida com a eficácia desejada do emissor da mensagem, pelo receptor. Em todas as instâncias do ato comunicativo, inclusive na ocorrência do Fenômeno Teatral, o principal responsável pela leitura e construção de sentidos é o Espectador. Aliás, sem ele a Obra Teatral não se efetiva.

Entendendo que o fenômeno teatro seja resultante da relação entre a Obra teatral e o Espectador, e da forma como um afeta o outro em evoluções constantes de alteridade, a partir de como se modificam e refazem na construção de sentidos para o desvelamento da essência da Obra. Esta relação entre esses elementos possibilita que o Espectador se sinta atingido e passe a ser parte integrante do processo em andamento. Assim, diz Dufrenne (2008) "É a experiência da realidade de um objeto que exige que nele eu esteja presente para ser", ou seja, a realidade vivencial do momento em que a Obra teatral se estabelece como um Objeto para um Sujeito, mesmo que por pouco tempo, é que explicita a ocorrência do teatro como fenômeno.

Percebo que a ideia de Estética é repleta de pragmatismos e dependendo do meio de estudo – artístico ou acadêmico – ganha conotações diferenciadas. Trato aqui a estética em

seu *stricto sensu*, penso que seja o mais apropriado e próximo da concepção em que Dufrenne norteia suas explanações e questionamentos, entendendo que a ideia de Estética esteja associada aos sentidos, às sensações corporais e mentais da experiência do sujeito com o ambiente, e todo seu espectro sensorial, que com propostas de ações estáticas de interações orientadas por sensações exclusivamente mentais. Segundo Dufrenne (1982), a Experiência Estética é, essencialmente, uma experiência perceptiva que se dá na relação sensível do Sujeito com a Obra de arte.

A princípio este trabalho foi inspirado em conceitos da Estética da Recepção, expostos em *O ato de leitura*, de Wolfgang Iser, porém, por serem específicos da Literatura serviram de base de apoio para compreender o funcionamento da mediação e interação à Estética, o foco da pesquisa é centrado na participação do público e na qualidade de sua Recepção. Busquei subsídios em pesquisas de campo e gabinete da atuação do Espectador, em que fiz experimentos inspirados a partir das observações de práticas e teorias, e as utilizo de várias formas na composição de "anteparos" para criar as minhas estratégias na demonstração prática. Construí e aplico essas estratégias práticas/teóricas desenvolvidas no exercício da experimentação do fazer teatral. As bases filosófica e histórica serviram de inspiração e parâmetro orientador do caminho a seguir nos trabalhos de pesquisa, assim, vez por outra, lanço mão de citações dessas áreas como recurso norteador para esclarecer e conduzir ao leitor-interlocutor.

Em meus estudos e experimentações pude concluir que toda forma de teatro, no desenvolvimento e aplicação de suas estratégias preocupava-se, e/ou, preocupa-se com a Recepção e a participação do Espectador em relação à Obra teatral, tanto em tempos mais remotos, quanto em montagens atuais. O que diferencia um do outro – guardadas as devidas proporções evolutivas da maquinaria empregada e outros atributos de época – são as estratégias utilizadas para a composição da Obra, objetivamente voltadas para a transmissão de mensagens e condução à reflexão de temas ou, simplesmente, provocar sensações no Espectador que o levem a denotar entendimentos e participar a seu modo no âmbito de ocorrência do processo em execução.

Avalio que o público, em geral, na condição de observador afastado imerso no mesmo contexto social que o compositor da Obra teatral, é afetado pelo meio, porém diferentemente; os contextos social e histórico incidem diretamente sobre eles, promovendo ambientes culturais de convívio que servem de laboratório de pesquisa para a criação da Obra e, ao público, de referencial à formação de repertório sensacional à ocorrência do fenômeno.

Portanto, o meio contextual e a época, em que o Espectador está imerso como Sujeito Social, influi diretamente na efetivação da Obra como Objeto Estético, acomodando as linguagens, refazendo as formas e alterando os processos de Recepção, como se fossem marcas digitais que justificassem um universo expressional de referências no qual o Sujeito se inseri. As artes têm o mundo como referência, que traz em si, toda uma gama de códigos e linguagens como ferramentas comunicativas à Estética.

Penso que vivemos um momento em que as linguagens se misturam, fundem-se e se confundem em meios contextuais influenciados pela velocidade da evolução tecnológica na comunicação, na qual a sensação de que "nada será como antes" exacerba o seu sentido de valor a cada minuto. O ontem parece nunca ter existido. O presente parece muito mais rápido e fugaz do que era há dez, vinte ou trinta anos; é uma transitoriedade intransitiva, em que nos perdemos na velocidade dos relógios que não acompanham o presente. Tenho a sensação de uma evolução estática – apesar de me ver em constante movimentação – na qual os dias se aceleram, as noites se escasseiam e, quase sempre, não se tem tempo para refletir o entorno, o meio em que estamos inseridos com o nosso corpo social. Deste modo, entendo que a globalização provocada pelos meios de comunicação se faz acelerar, cada vez mais, pelo uso da Tecnologia da Informação (TI), penso que isto provoque uma sensação de fugacidade que conduz os atos comunicativos para um modo instantâneo, veloz e imediato, em que as relações humanas estão sendo orientadas, cada vez mais, pelo pragmatismo¹. Nesse cenário, o teatro calcado em estruturas textuais, em que a palavra é a orientadora de ações à mediação, tem encontrado cada vez menos ressonância na participação do Espectador, o que tem provocado um certo desinteresse. Segundo Lehmann:

A cena teatral tem se caracterizado comumente em torno da interpretação de um texto pré-escrito, intangível, que objetiva os conflitos psicológicos e morais entre as personagens. Um esquema que serve mais ao cinema e a televisão que ao teatro. (LEHMANN, 2010, p.)

E completa afirmando que:

[...] se o teatro tem perdido seu fascínio, frente aos grandes meios de comunicação de massa, por outro lado surgem, ao final do século XX formas de ação teatral que pesquisam novas possibilidades de comunicação, para contrapor ao poder absoluto das pseudo-esferas públicas na mídia,

¹ O pragmatismo é um pensamento filosófico criado no fim do século XIX, pelo filósofo americano Charles Sanders Peirce (1839-1914), o psicólogo Willian James (1844-1910) e o jurista Oliver wendell Homes jr. (1841-1935), que se opondo ao intelectualismo, considera o valor prático como critério da verdade.

estabelecendo espaços próprios de comunicação diferenciada. (LEHMANN, 2010, p.)

É com esse olhar que encontro anuência às minhas experimentações práticas. Assim, optei pelo desenvolvimento por meio do exercício. Sou ator formado pela Escola de Teatro Martins Penna em 1986, na cidade do Rio de Janeiro, no Curso Básico de Formação de Atores em que as aulas privilegiavam a aplicação da prática como base de formação. A maioria das disciplinas se apropriava da teoria apenas como base para o treinamento, principalmente em interpretação. Porém, minha formação em Letras foi um forte adjutório para a decantação do conhecimento da teoria das Artes Cênicas, afinal, em Linguística e Literatura os objetos de estudos estão muito próximos, principalmente nas Teorias de Estética da Recepção, em que se diferem muito pouco. Assim as teorias foram se desvelando, se aclarando.

Exercitando a teoria na prática, a pesquisa foi se desenrolando, desde o começo do projeto de mestrado. No primeiro experimento, *A fita branca*, inspirado no filme de Michael Haneke, em que construí um esquete como preparação e avaliação do trabalho dos atores envolvidos, algo começara a me incomodar, não sabia explicar exatamente o que seria. Sentia que para atingir meu intento, a interpretação dos atores deveria ser natural, quase uma conversa informal com o público, de modo que o Espectador se sentisse tocado suavemente e contracenasse com os atores, à cena aberta, para a construção da Obra, mas esse contracenar não poderia ser impositivo ou acintoso. Afinal, como seria possível uma proposta de encenação em que a Obra interaja com o Sujeito, de modo que essa relação interfira incidentemente no processo em execução? Em que níveis podem ocorrer esse tipo Recepção? São perguntas difíceis a serem respondidas.

Tentando satisfazer essa inquietação, compus outros experimentos, que exponho a diante. Estudei e experimentei estratégias e teorias embasadas em Kantor, Stanislavski, Grotowisk, Meyerhold, Boal e tantas outras referências. Em um dado momento das experimentações, percebi que a forma, a estrutura do espetáculo, era quem bloqueava algumas ações do Espectador na Obra. Afinal, como seria possível trazer o Sujeito para dentro do Objeto, sendo que ele não dispunha de portas ou janelas? A forma que eu criara era estanque, começava e terminava em si mesma em uma exposição que o Espectador só poderia participar como observador/criador. Passei a pensar em possíveis meios que trouxessem porosidade e capilaridade à narrativa e, por fim, abrissem lacunas para que o público participasse. Procurei abandonar ao máximo a forma e me dediquei ao processo, optei por trabalhar com não-atores, sem treinamentos e/ou preparos para o fazer teatral — o que facilitou a aplicabilidade de meus

experimentos, haja vista, que atores treinados e com corpos preparados me conduziam à forma. Eu pensava que os processos pudessem ser relacionais e beirassem a informalidade. Para meu modo de sentir o quanto mais próximo do público, a cena transcorresse, melhor.

Procurei estímulos e referências em peças em cartaz, intervenções, performances, que tratavam o público como coadjuvante; tais como: o espetáculo *Day by night* da Cia. das Inutilezas, em que havia duas categorias de espectador, o observador da plateia, afastado, e o figurante coadjuvante; *1915*, dirigido por Rogério Rizzardi; *Trair e coçar, é só começar*, dirigido José Scavazini; *Óperas urbanas*, um projeto que me foi apresentado na Colômbia; assisti a muitas performances. Participei de demonstrações e palestras de *permorfers*. Utilizei dramaturgia desenvolvida objetivamente para esse fim, no experimento intitulado *Excêntricos.com*; construí um *stand-up* escrito e desenvolvido objetivamente em ambiente contextualizado, em que o local da encenação fazia parte do contexto da peça, chamado *Diário da alegre mocinha*, que depois se desdobrou em outro experimento em que lancei mão do Teatro do Invisível de Augusto Boal. A performance *Velório* em que também fiz uso da ambiência como estímulo à interatividade, e de alguns teóricos que exponho a diante. Por fim construo uma demonstração prática equacionada entre somas e subtrações de teorias, experimentações e pesquisas contidas neste trabalho.

No exercício de pesquisas percebi que havia no fazer teatral um modo provocador de percepções e emoções substanciosas, fragmentado de textos, de estruturas incompletas que permitam a reescrita das cenas. Às interações à Estética da Recepção vem se modificando, a estética dos espetáculos está se alterando, o Espectador que outrora se via representado em sua posição da plateia não se vê mais assim. Penso que o Sujeito esteja em transição, o mundo está em transição, e isto tem alterado às formas de abordagem para que esse Sujeito em formação seja atingido pelas proposições da Obra, e, por fim, reflita ao tema. Isto me estimula e justifica a minha inquietação. Afinal, entendi que existe um Sujeito habituado às novas tecnologias, jogos interativos, *videogames* e programas de TV de participação do público, e que, esse sujeito poderia de alguma forma, coadjuvar em meio ao processo de execução. Mas como fazê-lo?

Experimentei ações práticas com o público desavisado, inspirado no Teatro do Invisível que, adiante, demonstro que é possível atingir ao Espectador e movimentá-lo para contracenar à cena aberta, porém, entendi não ser a melhor estratégia para a construção de minha demonstração em processo, haja vista, que as interações por mim experimentadas, o tipo de abordagem, terminaram em ações de improviso em que o emocional dominou às

funções e perdeu-se o controle das ações, causando fragilidade à Obra Teatral e deixando os elementos participantes da ação em condições de vulnerabilidade, desprotegidos. Não é essa a minha intenção.

Por fim, com esta pesquisa pretendo demonstrar, que por meio de interações estratégicas, ser possível conduzir ao Espectador, no âmbito da ocorrência do Fenômeno Teatral, a diversos níveis de participação. Neste caso, escolho utilizar como ferramenta básica para a elaboração de estratégias à demonstração prática, os "anteparos de criação", demonstrados pelo Prof. Dr. Armando Sérgio da Silva em sua *Oficina da essência*, em que o Professor desenvolve uma proposta de sistematização pedagógica para estimular a alunos da Disciplina de Interpretação, por ele ministrada, no Departamento de Artes Cênicas (CAC), da Escola de Comunicação e Artes (ECA), na Universidade de São Paulo (USP). A proposta demonstrada propõe que a criação de personagens seja elaborada a partir de estímulos provocados por dispositivos chamados de "anteparos", de modo a proteger, ou anteparar o criador de seu próprio repertório, de maneira que não incida de forma determinante na composição em construção. As associações criativas são livres, porém, os dispositivos "anteparos" utilizados devem criar intertextos ou referências de modo que conduza ao desvelamento da obra dramatúrgica em estudo e sua essência.

Entendo que o uso dos "anteparos" possam sintetizar e qualificar à prática de todo o universo teórico/prático em referência desta pesquisa; e levanto a hipótese de que é possível fazer uso de "anteparos" não só como estímulos à criação dos atores, mas também para estimular e sensibilizar o Espectador para a participação, em processo, à construção de dramaturgias, criando por meio dos "anteparos" objetivamente direcionados ao público, a inúmeras possibilidades de apropriação e interpretação dos signos propostos na Obra teatral em execução. Assim, o processo deva ser um convite sem fronteiras para a participação, um condutor à fruição, em que todos possam mergulhar no universo da Obra, cada um à sua maneira.

1.1. Dufrenne e o Objeto Estético

Diferentemente das demais atividades artísticas, nas Artes Cênicas, tanto o Objeto Estético quanto a Obra de Arte – objeto de referência para relação Estética – dependem necessariamente da assistência do Espectador. Nas Artes Visuais, por exemplo, o artista dá acabamento à Obra e a deixa em exposição pronta à observação do Sujeito; no Teatro a Obra de Arte nunca está pronta, ela só se completa a partir da participação do público de corpo presente no instante da ocorrência do espetáculo. A Obra teatral é resultante da fruição mediada pela relação à Estética entre todos os elementos envolvidos às ações de alteridade, desde que haja a participação efetiva do espectador.

A Obra só adquire qualidades de Objeto Estético por meio da atividade do espectador. O Objeto Estético não é a Obra, é a resultante da relação estabelecida entre o Sujeito com o Objeto, artístico ou natural. É por meio do olhar do observador que o Objeto Estético se constitui.

Nessa perspectiva, a experiência estética se configura a partir da percepção sensível envolvida na criação ou na contemplação de um objeto estético. Trata-se de uma relação ao mesmo tempo social e individual entre um sujeito e um objeto, pois na percepção estética estão envolvidos tanto significados socialmente compartilhados quanto sentidos que remetem à singularidade do sujeito dessa experiência. O objeto estético não é necessariamente um Objeto Estético de arte; pode ser também um objeto que não foi produzido originalmente com uma finalidade estética. Além disso, também a natureza por vezes nos brinda com seu espetáculo natural, podendo ser convertida em objeto estético pelo olhar humano (DUFRENNE, 1982).

No Teatro, além das demais expressões artísticas, o Objeto Estético é subjetivado ao processo em que a ação teatral não se apresenta acabada. O Teatro é sempre uma proposição em que o Sujeito se estetiza explorando e se relacionando com as potências expressivas – espaciais e temporais – expostas à interação no ato da encenação, na qual a construção de sentido é estimulada por meio da relação física/corporal do Sujeito com a Obra em desenvolvimento. "O Espectador não é somente a testemunha que consagra a obra, ele é, à sua maneira, o executante que realiza; o objeto estético tem necessidade do Espectador para aparecer" (DUFRENNE; 1980, p. 82). É no corpo do Espectador que o espetáculo ganha sentidos, sem ele a Obra Teatral não se conclui, não acontece.

É pelo corpo que há uma unidade do objeto estético, e particularmente das Obras compósitas, como a ópera ou o ballet, que fazem apelo a diversos sentidos ao mesmo tempo... a unidade de sua expressão não poderá ser compreendida senão sob a condição de que a diversidade do sensível esteja primeiramente unida num *sensoriun commune*: o corpo é o sistema sempre já estabelecido de equivalências e transposições intersensoriais, é por ele que há uma unidade dada antes que a diversidade. (DUFRENNE; 1982)

1.2. Espectador, o Sujeito e sua trajetória

A essência do Fenômeno Teatral está nas relações com o público, de como ele se comporta e/ou se manifesta às proposições da Obra. Para tanto, vejo a necessidade de expor a evolução da relação entre Sujeito e Obra, como forma de entender e justificar o objetivo a ser atingido com a participação do público.

O homem é um ser essencialmente político, assim o considerava Aristóteles (385-322 a. C.) como parte principal de seu pensamento: o homem deveria estar em associações para realizar seus ideais de virtude ou, fora delas, era comparado a deuses e animais selvagens. Para tanto, sua sobrevivência e evolução dependem exclusivamente das relações, ações e interações com o meio que está inserido. A ideia de se representar a vida ou uma ficção está ligada às necessidades do homem de transmitir suas experiências ou sensações.

O Teatro demanda dessas necessidades, haja vista, que a inter-relação entre dois sujeitos, uma simples troca de informações, é considerada teatro, que do ponto de vista da Estética, pode ser visto como um Objeto Estético Natural, em que cada sujeito representa a si mesmo. Esses sujeitos, suas relações e o meio em que se inserem, servem de matéria prima para a composição do Teatro como simulacro, uma exposição convencional de sua realidade mediada para a tentativa de representá-lo e estimulá-lo à reflexão sobre si mesmo e/ou o meio em que vive.

A atividade teatral é exclusivamente presencial, necessita objetivamente da presença do Espectador para que a Obra se configure em processo. A presença do público é o elemento essencial para que a Obra teatral se confirme em sua ocorrência, sem ele, o Fenômeno não se configura e a Obra, sem um Sujeito que a aprecie, não pode ser considerada Objeto Estético. Portanto na visão de Dufrenne (1982): é na essência das interações à Relação Estética do Espectador que o Teatro se revela e efetiva como espetáculo, consagrando-se como Obra de Arte. O espetáculo só existe no e para o público e, quando a função se finda, ele o carrega na memória para o resto de sua vida. A seguir avalio variadas propostas de mediação à Estética da Recepção.

Como já foi dito, em atos comunicativos, é imprescindível a adoção de linguagens básicas que orientem e sustentem as situações comunicativas, mas não para restringir o Espectador a denotar e inferir entendimentos na qualidade de discurso do enunciador, de acordo com suas possíveis leituras; e sim como base de mediação para a construção do pensamento. Evitando que a comunicação seja lastreada por pragmatismos situacionais ou de

grupos, que provoquem o isolamento, a elitização de códigos de linguagem artísticas e comunicacionais fechados em si mesmos, e que terminem por eleger apenas espectadores preparados para espetáculos específicos – o que, talvez demandasse um treinamento prévio do púbico.

Meus questionamentos sobre a atuação do público não são únicos, ou mesmo novos. Há muito tempo, a forma de participação do Espectador na ocorrência do Fenômeno Teatral vem sendo questionada, principalmente quando em condição de afastamento, observando a um espetáculo da plateia, penso que, de seu lugar como observador, sua forma de participar mais frequente seja pela identificação e empatia. Jacques Rancière vê nesse formato de espetáculo, em que o Sujeito se dispõe distante da ação, uma forma de isolamento desestimuladora da construção do conhecimento, "[...] O público permanece imóvel em seu lugar, passivo. Ser Espectador é estar separado, ao mesmo tempo, de sua capacidade de conhecer e do poder de ação". E ainda avalia que, para Platão (427/28-347/48 a.C.), o teatro era uma máquina de ignorância, em que conduzia por meio de uma máquina ótica à ilusão e passividade; um mal, um lugar onde se adoecia pela manifestação de enfermidades de homens que sensibilizavam a outros, ignorantes, à empatia de seus males.

Há indícios de que Teatro possa ser oriundo de ritos religiosos, há estudos que afirmam a ocorrência de manifestações de cunho religioso, que culminaram em encenações e fizeram parte da cultura de vários povos. Na Grécia as encenações se reestruturam e culminam com as Tragédias Gregas. Esse formato de teatro estabelece posicionamentos, em que, afastam o Espectador do espaço de encenação, criando assim, a relação de palco/plateia. O público naquele momento é tido como um observador ávido de ser conduzido pela forma – um executa a Obra, o outro a observa; um tenta conduzir e o outro se deixa ser conduzido. É a primazia das formas, da expressão do belo e da representação do humano. O público vê suas emoções condensadas por meio de máscaras estáticas, nas quais se identifica e se deixa levar pelas sensações provocadas pelo texto. Estático em sua posição de Espectador, porém em construções mentais, exacerba suas emoções ao observar a exposição da tragédia de si mesmo. Pois, esse Sujeito, ao refletir às considerações do espetáculo, se continha em suas ações, por meio exemplar das representações divinas/heroicas, éticas/morais, que orientavam suas atuações representativas em seu meio cotidiano. Enfim, o Teatro Grego passou a se valer

^

² Tradução do autor: "[...] La espectadora permanece inmóvil em su sitio, passiva. Ser Espectador es estar separado al mismo tempo de la capacidade de conocer y del poder de actuar". (RANCIÉRE, 2008, P.10)

do texto dramatúrgico e da forma como "anteparos" mediadores da condução do Espectador à reflexão e doutrinamento por meio da Obra.

É importante avaliar a natureza dessa transformação e o quê ela provoca. O cidadão anônimo, até então, participava das celebrações com seu corpo cotidiano, em que tinha o divino como referencial à sua vida. As procissões dionisíacas eram compostas por uma dramaturgia estruturada na história divina local, de forma a provocar sensações que conduzissem o Espectador a compreender os sentidos das divindades e, assim, reverenciá-las e adorá-las. Todos participantes envolvidos no processo da ação religiosa, independentemente de fazer parte do coro ou ser o sacerdote condutor do rito a Dionísios, se viam inseridos nos mesmos contextos espacial, temporal, social, político e religioso, em que podemos considerar uma massa única e expressional de cidadãos, na qual os elementos da ação se fundiam em ideais de reverência, adoração, expiação etc., estimulados por uma encenação/ritual condutora – previamente estruturada – às sensações divinais.

Essa mudança foi se dando de forma lenta e gradual até que aos atores/fingidores coube dramatizar e mediar à interação, e ao público, que outrora fora um Sujeito participante efetivo e ativo na composição da ação teatral, a interação e construção de significados à reflexão da Obra, a observação.

As bases de construção para ocorrência do Fenômeno se modificara, o que antes era apenas uma estrutura esquadrinhada, passou a ter o recheio de textos dramáticos prescritos que reorientaram a narrativa vigente e provocaram outras.

Aristóteles em sua *Poética*, conceitualiza as qualidades do drama justificando inclusive formas de mediação da Recepção, a partir de estruturas que conduzam o leitor/espectador a se identificar e refletir a Obra, estabelecendo a realização da mímese³ como um elemento prazeroso e crucial de possibilidades da realidade do Espectador (GAZONI, 2006).

Percebo que no Teatro Romano essa relação mediada tem foco na dramaturgia configurando-se, inicialmente, com o mesmo formato e vai se alterando com a introdução de novos elementos à ação e o contexto político-social, na medida em que o Império Romano perde suas forças.

O Teatro Romano se apresenta, a princípio, de forma rudimentar, com características de influência etruscas em que as representações religiosas são sérias ou satíricas. Os locais das

³ GAZONI; Fernando Maciel. *A Poética de Aristóteles: tradução e comentários*. Tese de mestrado da Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo em 2006.

interações não eram vistos apenas como um espaço destinado à representação de deuses e homens servia como meio de integração e comunicação social da forma como o povo romano se inscrevia em relação ao mundo.

O teatro contava com Obras cômicas, tragédias, mimos e pantomimas que foram variando de acordo com a interferência do público. A quantidade de pessoas que assistiam aos espetáculos teatrais era muito pequena em relação às apresentações dos outros eventos, apesar de não haver seleção, a participação era aberta a todos. A plateia era heterogênea, as tragédias eram mais seletivas, em geral, a assistência conhecia um pouco da cultura grega. A disposição dos assentos e suas ocupações eram distribuídas de acordo com a importância política e a classe social, os nobres ocupavam os melhores lugares, a arquibancada central era destinada a plebe e os escravos sentavam nos locais mais distantes. O teatro na época representava toda a constituição da sociedade romana, se tornando um local de interesses e manifestações políticas, em que homens que ocupavam cargos públicos poderiam ser recebidos com aplausos ou apupos, alguns se constrangiam em comparecer com medo de serem denotadas suas baixas popularidades. Por fim, o teatro tornou um lugar de debate político, em que ocorriam assembleias populares e honrarias. O público manifestava suas opiniões por meio de gritarias, assovios, sinais, aplausos ou se mantinha quieto diante das questões apresentadas nas encenações.

Segundo a pesquisadora Mervant-Roux no Renascimento a Igreja se apropriava das encenações que ocorriam, em princípio, dentro das naves — espaço destinado aos fieis. Eram compostas por montagens simples à partir de temas religiosos, produzidas por uma elite que, em geral, fazia parte da administração local, comerciantes e/ou leigos dedicados a profusão da doutrina religiosa. Com o tempo essas apresentações deixaram o espaço interno das igrejas e foi para a praça em frente à edificação, local cercado de construções por três lados e um espaço aberto ao fundo, que ficava de frente para a fachada da igreja. Esta disposição em "U", à frente a igreja e nas laterais residências e instalações comerciais se fechava com a instalação de uma arquibancada — local destinado aos camponeses no ato das encenações — atrás dessa construção em madeira ficava a entrada da cidade, por onde chagavam os campesinos para acompanhar a apresentação. Os espetáculos se desenvolviam em um espaço determinado entre o templo e a arquibancada, porém, essa disposição bi-frontal privilegiava a frente voltada para a igreja. O palco era sem fugas laterais, o elenco era composto por atores/espectadores que se posicionavam à beira da encenação, na frente, quando estavam fora de cena, se unindo a assistência. A estrutura dessas encenações consagra dois tipos de

espectadores o "Audiente", compostos por cidadãos acostumados a linguagem teatral e o "temporário".

Essa estrutura de apresentação teatral é que, segundo a pesquisadora Mari-Madeleine Mervant-Roux, vai nos dar entendimento da formação do Espectador contemporâneo, sua participação, evolução e desenvolvimento no cenário histórico do teatro ocidental. De acordo com Mervant-Roux, existe um novo tipo de expectador, no âmbito do modo de Recepção o "espectador temporário" em seu ensaio, *Figurações do espectador: uma reflexão pela imagem sobre o teatro e sua teoria*:

Daí a formulação da hipótese à qual o presente ensaio se consagra: a inegável astenia de uma parte do teatro contemporâneo resulte talvez indiretamente de uma concepção errônea de sua vitalidade. A "questão do público" como se diz, encontra-se bem no centro da crise, mas não da maneira que se imagina: é a própria formulação desta questão que está em causa. A redução deste que passou a ser chamado "o espectador" ao seu estado muito temporário e muito estreito de espectador, sem dúvida contribuíram ao ressecamento desta arte, precipitando desse modo um pouco mais do que Pierre Legendre escreve, com seu modo negro e fatiado, como uma defecção da cultura ocidental, no limite com risco da delitescência do que havia constituído durante alguns séculos, nesta zona particular do planeta, as sociedades dignas deste nome. (MERVANT-ROUX, 2010)

A mim parece importante essa definição, afinal, a partir dessa qualidade observável desse tipo de espectador, é possível definir uma linha de montagem do espetáculo: que tipo de espectador/público definir, como estruturar e propor estratégias de interação a fim de atingilo, ou ainda, que tipo de acordos de encenações e jogos propor. Planejo formas de ativar tanto a esse tipo de "espectador temporário", restrito ao *mise en scène* momentâneo e fugaz de efeito descontrolado, quanto ao "espectador audiente" clássico, preparado e acostumado à linguagem teatral, que carrega consigo a referência e memória viva de vários espetáculos ao longo de sua vida.

O cérebro humano é pronto e preparado em sua fisicalidade para o desenvolvimento, mas para funcionar com adequação necessita de uma base programada articuladora de ideias para equacionar situações. Essa estrutura só é possível funcionar a partir da adoção de um código de linguagem que ative à articulação de informações.

É a partir dessas combinações, acordo entre os praticantes na composição de um código, que se pode construir e denotar entendimentos e provocar reflexões. Assim, vejo que o Teatro ao manter o espectador afastado, em estruturas observáveis como no palco italiano, talvez necessite educar seus espectadores para que o jogo volte a se estabelecer naturalmente

e medie a participação do espectador estimulando seu imaginário, de modo a manter suas Ética Artística e Funções Sociais.

Penso que a partir da relevância das reflexões da profa. Dra. Marie-Madeleine Mervant-Roux, se possa compreender com raríssima qualidade quem é esse Espectador moderno "Aquele que veio de fora". Assim, entendi ser possível estudar e desenvolver estratégias de treinamento que conduzam o Espectador para a participação cada qual à sua maneira. É um trabalho de desconstruir e reconstruir continuamente durante o tempo do espetáculo, refletir e agir, agir e refletir, estimulando a todos os atuantes às ações sensíveis e conscientes de suas competências e habilidades, que entendo ser de suma importância para encerrar na ênfase poética de exposição do fenômeno teatral. Talvez, ao ser mediado de forma contundente pelas sensações do espetáculo, o Espectador venha a apropriar dos signos expostos e construa e reflita a Obra em execução. A intensidade da interação mediada pode provocar múltiplos modos de participação no processo. Segundo Desgranges:

[...] Brecht sonhava com uma plateia constituída de iniciados, espectadores aptos a avaliar propostas trazidas à cena, prontos a elaborar um juízo acerca dos significados presentes nos elementos do teatro fossem especializados como a plateia de um evento esportivo, que conhece as regras do jogo, sua história, meandros e fundamentos técnicos. (...) (DESGRANGES, 2003)

Capítulo I

Pesquisas de campo e experimentações práticas

1. Observações da teoria à prática

Apesar de toda a explanação anterior, o fenômeno da participação para mim ainda não se explica totalmente, penso que haja uma gramática que o estabilize em que as propostas à Estética da Recepção possam ser aplicadas por meios pedagógicos. Segundo o linguista norte americano Noan Chomsky a linguagem é conceitualizada como uma propriedade inata do cérebro/mente dos seres humanos, e contribui decisivamente para a formação da psicologia cognitiva. Ou seja, o homem já nasce com a capacidade de apreender e desenvolver linguagens, de cognir e reconstruir ideias para sua sobrevivência. Porém, as condições que aprimoram essa evolução em cada Sujeito dependem, e muito, da qualidade da gramática natural internalizada a partir do meio em que está inserido. Para pensar o homem não precisa necessariamente de uma linguagem formalizada, mas para elaborar ideias à sua cognição e desenvolvimento, sim. Essa relação mais elaborada do ser com o meio só pode se dar com a composição de signos, afinal, são eles, os signos, que quando carregados de significados e significantes nos provocam a leitura de mundo e nos traduzem o universo em vivemos.

Os signos se apresentam isoladamente ou em conjunção, haja vista, que quando isolados produzem denotações de entendimento semântico rígido, fechado em si mesmo, e quando em conjunto funcionam em oposição uns aos outros e ganham sentidos conotativos, pragmáticos. Essa questão é importante, em uma Obra teatral os signos também funcionam em oposição, é a disposição em que se apresentam que vai estimular e mediar para o entendimento do tema proposto. Isto pode ser chamado de gramática, a sintaxe⁴ da Obra.

Para tanto, busquei analisar, observar, comparar, avaliar e interfacear com áreas de interesse para o avanço da pesquisa em Estética à preparação da prática. Percebi que eu precisava de teorias e práticas que privilegiassem a relação com o Espectador, e que talvez suscitassem ao improviso. Entendi haver necessidade de aproximação do público, porém, a relação não poderia ser acintosa, ele deveria ser provocado pela qualidade da mediação a partir da identificação de signos expostos para esse fim.

Percebi em Meyerhold um forte aliado, em que tem na Estética seu operador, na qual a qualidade de mediação da cena se dá pela situação, na não preparação do ator e sua capacidade de responder o inusitado, como realçado em seu Teatro de Feira. Ele vê no *cabotin* o ideal de ator — o ator deve ter um bom preparo corporal de forma geral e não específica — em que deve ser preservado o corpo mais próximo de ações naturais do cotidiano, porém de

⁴Sintaxe é a parte da gramática que estuda a disposição das palavras na frase e a das frases no discurso, bem como a relação lógica das frases entre si.

forma a provocar ao público assistente pelo estranhamento situacional, de modo a demarcar um estado de oposição entre Sujeito e Objeto. Uma boa referência a este preparo é o estado de prontidão que Grotowiski utiliza como demarcador de seu estado de presença física. Penso que o Espectador também esteja em prontidão expectante a partir de sua presença, e que no ato da ocorrência do processo teatral as ações propostas tenham ressonância em seu corpo. Tudo é sempre um mistério a ser desvelado, o ato teatral é decorrente da forma como se dá a relação entre os opostos no jogo aberto entre ator/espectador que deverá culminar no maravilhamento, no devir artístico. Os opostos pululam à cena provocando reflexões e ações de dissonância e contrastes, o desequilíbrio deveria provocado entre o real e o virtual, embasado no cotidiano como forma de causar lacunas a serem preenchidas pelo Espectador, é ele que deve encontrar as soluções.

O grotesco constitui uma nova abordagem do cotidiano. O grotesco aprofunda o cotidiano a tal ponto que ele deixa de parecer simplesmente natural. Na vida, naquilo que vemos, existe ainda a imensa região indecifrável. Na busca do supranatural, o grotesco associa sinteticamente a quintessência dos contrários, cria a imagem do fenomenal, leva o Espectador a tentar resolver o enigma do inconcebível. (MEYERHOLD, p. 345)

Na construção de um trabalho o que mais interfere em sua criação é o repertório físico e emocional carregado como bagagem incondicional pelos executores da Obra em construção. Assim, vi em Stanislavski a possibilidade de acionar a *memória emotiva* do Espectador à intertextualidade por meio de simulações físicas (temporais e espaciais) em que seja estimulado a experimentar da realidade do personagem e das ações na cena, encontrando seus *ethos* sem a interferência direta de sua razão.

Grotowski aciona o *corpo-memória* por meio de exercícios *plásticos* que também são simulações de uma realidade. Eles buscam a relação do Sujeito com o meio para ativar reações interna. A imagem que se construiu em minha mente é a de que: o corpo do ator é translúcido e poroso, que tanto ele apreende com o ambiente quanto se expressa por meio dele, em uma via de duas mãos, exercitando em oposição seus universos interno e externo, de modo a construir relações de aprendizado e reflexões com o universo do Espectador, a partir de uma inserção mediada e consciente.

Nosso inteiro corpo é uma grande memória e em nosso "corpo-memória" criam-se vários pontos de partida. Mas uma vez que essa base orgânica da reação é, em um certo sentido, objetiva, se estiver bloqueada durante os

exercícios, estará bloqueada durante o espetáculo e bloqueará também todos os outros pontos de partida do "corpo-memória". (GROTOWSKI; 1969)

As relações vibram na cultura de cada povo, ou seja, o Espectador é produto do meio em que atua e reage. A meu ver é essa qualidade pode orientar um modo de mediar objetivamente à Relação Estética para contextualizar e aproximar a Obra teatral com a cultura vigente.

A realidade existente no Espectador é que determina os caminhos às reflexões da ação teatral à receptividade Estética. Brecht se utilizava desse recurso com frequência, principalmente em seu teatro Épico, em que buscava uma realidade premente no povo e a expunha para que provocasse a reflexão pretendida.

À medida que os estudos evoluíam fui percebendo o funcionamento geral do corpo físico-emocional. A ideia que desejava construir, do ponto de vista do público, era a de que o ator em cena deveria parecer translúcido, transparente, como se todos os seus órgãos funcionassem, por identificação e referência, à vista. Penso que a clareza na identificação do humano físico-emocional em cena é que facilita às ações de interatividade à Recepção. A estética do gesto está associada à sensação que o mesmo provoca no Espectador sensibilizando-o à cognir e articular derivações e reflexões. Assim entendi que quanto mais próximo ator e personagem vibrarem na mesma sintonia do humano, em exposição, maior seriam as chances de interação e estímulos à vibração do Espectador com a Obra.

Os sentimentos só podem dar ao personagem criado exclusivamente o ator. Por isto em cada papel atuem vocês mesmos, apesar das circunstâncias supostas que possam ter determinado o autor. Dessa maneira vão sentir-se a si mesmos no papel. Se isto se configurar não será difícil compor as funções internas do personagem. O sentimento humano vivo e verdadeiro é uma base para o personagem. (JIMENEZ; p. 247)

O que media e torna possível a ocorrência do Fenômeno Teatral é sua equiparação ao fenômeno da vida, isso permite um acordo para o estabelecimento do jogo e abre o portal da imaginação. Há momentos em que o humano se manifesta tão intensamente que é impossível fingir uma situação. Augusto Boal (1974) dizia que "A mimese não é uma imitação do humano, é uma proposta de melhoria daquilo que é representado". Assim, nenhum ser humano é único, ele pertence a um contexto sócio-cultural em que nada é definitivo.

A experiência com a artes nos mostram um universo propenso à unidade das ideias em prol da preservação da vida física. O enaltecer de questões Éticas e Estéticas nos conduzem a novos horizontes, é o pensar-sentir e o sentir-pensar, que nos levão ao devir.

Thadeuz Kantor estabelece o mundo como fonte de inspiração e expressão, há em sua proposta a intensa relação do ser com seu entorno, em que tudo é importante, agente e reagente, é o extremo do desenvolvimento orgânico, uma visão aprimorada de fenomenologia. A imagem é a do homem translúcido e seus órgãos expostos, interagindo com todos os seres animados e inanimados, também translúcidos, as relações Estéticas parecem que se realizam de alma para alma.

A tensão aqui se cria graças à dinâmica, à energia, graças à vida do espaço. Mas, sendo dado que isto se relaciona e está transposto como a característica de uma superfície de tela plana, e que é fácil em uma tal situação de misturar os efeitos da dinâmica de um espaço vivo com os efeitos da perspectiva, eu estabeleci (conforme eu me lembro, a minha interpretação pessoal do espaço múltiplo) que a tensão é criada pela energia do espaço que "manipula o criador do quadro", que torna-se assim, quase que um dermiurgo. (KANTOR, p.341)

Para Kantor o olhar em perspectiva é claro, tudo reage a tudo provocando tensões entre si, as linhas são ilusões, tudo é apenas uma proposta. Quem cria tudo é o olhar de quem olha e sua relação com o observado: o espaço, a tensão, o movimento. O conjunto das coisas acontecentes, sem fragmentações, faz com que as ações se desenvolvam em uma ultrarrealidade além do que nos é palpável, visível. Percebo nessa proposta ações do sujeito construtivista criando e recriando a partir da relação com os Objetos.

Para finalizar, a sensação que tenho é a de que o embrião das Artes Cênicas pósdramáticas, Lemannh (2010), e a escola pós-moderna estão lá no final do séc. XIX junto com as ideias do estruturalismo russo, nas Vanguardas Europeias, na Semana de Arte Moderna no Brasil, Alfredo Bosi (1976); naquele momento, havia esforços contrários aos privilégios do pensamento dual, ocidental e a ditadura mental. Desde então havia a vontade de que o homem se voltasse para suas essências e recriasse o seu meio de viver a partir de si mesmo. Às vezes, tenho a sensação de que a mudança sócio-cultural – que se iniciou na metade do Séc. XIX – está em efervescência, 150 anos depois.

Por fim, vejo aqui, talvez, o maior desafio para a minha demonstração prática, conseguir com que todos os elementos envolvidos no ato da ocorrência do Fenômeno Teatral interajam, friccionem em relações de alteridade entre si para a Fruição Estética e, que estimulem ao Espectador a participar e construir a sua dramaturgia.

2. Observações da prática para a prática

2.1. Day by night

O Espectador no espetáculo *Day by night*, da Cia das Inutilezas: havia duas propostas de participação de público, uma era interagir à cena aberta com os atores; a outra, acompanhar o desenrolar da dramaturgia sentado afastado em uma arquibancada, em que os sons e falas das personagens eram reproduzidos em fones de ouvidos de uso individual.

O processo ocorrência da Obra se deu em um dos teatros do Sesc Belenzinho em São Paulo. No dia, optei em participar da cena *in loco* com as personagens e levei dois observadores para assistir à distância, da arquibancada. Quando chegamos ao local, identifiquei-me com a produção e fui conduzido junto com os demais participantes – uns 15, talvez –, da cena *in loco*, aos camarins; os observadores ficaram aguardando na entrada, não os vi mais. Nos camarins pediram aos homens que tirassem as camisas e vestissem camisas brancas de mangas compridas, paletó e gravatas; todos o fizeram; às mulheres já haviam pedido que viessem vestidas em trajes noturnos – apenas colocaram adereços. Em seguida, cada um dos participantes à cena aberta recebeu uma ficha (que podem ser consideradas "anteparos de criação") contendo: breves traços de um personagem e quatro possibilidades de falas. Não foi feita aos participantes nenhuma proposta de dramaturgia pré-estabelecida, em que se pudesse trafegar, era apenas o ambiente.

Fomos à cena! *In loco*, o espaço tipo arena em formato retangular, de proporções iguais nos quatros lados, aproximadamente uns 20 X 20m; o entorno era cercado de galerias elevadas há uns 2,50m, em que comportavam as arquibancadas que acomodavam os Espectadores afastados (equipados com fones). Observei logo na entrada à esquerda uma mesa de uns 8,00 X 0,80m, devidamente ornamentada com flores, havia também comes e bebes - as bebidas eram servidas por um *barman* e os salgados ficavam à disposição dos convidados. No entorno da área destinada à encenação havia sofás, mesas e cadeiras dispostos a criarem a ideia de pequenos ambientes, como se fosse um grande salão com espaços diferenciados à convivência. A ambientação era a de uma grande festa em uma casa de família de classe média-alta – seguranças se espalhavam pelo espaço.



Foto: Cia. Das Inutilezas. O ambiente criado para a encenação.

Da encenação: a princípio não percebi exatamente o que acontecia, não tinha noção de quem era quem naquela estrutura, os atores responsáveis pelo desenvolvimento da trama se misturam entre os Espectadores, de modo que não era possível identificar quem era quem. Na medida em que a Obra evoluía, fui percebendo alguns conflitos isolados, tentava entender, sem sucesso, o que se passava com a intenção de participar mais efetivamente do processo. A encenação terminou com uma briga de casal, resultante de um suposto triângulo amoroso, em que houve agressões físicas e verbais – fiquei imóvel, sem ação, apenas observando o que transcorria. Não me senti tocado pela situação que me colocara como Espectador participante da ação, senti-me um figurante. Só pude entender a dramaturgia ao final quando reencontrei os observadores que assistiram à encenação da plateia, foi quando me disseram que acompanharam toda a trama, digo, os diálogos, via fones de uso individual.



Foto: Cia. das Inutilezas. O espectador afastado está posicionado em uma arquibancada acima da cabeça dos atores.

A vivência serviu como exemplo de um Teatro do Invisível⁵ qualificado pela situação de que os Espectadores sabiam que participavam da encenação, porém, não tinham ciência da trama, assim, não se sentiam estimulados a criarem a dramaturgia. O diretor tentou se valer da ambiência como estímulo a participação do Espectador, porém, não observei qualidades que chamasse a atenção nessa proposta de Estética da Recepção no transcorrer do processo de execução da Obra, de modo que pudesse ser aproveitada em minha demonstração prática. Haja vista, que não construí uma dramaturgia de atuação ou participação, apenas, assumi as propostas esquadrinhadas do personagem e transitei pela cena sem exercer nenhum efeito modificador à construção da dramaturgia do espetáculo.

2.2. Óperas Urbanas, Oh! Santo Domingo

Em Medellin, Colômbia, acompanhei o passo-a-passo do trabalho do prof. Eduardo Medina, coordenador da Faculdade de Artes de Antióquia, que expôs o projeto Óperas Urbanas desde o processo de pesquisa, elaboração, construção, até a execução da Obra. Em seguida, embarcamos no metrô de cabo (teleférico) e subimos a montanha até a Comunidade Santo Domingo, em que pude conhecer o local onde ocorreu a encenação da ópera e conversar com alguns moradores da ocupação.

espontaneamente à discussão provocada pela encenação. (Bárbara Santos)

⁵ O Teatro-Invisível que, sendo vida, não é revelado como teatro e é realizado no local onde a situação encenada deveria acontecer, surgiu como resposta à impossibilidade, ditada pelo autoritarismo, de fazer teatro dentro do teatro, na Argentina. Uma cena do cotidiano é encenada e apresentada no local onde poderia ter acontecido, sem que se identifique como evento teatral. Desta forma, os espectadores são reais participantes, reagindo e opinando

O Objeto de estudo do projeto Óperas Urbanas é relacionado com os processos de criação e envolve várias modalidades artísticas como forma de representação do drama urbano. As dinâmicas de vida de uma comunidade em particular, localizada no contexto urbano. Óperas Urbanas têm como objetivo criar a imagem da memória. Os processos de criação, produção e projeção são baseados na compilação, análise e estudo de documentos históricos, entrevistas, depoimentos e inquéritos permitindo que a conceitualização e realização do material dramatúrgico e encenação. Em suma, o projeto manifesta e aborda a vida dos habitantes da ocupação (comunidade), Santo Domingo. É um olhar intenso que confronta a sociedade, especialmente ativo e atualizado pelo evento cênico na força da memória de seus habitantes.



Foto prof. Eduardo Medina: vista parcial de Medellin a partir da praça onde se deu a encenação da ópera.

O que mais me chamou a atenção foi a forma como se deu a contextualização do projeto junto a comunidade. Desde o começo das pesquisas para a construção da dramaturgia, já foi possível envolver os Espectadores/moradores no processo de construção da Obra artística. Haja vista, que participavam da elaboração da própria história, em que muitos, em geral os mais jovens, desconheciam. D. Cecília, uma das moradoras mais antigas, colaborou incidentemente para a preparação do texto; seu envolvimento foi tão importante que terminou por fazer parte do elenco.



Foto prof. Eduardo Medina: praça em que ocorreu da encenação e prospecção de cenário.

O prof. Eduardo aproveitara o contexto da ambiência local como ingrediente à participação dos Espectadores/moradores, tanto na construção da Obra como em sua execução, de modo que cada habitante da comunidade, de alguma forma, participou da elaboração. Assim, com essa metodologia de pesquisa para a elaboração da Ópera, entendo que a maioria esmagadora de moradores de Santo Domingo foi naturalmente treinada para atuar como Espectador/morador da Obra artística acabada.







Foto prof. Eduardo Medina: locações em que ocorreram a encenação, casas e comércio de moradores.

Fiquei encantado com a potência que há na representação política desse trabalho do prof. Medina, em conversa com alguns moradores, em especial com D. Cecília, pude perceber o quanto se sentiu representada, apesar das lembranças tristes e o reviver das amarguras de uma época de muitas dificuldades. Senti que ela teve na representação da ópera, *Oh! Santo Domingo*, a satisfação de ser ouvida e ver a história de seu povo ser contada sem as censuras e violências impostas pela política do narcotráfico, em que uma geração de jovens entre 1996 e 2006 junto com tantos outros pais e mães de famílias foram cruelmente assassinados.



Fotos prof. Eduardo Medina: Dona Cecília, moradora, atriz natural da ópera. Os ambientes de sua casa que serviram de cenário.



Foto prof. Eduardo Medina: ensaio em que d. Cecília participa, no centro ao fundo.

Por fim, o projeto culminou com a montagem e apresentação da ópera *Oh! Santo Domingo*, e define claramente o tema em questão revigorando e evidenciando as referências da memória de uma comunidade como objeto de síntese de criação, e convoca cada participante da história para uma reflexão crítica sobre si mesmo e sua realidade. A Obra em seu processo de execução diante dos Espectadores explicita e convida, com potência máxima, por meio da condensação de imagens capaz de conduzir ao público treinado daquela localidade a ir além da mensagem, ultrapassando a ideia de ficção e o conduz à reflexão mais qualificada do meio em que está inserido.











Fotos Universidade de Antióquia: d. Cecília sendo preparada, ao fundo, na primeira foto o prof. Eduardo. Cenas do espetáculo e a participação de outros moradores.

Analisando a metodologia aplicada pelo professor, busquei lançar mão da contextualização do ambiente em potencial como modo de envolver aos Espectadores em meus experimentos, em que utilizei em três experimentações. Nesses experimentos busquei envolver e estimular ao público presente por meio da ambiência natural de seus meios de convívio, vi nisto um forte aliado à participação intensificada do público, de modo a

contextualizar ao histórico de vivência dos Espectadores com o tema em discussão na Obra em processo de execução. O resultado dessas experiências práticas é relatado a diante.

2.3. 1915

O texto foi escrito pelo ator armênio Arthur Haroyan; direção de Rogério Rizzardi; montagem e encenação do Grupo Teatral Arca. Trata-se de um drama político-social, que tem como pano de fundo o romance entre uma jovem armênia e um oficial do exército turco, tendo em vista, as dificuldades dos relacionamentos na época do genocídio armênio, que completou cem anos em maio de 2015. A peça relata fatos históricos e revela a cultura daquele povo, retratando o período tão complexo.

A montagem segundo diretor Rogério Rizzardi tem como meio de trabalho o teatro laboratório e, é embasada no ideário artaudiano da crueza, em que o diretor acredita descontruir um modo de fazer teatral engessado para a criação do simples. O Grupo Arca, nessa montagem, faz um paralelo entre o teatro e a cultura armênia, que após ser quase totalmente dizimada consegue se reestruturar e sobreviver dos recursos que restaram. A Obra teatral é a prova viva da perpetuação dessa cultura.



Foto de Cristiano Rollemberg: o elenco vestido com os trajes da época.

A dramaturgia textual, a composição dos diálogos e o encadeamento da trama são diferenciados, a estrutura é não linear e a peça é dividida em três planos: real, sobrenatural e narrativo. O primeiro, o plano real, é composto por oficiais turcos e autoridades armênias, a família de armênios que sofre com o genocídio e as viúvas do holocausto; o segundo, o sobrenatural, são as almas das famílias que sofreram dessa ação do exército turco, e que se confunde com a realidade; e o terceiro, o narrativo, é composto pelas viúvas que contam aspectos históricos e contextualizam a peça. A ação entre os núcleos é interessante e trazem ao Espectador uma visão ampla sobre a história desse povo em vários níveis: os antecedentes,

o presente e as consequências. Os fatores históricos, dramáticos e estéticos caracterizam 1915 como uma montagem híbrida, envolvente com o intuito de elucidar, refletir e comover ao público assistente.



Foto de Cristiano Rolemberg: moça à beira do rio, representado por um enorme espelho.

A reação participativa dos Espectadores, principalmente de armênios é arrebatadora, uns choram, cantam, outros se manifestam com ruídos e até gritos de contestação. Já os brasileiros, que em geral desconhecem a história, se assustam com a violência e se postam um pouco distante, porém, aos poucos, vão se envolvendo na trama em função do romance entre o oficial turco e a moça armênia.

Ao assistir a execução da Obra senti-me tocado tanto pelo drama do povo armênio quanto pelas possibilidades de criação em que estive imerso. A Obra artística porosa e repleta de capilaridades conduzem ao Espectador a inúmeras possibilidades de criação da própria dramaturgia; a um espaço entre o real e a ficção de dimensões infinitas. O diretor fez uso constante de silêncios profundos, tumulares, o que propiciou um mergulho objetivo à reflexão. Um aspecto positivo que observei na encenação foi a potencialidade que há na relação de tensão entre os elementos em cena. A relação estimuladora se estabelece nos vazios da relação Espaço/Tempo, em que a tensão se fixa no "entre", nas potencialidades de imaginação do Espectador.

2.4. Trair e coçar é só começar

O texto foi escrito pelo ator Marcos Caruso, uma comédia de situação e conta a direção de José Scavazini. Escolhi investigar a participação do público nesse espetáculo pelo fato de se tratar de um tipo de teatro popular e por ser um dos poucos, que ainda resistem em fazer carreira – está há vinte e nove anos em cartaz – a estimativa é a de que tenha sido assistido, em média, por seis milhões de Espectadores em todo o Brasil.

Em um primeiro momento, acompanhei as apresentações em três oportunidades, no Teatro Santo Agostinho, na cidade de São Paulo, porém, em dias da semana diferentes, sexta, sábado e domingo. Pensei também avaliar como o dia da semana influía na disposição do público frente à sua atuação no processo de execução da Obra. Selecionei três perguntas básicas aos participantes como forma de estabelecer um parâmetro comparativo, que foram contestadas ao final de cada apresentação, são elas: 1) Por que você escolheu assistir a este espetáculo e não a outro, haja vista, que existem dezenas em cartaz na cidade de São Paulo? 2) Você saiu da sua casa exclusivamente para assistir ao espetáculo? 3) O espetáculo satisfez às suas expectativas? Em um segundo momento, entrevistei um dos atores dessa atual montagem, Miguel Bretas, em que questionei sua percepção tendo em face à interação com os diferentes tipo de público – levando em consideração os dia da semana e as diferentes cidades. E em um terceiro momento, entrevistei ao diretor José Scavazini a respeito de suas expectativas com o espetáculo tendo em vista a receptividade do Espectador.

Fui a campo, no caso do espetáculo pesquisei poucos Espectadores, sei que não é uma quantidade relevante para compor estatísticas, porém, minhas observações foram confirmadas pelos atores. Assim, concluí que:

Da parte do público, constatei que os dias da semana incidiam decisivamente na disposição em que as pessoas se preparavam para assistir ao espetáculo.

• Na sexta-feira, em geral, o espectador era mais qualificado, com hábito de ir ao teatro com certa frequência, faixa etária previsível era entre quarenta e setenta anos. A maioria disse ter escolhido assistir ao espetáculo por se tratar de uma boa comédia de fama reconhecida e, também, para relaxar do estresse da semana de trabalho. Percebi em sua participação um modo mais analítico e reflexivo, a participação era pouco ruidoso, a apresentação transcorria silenciosa, a assistência acompanhava atentamente à construção das piadas e explodia em risos em momentos precisos. A relação entre Obra e Recepção era

- perfeita, em tempos e ações. O ritmo de andamento do processo era cadenciado e o fluxo agradável.
- No sábado, em geral, o público era sortido e menos qualificado que o de sexta, havia muito jovem, adolescente, famílias, casais de namorados. Muitos eram oriundos de cidades circunvizinhas e, em sua maioria, participava de um passeio, tipo excursão, organizado por um amigo ou conhecido, - no custo estavam inclusos os ingressos do teatro e um jantar com o grupo em um restaurante. Para vários entrevistados havia sido a primeira experiência em teatro, jamais haviam sequer entrado em uma casa de espetáculos, os motivos que os levou ao experimento eram o ineditismo, a curiosidade, o passeio, a possibilidade de estar próximo de um artista da televisão, a comédia etc. A plateia era ruidosa, as pessoas comentavam as situações, se dirigiam as personagens em comentários anônimos e à parte, interagiam fora de hora, em geral se divertiam com a situação, porém, sem atrapalhar ao andamento da Obra em execução. Em alguns momentos os personagens interagiam com a assistência, contextualizando a trama e suas próprias situações de incômodo dentro da história. Na saída, percebi que em muitos a experiência provocara fascínio, seus olhos brilhavam de felicidade. Conforme citei anteriormente as constatações da profa. Mervant-Roux, entendo que este seja o "Espectador Temporário".
- No domingo, o público era tranquilo, talvez, mais relaxado pelo descanso do fim de semana. A plateia, composta em sua maioria de adultos entre vinte cinco e cinquenta anos, se distribuía em grupos de amigos, casais e famílias. Grande parte dos entrevistados havia escolhido assistir ao espetáculo pela sua fama de comédia muito engraçada, em geral procuravam uma atividade agradável para encerrar o dia de descanso. Havia uma mescla de Espectadores assíduos e eventuais em que pude notar a participação mais efetiva de uns e alguns incômodos em outros. O público se divertiu muito, porém, diferente dos dias anteriores, não havia a mesma compenetração de sexta-feira e nem o entusiasmo de sábado, digamos que em comparação ria-se muito, apesar de aparentar tepidez, o ritmo era bom e o fluxo tranquilo.

Da parte do ator Miguel Bretas e sua percepção do comportamento do público, percebi em suas observações ideias similares às minhas nos diferentes tipos de público em relação ao dia da semana. O que me chamou a atenção em seu depoimento foi uma peculiaridade no comportamento de Espectadores em cidades distantes dos grandes centros, comentou ele:

O público em cidades pequenas espera algo mais do espetáculo, não querem somente rir e se divertir com a trama. Nessas cidades muitas pessoas ficam esperando os atores na saída para conversar, pedir autógrafos... nessas conversas rápidas, geralmente, comentam a mensagem da peça "Nem tudo que parece é!", e dizem que esperavam uma mensagem mais elaborada. (Miguel Bretas, ator do espetáculo; 2015)

Em geral, segundo ele, no interior o público é bem diverso e não é possível detectar uma regularidade, em muitos locais é possível constatar a presença de crianças, adolescentes, famílias etc.

Da parte do diretor atual do espetáculo José Scavazini a respeito da montagem e suas estratégias de interação com o público. Ele iniciou dizendo que para eu entender suas intenções de condução do público, seria necessário entender a história do espetáculo. A direção da montagem inicial, em 1986, é de Attílio Riccó, a montagem obteve sucesso de público e mídia, um fenômeno, haja vista, que acumula recordes notáveis, incluindo ser uma peça que já foi convidada para inaugurar mais de cem casas de espetáculos em nosso território nacional, devido à notoriedade e garantia de presença maciça de público. Porém, naquela época, a encenação era calcada na personagem Olímpia, a empregada que provoca toda situação embaraçosa da trama, e na atuação de sua interprete a atriz Denise Fraga. Diz ele que isso não era mal, mas que todo o elenco trabalhava em função das ações da serviçal, e que, apesar dessa observação, fazia muito sucesso.

Em um segundo momento, em meados dos anos 90, o diretor Attílio Riccó deixou a direção em virtude de ir morar em Portugal, a produção colocou outros diretores que tentaram alterar algumas coisas, contudo, a qualidade da encenação ia perdendo a qualidade inicial, houve muita troca de atores em que uns funcionavam outros não, o que causava inconstâncias de ritmo, fluxo etc., para se ter uma ideia, mais de cem atores já passaram pelo espetáculo. Assim a qualidade ia caindo cada vez mais, chegou um tempo em que se adotou um diretor de cena para conduzir as trocas de atores com a intenção de que o ator substituto fizesse exatamente o que o anterior fazia. Segundo Scavazini: "Atores e atrizes têm diferentes características, modos de interpretação, *time* etc. São pessoas diferentes, com repertórios diferentes". A ideia fez água, naufragou, a embarcação *Trair e coçar* ia a pico, o que piorou quando o penúltimo diretor, anterior ao atual, deixou de acompanhar às trocas por falta de tempo, assim as substituições passaram a ser executadas pelos próprios atores do espetáculo.

A frequência de público decaiu muito, tanto que o produtor decidiu enterrar a montagem, foi quando, há quase cinco anos, o autor da peça Marcos Caruso indicou para direção José Scavazini, disse-me ele: "Eu não sabia o que fazer. Era um desafio muito grande. Eu havia trabalho como diretor assistente em quatro montagens com o Caruso e dirigido a dois infantis. Mesmo assim, assisti a algumas apresentações, conversei com o produtor e decide aceitar".

Quando Scavazini assumiu a direção do espetáculo, observou que a montagem se metera em um arcabouço inútil, a ideia da encenação preservava a visão dos atores, de dentro para fora, e não a participação do público, em que as atuações, em geral, estavam disforme, desconexas, cada um fazia ao seu modo. Os diálogos carregados de cacos comprometiam o desenvolvimento da trama, havia intenções e inflexões opostas ao que propunha a escrita original de Caruso, em jargão teatral "os atores se vendiam", a montagem se calcava no risopelo-riso, parecia um Teatro de Revista mal feito. O diretor iniciou seu projeto de recuperação, o qual apresentara ao produtor que o aprovou. Basicamente sua ideia era a de adequação dos atores aos personagens preservando o *phisique du rôle*, reconstrução dos cenários e a recuperação do texto original. Para ele, por se tratar de uma comédia de situação, o que provoca o riso não é o exagero, no caso, a veracidade das intepretações dos atores e o compromisso com a trama é que vão dar verossimilhança à história e conduzir o Espectador à identificação com as personagens, isto provoca riso. Quanto mais seriedade e verdade houver nos personagens, mais engraçada a situação.

Scavazini disse ter encontrado muita dificuldade no início dos trabalhos, mas aos poucos os atores foram compreendendo suas intenções, alguns tiveram que ser substituídos. Ele enaltece que o espetáculo depende da atuação do público, a história tem oito personagens e o público é o nono. Sua maior preocupação é sempre a de que os atores respeitem a obra do dramaturgo e preservem suas características. Hoje, comemora ele, que o público vem crescendo dia a dia, e que a montagem retomou o sucesso do início de carreira.

A conversa foi muito proveitosa, principalmente pela aplicação das estratégias, fez com que eu refletisse às palavras do prof. Armando, ao indicar que eu deveria, para o êxito de minha da pesquisa, privilegiar as estratégias de participação do público, em que enalteceria com muito mais eficiência o processo e não a forma; e que eu poderia lançar mão de múltiplos teóricos e fazeres sem a preocupação com as escolhas que deveria ou não fazer. Foi justamente o que percebi no trabalho de direção do Scavazini, em que não buscara a teoria A ou B, o exercício e a experimentação justificaram sua intuição. A linguagem popular impressa no espetáculo aproxima ao público, permitindo uma participação eficaz no âmbito da

ocorrência do fenômeno. Outro elemento que me chamou a atenção foi o fato de os atores não manterem uma atuação tão orientada por forma demarcadora e truculenta, principalmente em suas movimentações e ações corporais; havia sim um esquadrinhamento, porém, tudo estava bem próximo do natural.

A seguir exponho fotos do espetáculo e um release.









Fotos de Daniel Cespedes: o elenco completo. No alto à direita Mário Pretini, Anastácia Custódio e Carlos mariano; à esquerda embaixo Anastácia Custódio e Carla Pagani; e à direita embaixo Tânia Castello e Anstácia custódio.

3. Experimentações práticas

É importante ressaltar que os experimentos, junto com as orientações, me levaram a refinar a pesquisa, modificando o foco de Radicalização Estética, em que eu tentara, sem sucesso, movimentar o Espectador à cena aberta em contraceno direto com os atores, de modo que a dramaturgia do espetáculo fosse construída a partir do ineditismo das Relações Estéticas radicalizadas a cada apresentação; para um modo diversificado de atuação do Espectador, em que ele pudesse definir à sua maneira. Nós, o prof. Armando e eu, definimos que eu deveria abrir possibilidades e não fechar para a Radicalização, isso se constituiria em uma armadilha. O prof. Armando me orientou mudar o foco visando à participação do público a partir do uso de estratégias para atingi-lo. A seguir descrevo os experimentos em que é possível entender a trajetória da pesquisa e a necessidade de mudança do tema.

3.1. A fita branca

O filme escolhido para o exercício tem como tema a violência gratuita, a submissão da mulher e mostra um país, no caso a Alemanha, em estado pré-guerra. Selecionei Obra de Haneke por suscitar sensações, estados e situações que lidamos em nossas vidas e nos meios sociais atuais, a violência contra a mulher, a exploração do homem pelo homem e a opressão às classes sociais menos favorecidas.

Nesse trabalho testei e utilizei como base de criação as técnicas para construção de personagem de Stanislavski encontradas no livro *A construção do personagem*, e também ações de distanciamento e suspenção inspirados no trabalho de Bertold Brecht e seu Teatro Épico.

O resultado do experimento deu-me ideias e, sobretudo, tive a noção exata deveria ser trabalhado para atingir o objetivo, mas o trabalho estava apenas no começo, contudo conversei bastante com os atores a respeito do caminho a ser trilhado e ficou estipulado que criaríamos nosso próprio texto de trabalho, independentemente das influências de outras obras.

Na primeira proposta de trabalho, comecei a escrever junto com os atores uma nova dramaturgia textual, a proposta inicial foi a de que construiríamos as cenas e o texto na proposição de exercícios e jogos como base estimuladora de sensações partindo de um rascunho da cena, previamente estudado, discutido e esquadrinhado sob o tema eleito. Infelizmente não deu certo. A ideia era a de que a partir do exercício de ator estimulado

pudesse encontrar caminhos que levassem a expansão da cena teatral de modo a atingir o espectador à sua atuação efetiva no espetáculo. Porém, o trabalho demandava do cumprimento da lição de casa dos atores, o que não ocorria devido suas atividades regulares e rotineiras para a manutenção de suas vidas particulares.

Partimos para uma segunda proposta em que esquadrinhávamos as cenas juntos, eu construía o texto e levávamos à cena. Construí um texto em que o espetáculo iniciava no saguão do teatro utilizando técnicas do Teatro do Invisível de Boal como base de criação dramatúrgica e jogos dramáticos – o que também não deu certo. A base do texto era um jogo incógnito que pretendia levar o espectador a confundir-se se assistia a uma trama teatral ou se participava de um *reality show*.

3.2. Excêntricos.com I

Embarquei neste movimento abandonando às vertentes criadoras anteriores; mais uma atriz agregou-se ao grupo, a composição passou a ser de duas atrizes experimentadas, um ator com pouca experiência e, eu, um ator com uma boa bagagem, porém um encenador pouco experimentado. Continuamos com a proposta de encenação para palco italiano, só que desta vez eu traria o texto pronto para ser encenado e os atores não participariam do processo de escrita. Preparei o texto como exercício de dramaturgia nas aulas da disciplina Letra e Carne do prof. Celso Cruz, e ele, sabedor de meus objetivos dramatúrgicos colaborou com constantes avaliações, sugestões e orientações de pesquisas para a construção de uma estrutura que suprisse as nossas necessidades.

A proposta de encenação do texto *Excêntricos.com* era uma tentativa de mixagem entre os teatros convencional e performativo, e tinha como pano de fundo a história de amor entre escritor Oswald de Andrade e a jovem Maria de Lourdes relatada no livro *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*, que se passou nos anos de 1918 e 19 em uma garconier da rua Líbero Badaró, no centro da cidade de São Paulo.

Organizei os trabalhos da seguinte maneira, o ator cuidaria da parte performática, sugeri a ele que estudasse as técnicas bufonescas como base da preparação para que depois pudéssemos fazer o treinamento da técnica com mais facilidade, uma vez que supostamente teríamos ciência de seu funcionamento. Uma das atrizes se familiarizava com o trabalho de Boal, assim sugeri que ampliasse seus estudos sobre as técnicas do teatro do invisível do teatrólogo, e a outra atriz deixei-a livre para escolher suas bases técnicas de atuação, mas que pensasse em uma encenação de interferências bem suaves.

Durante a direção eu sentia que a encenação deveria ocorrer com leveza e suavidade para que o espectador fosse conduzido a um lugar de criação da própria dramaturgia e participação de forma naturalmente. Afinal, o texto e o tema tinham por si mesmos a função de provocar estranhamentos, havia ali uma possibilidade de propor um choque com o grotesco, porém não era essa a intenção, não pretendia provocar espanto. A ideia era a de tratar o tema com suavidade e naturalidade ao ponto de provocar a comicidade, dito e feito. Na entrada da sala de encenação os espectadores foram recebidos pelas duas personagens femininas e eram indagados a título de brincadeira "quebra-gêlo"; faziam a seguinte pergunta: Você é um espectador ativo ou passivo? E dependendo da resposta ele era conduzido a um lugar que o daria maior possibilidade de participação efetiva ou não na dramaturgia do espetáculo. O jogo deu certo, nesse aspecto atingi o objetivo, fizemos uma apresentação para orientação no Cepeca, na sala 22 do CAC, em que os espectadores se divertiram com comicidade. Tive boas recomendações e apoio às ideias, parecia que estava no caminho de atingir o ápice da proposição a Radicalização do Fenômeno Teatral. Experimentei algumas estratégias que não surtiram o efeito desejado, tentei a degustação coletiva entre atores e espectadores, a contaminação pela musicalidade e ritmos e um pouco da técnica bufonesca de provocação.

3.3. Excêntricos.com II

Empolgado com o relativo êxito dei continuidade aos trabalhos com um novo desafio, apresentar na mostra do TUSP para uma plateia desconhecida, afinal no Cepeca a demonstração havia sido para a orientação e participação dos membros que contribuíram com suas críticas e sugestões para o encadeamento da pesquisa. Incentiva por essa prova de fogo voltei para o laboratório de ensaios, porém passei a contar com um novo elemento, o espectador, isto mesmo, um único e valioso observador passou a acompanhar os ensaios da plateia. Por fim, a composição teatral se fechara em seus principais elementos, o ator e o público, para mim foi um facilitador, afinal eu pude aplicar e desenvolver estratégias objetivas na presença de um agente receptivo; não poderia ter sido melhor, e foi, pelo ao menos na preparação.

Mantive o quê havia funcionado no Cepeca e busquei aprimorar as qualidades, arredondando os textos, explorando e reforçando as características das personagens, enfim, tirei os excessos que havia a meu ver. Fomos à cena basicamente com a mesma estrutura da apresentação anterior, com poucas diferenças, por exemplo: as personagens não receberam

aos espectadores, a parte da degustação também foi menos explorada, a música foi retirada. Acreditávamos que poderíamos mover ao assistente observador à participação efetiva à cena aberta com ações naturais dos atores em cena de forma que parecesse tão natural e corriqueiro de forma a dar a sensação de estar conversando com um amigo, ou coisa parecida. Tentei uma forma de teatro relacional em que a empatia se daria pela simplicidade das relações e a atualidade vivaz do tema, de forma a provocar uma conversa natural entre os participantes. A ideia era ótima e tinha funcionado com o espectador nos ensaios, mas para que tudo se efetivasse na demonstração, as ações programadas deveriam estar em total sincronia, conforme ensaiado, estavam programados seus tempos e espaços de ocorrência.

Fomos à cena. Eu cuidava da técnica. Logo na entrada o ator travou e o texto não saiu. Os atores se perderam completamente em cena, alteraram o andamento, esqueceram a sequência e, em vista do desastre iminente, tentaram corrigir a rota com uma atuação bem agressiva e provocadora. Foi um fiasco o experimento.

3.4. Excêntricos.com III

Depois do episódio patético no TUSP, eu me resignava descansando em recesso escolar de julho sem procurar culpa ou culpados para o evento, pensava que o desmonte fazia parte do processo de pesquisa, e fazia mesmo. Assim, aos poucos entendi que o grupo em conflitos de ideais, estávamos em contra-fluxo de ideias. É muito difícil equacionar sob os mesmos propósitos e objetivos pesquisadores e atores de carreira e/ou de formação. Decidimos fazer uma última apresentação e encerrar a composição.

Mantive a mesma estrutura de encenação como base e modifiquei algumas abordagens e acrescentei camadas à dramaturgia de teatralização. Mais um elemento foi acrescentado ao grupo, o não-ator , que pensei em utilizar como um elemento surpresa para dar veracidade ao acontecimento teatral. O grupo agora era composto por duas atrizes, um ator-performer, um espectador, um encenador e um ator natural, trata-se de uma senhora de 68 anos, de pouco estudo e letramento que jamais havia estado em um teatro; não fazia ideia de como seria, porém ela tinha três coisas que me interessavam: curiosidade, boa vontade, o canto e a reza, tinha em seu currículo trabalhos como carpideira — mulheres contratadas para puxar o choro em velórios.

Acrescentei ao trabalho a concretude da espacialidade sugerida por Kantor, em que os elementos de composição influem nos elementos atuantes da cena, Atores e Espectadores – naquele momento eu ainda pensava na possibilidade de Radicalização Estética – planejei e

utilizei a neutralidade, um espaço todo negro, como agente provocador de um espaço "entre", o público entrou e se dispôs aleatoriamente pelo espaço de encenação. Em um canto foi instalado um telão de plástico-bolha que serviria para projeção de cenas que contextualizavam do tema tratado, utilizamos estímulos sonoros, aromáticos, palatáveis, visuais e táteis provocadores de estados e sensações. Distribuímos pequenos objetos referentes ao tema com o intuito de caracterizar o espectador e talvez assim, ele se vendo caracterizado, se sentisse estimulado a efetivar-se no jogo dramático. A cena iniciava-se do lado de fora e ia se compondo dentro da sala 25 do CAC. Em um canto da sala estava montada uma estrutura velorial, caixão, velas, esplendor, flores, café, carpideira etc. O clima era soturno, porém de comicidade. Fomos à cena, o público se divertiu, mas não como eu imaginara, teve muitas falhas com as imagens e outros pequenos imprevistos. A experiência foi válida e me fez ver que havia pecado em privilegiar a forma em vez do processo, porém - do erro fez-se o melhor acerto e me colocou no caminho certo. O grupo se desfez, ficou apenas a não-atriz. Parei em avaliar e rever tudo que já tinha feito.

3.5. Do verbo faz-se carne, a performance da palavra

"O verbo e o sujeito se tornaram um" e " o equipamento para *sentimento* é automaticamente o mesmo equipamento para a ação". (CARLSON, 2010, p. 117)

A performance a ser descrita tem como base um poema de minha autoria, *Feminan noctua*. Poema performado:

Feminan noctua

O silêncio incômodo impõe a madrugada vazia no corpo feminino corrediço e imune em leito dormente, utente saboreia o éter virginal em THCs altíssimos os membros percorrem o torço invadindo à anca próxima, o sexo, o ópio... em busca do amante ideal embraga-se nitente, guerreira corrompente, em cio corre o estio solitário e único.

Em feromona descerra a cortina de sua alma latente espalhada às narinas atiçada atrás das endorfinas lactentes e em jactâncias. Assim apronta-se à cópula mamilos róseos em riste assanham-se a Éolo, o matinal mensageiro, antes que Orfeu lhe apague.

À verve facúndia esclarece-se matutina traduzida em transeúncia simbolista de mais uma crônica de jornal. O sonho se foi noite à fora e a realidade ancora o dia a dentro em espera do amor intenso latejando dentro da noite que chegará quando o sol se for novamente sairá a fêmea percorrendo etílica e sedenta de corpos tesos, tensos, latentes. E gritará a *feminam noctua* intensamente todo seu gozo aglutinado atordoando os *masculus* que nunca a tiveram. (DE MOURA; 2013)

Esse poema, além de caudaloso, repleto de sonoridades, imagens e texturas, tem a sua estrutura sintagmática modificada, para que haja o exercício de transformação da palavra, e conduza cada expectador à construção de sua própria estrutura. A intenção é a de provocar diferentes sensações, dependendo do repertório cultural e de leitura de cada um. O poema se dá em duas instâncias visuais e sonoras.

Para a performance escolhi pela neutralidade, sem cenários, materiais adjutórios etc., afinal qualquer espaço se torna possível à performatividade, inclusive uma folha de papel, um livro, o monitor de um micro, um celular etc., o local de ocorrência é um elemento da comunicação à performance que se dá da relação mediada do espectador com o elemento performático.

As artes têm o mundo externo como referência, que traz em si, toda a gama de códigos de linguagens como ferramentas comunicativas à estética.

A arte é decorrente da Relação Estética do artista com o mundo, ele captura o objeto, registra as sensações, reelabora e devolve o objeto transformado em linguagem artística, o Objeto Estético necessita da ação do sujeito para se tornar Objeto, e essa relação acontece pela intertextualidade mediada na linguagem, que faz com que o intertexto venha à tona e coloque todos os elementos, Obra, artista e Espectador no mesmo lugar de criação. Anderson, segundo Carlson:

Se eu realmente estivesse apenas expressando, não pensaria que as pessoas pudessem estar interessadas dessa forma. Eu tento pegar coisas que fariam as pessoas dizerem "eu estava pensando nisso há uns dias atrás; eu não diria exatamente assim, mas eu tive uma ideia". (CARLSON, 2010, p. 133)

É na representação – no modo como isso se faz – que se encontra o conteúdo da arte" (GOLDBERG, 2006, p. 104). O processo é que importa e não o motivador, o que fica e vai criar memória no Espectador, é o produto artístico acabado.

A performance da palavra, foi um experimento, em que pela primeira vez tentei radicalizar um poema, veja bem, não é um caso concretista em que o leitor lida com o formato e outros coadjuvantes. No poema a seguir suprimi a pontuação e deixo com que o poema exprima por si só por meio de seus ritmo e musicalidade o leitor tem várias leituras, porém a pulsação do poema o conduz sempre à mesma acentuação. Leia e releia várias vezes, perceberás uma pulsação permanente, latente e reverberante, entendi que estimule com que o poema fique aceso por um tempo nos pensamentos do leitor permitindo que se relacione com as sensações e o construa e reconstrua várias vezes a cada leitura.

O resultado desse experimento foi satisfatório, deu-me dimensões interessantes para esse tipo de textos, apresentei-o em saraus em que pude sentir o poder de contaminação com uma tecitura aparentemente inacabada. O poema, *Feminan noctua* – Notívaga – faz parte do texto final *Excêntricos.com*, entra na trama como uma carta escrita por Miramar, pseudônimo de Oswald de Andrade, à Dayse, pseudônimo da jovem Maria de Lourdes, ambos na utilizados na garçonier da rua Líbero Badaró, 67, 3.º andar. A carta é correspondida por Dayse nos mesmos padrões de construção da tecitura.

3.6. Diário da alegre mocinha I

Trabalhei no Projeto Mais Educação, da Secretaria de Estado da Educação do Estado de São Paulo, em que ministrei aulas de teatro a jovens adolescentes matriculados e cursando regulamente seus cursos nos ensinos fundamental e médio. Participei do projeto aplicando oficinas em quatro unidades de ensino, uma vez por semana em períodos de três horas por unidade. Os locais de desenvolvimento dos trabalhos são reservados pela escola, às vezes são locais improvisados, na maioria são auditórios, salas de aula e, em alguns casos, teatros; não fui exigente quanto ao espaço, pedi apenas que fosse um lugar limpo, arejado, silencioso, bem iluminado, com energia elétrica e equipamento de som; em geral os locais oferecidos foram assim.

O Diário da alegre mocinha surgiu em função de um pedido da coordenação de uma das Escola Estadual de Mogi das Cruzes, São Paulo, as coordenadoras sugeriram como tema de trabalho o Bullying. É um termo utilizado para descrever atos de violência física ou psicológica, intencionais e repetidos, praticados por um indivíduo ou grupo de indivíduos causando dor e angústia, sendo executadas de forma desigual na relação de poder. O Bullying é um problema mundial que permeia o dia-a-dia escolar, em que a agressão física ou moral repetitiva deixam marcas para o resto da vida. Aceitei o tema prontamente, para mim era um facilitador, antes mesmo de saber com quantos e qual o perfil dos alunos que iria trabalhar. Pude fazer pesquisas prévias para entender mais sobre o assunto abordado e preparar estratégias, exercícios, ensaios.

O coordenador responsável pelo projeto fez o chamamento convocando os alunos para que se inscrevessem nas oficinas de Artes Plásticas, Leitura, Cinema, Teatro e Futebol. No começo não sabia que caminho seguir ao certo, cuidei de trabalhar a preparação de voz, relaxamento, expressão corporal, postura cênica, concentração e permiti que o processo se desvelasse pelo processo. Percebi que havia muita potência em duas circunstâncias: uma era a

ambiência, o contexto de sala de aula; a outra a aluna/personagem, pressenti – pelo fato de se tratar de uma iniciante nas Artes Cênicas, uma não-atriz – que o Espectador ao qual eu desejava atingir já se representava dentro da cena, e que, eu deveria manter a naturalidade na interpretação.

À espera que algo surgisse despretensiosamente apareceu o fio que nos conduziria. Perguntei a ela se já havia sofrido *bullying*? Ela respondeu que sim. Em seguida propus que expressasse as sensações ou sentimentos partindo dessa memória. Valdivone começou a contar suas histórias e a reproduzir imagens corporais das sensações que tivera de *bullyings* sofridos e presenciados. Vi naquele momento que a personagem já estava pronta e apontava um caminho para sua própria dramaturgia e que deveria estruturar o trabalho de modo a darlhe qualidades teatrais sutis que não descaracterizassem a realidade da aluna/personagem e, assim, partimos para construção dramatúrgica.

Para essa preparação busquei concentrar as estratégias naquilo que já tínhamos de natural em favor da construção, a contextualização se daria naturalmente pela ambiência escolar, personagem, tema. O ambiente já estava preparado, bastava estimular aos elementos que se friccionassem em ações e reações de alteridade à Radicalização e, que esse movimento, continuamente estimulado, desencadeasse em Relações Estéticas para a efetivação do Objeto Estético de Arte Teatral. Para isso tive que impor alguns pré-requisitos:

- O texto foi cuidadosamente preparado de modo a não descaracterizar a natureza do ambiente escolar vivido pela aluna/personagem, a linguagem expressa foi preservada em todos os seus detalhes.
- O espaço da apresentação devia manter as características de sala de aula.
- O enredo do relato deveria transmitir veracidade. A construção textual foi inspirada em fatos reais e suas possibilidades de construção cuidadosamente analisadas para que não suscitassem inverossimilhanças.
- A personagem deveria ter todos os traços daquela realidade local.

A partir dessa analise optei pelo não treinamento da não-atriz e sugeri a Valdivone (nome da personagem), que estudasse o tema, suas ocorrências, decorrências e intercorrências. Concomitante, ensaiávamos a peça, que deveria durar meia hora. Montamos o experimento com esquadrinhamentos embasados em ações naturais da não-atriz e a geografia natural da cena. Experimentei vários tipos de intervenção dos espectadores com muitas abordagens de assuntos pertinentes à órbita do tema. O principal era que a interação devesse

ser natural, e, contribuindo com isso, havia vários elementos que convergiam para a condução do Espectador direto para dentro do Fenômeno.

Na semana da apresentação, criei estratégias de contextualização do público, cuidei de reforçar a preparação do ambiente, espalhamos cartazes e textos sobre *Bulling* pelo espaço da escola. Foi sugerido aos professores que estimulassem a leitura de textos correlatos aos alunos. No dia da apresentação os coordenadores avisaram às turmas de ensino médio que haveria uma aluna que passaria nas classes dando seu depoimento sobre como superou o trauma provocado pelo *bullying* na escola em que estudara anteriormente àquela. Pronto o ambiente se construíra, fomos à cena. Foi um sucesso de público, de crítica, pai, mãe, professores, diretor, coordenadores, a comoção se instalou em geral. Enfim, eu atingira o objetivo, os alunos, espectadores, participaram voluntariamente da apresentação, interagiram com a personagem, interferiram, discutiram o tema etc.

3.7. Diário da alegre mocinha II

Em 2014, ainda no Projeto Mais Educação em outra Unidade Escolar foi-me solicitado uma intervenção teatral em um evento, que faz parte do calendário da Diretoria de Ensino, chamado Um Dia na Escola, em que deveriam ser propostas atividades que estimulassem a melhor convivência no ambiente escolar. Sugeri o *Bullying* como tema do teatro – que foi aceito prontamente – solicitei que indicassem alunos do ensino médio para realizar o trabalho. A coordenadora sugeriu que fossem envolvidos os líderes positivos e negativos no mesmo trabalho como tentativa de aproximação, concordei com a ideia, consciente do desafio. Marquei um encontro formal para fazer uma proposição do projeto de trabalho. Antes do primeiro encontro com os alunos/atores os coordenadores me entregaram um dossiê dos alunos envolvidos no trabalho e a clientela escolar, em que os problemas não se diferem das demais Unidades Escolares, violência gratuita, disputa por espaço, drogas etc.

Dias depois, nos reunimos eu, os alunos e os coordenadores, aceitei realizar o trabalho com a condição de que tudo fosse feito sob sigilo máximo, e que o segredo fazia parte das estratégias de apresentação. Ótimo, proposta foi aceita, os alunos adoraram a ideia de que só nós saberíamos o quê; como; quando; onde; e o porquê daquele trabalho.

As estratégias de preparo foram basicamente as mesmas do experimento anterior, utilizei as técnicas de coringas com os três atores, o Teatro do invisível de Boal com todos e o texto da primeira apresentação como base. Todo cuidado era pouco, afinal corríamos o risco

de perder o controle das ações, nossa ideia era a de envolver a escola inteira na encenação. Como trabalhar com trezentas pessoas desavisadas na encenação?

O evento, Um Dia na Escola, aconteceria em uma sexta, para tanto ensaiamos, preparamos e aplicamos as seguintes ações:

- Na segunda-feira que antecedia o evento fizemos uma performance inspirada no Teatro do Invisível na hora do intervalo, envolvendo os participantes, criamos uma cena *bullying* com a atriz e um dos atores, para gerar alvoroço e dividir as opiniões. Foi bom conseguimos chamar a atenção de todos.
- Nos dias sequentes os atores continuaram alimentando e contextualizando o
 tema nas oportunidades possíveis, incluindo aos professores. As discussões se
 acirraram, os atores se encontravam e vez por outra reforçavam as ações nos
 intervalos e pelos corredores só se falava no assunto.
- No dia da apresentação preparamos um confronto no pátio, em seguida, apoiados e orientados pela coordenação, foi proposto uma conversa geral sobre a situação que aparentemente se agravava, as personagens propuseram um debate sobre o assunto no auditório, em que caberia todos os alunos do período, afinal a situação se alastrara envolvendo a todos o tema e a história estavam totalmente contextualizado, virou assunto obrigatório em rodas de conversas e nas salas de aula. A atriz/aluna interpretou o *Diário da Alegre mocinha* em forma de monólogo, os demais atores participavam junto com os espectadores. A participação foi maciça e intensa.
- Ao final, esclarecemos e pedimos desculpas por ter envolvido a todos naquela farsa. Todos entenderam, aplaudiram e parabenizaram os colegas pela apresentação.

O trabalho foi satisfatório para a pesquisa, pude observar o que me serviria para refinar o uso de estratégias na demonstração de processo.

3.8. *Velório – Performance*

Retomei as atividades de preparação do meu experimento prático com a ideia que tive desde o início, porém não houve oportunidade, enfim, finalmente havia chegado o momento oportuno em que poderia testar mais algumas estratégias antes da preparação final.

Tratava-se da Mostra Cepeca de Artes Cênicas – Mogi das Cruzes, ocorrida em maio de 2014, em que a abertura se daria em um espaço cultural que havia sido utilizado por muito tempo como Velório Municipal. Eu fui criado em Mogi e ainda moro na cidade, em uma oportunidade em 2013 eu já havia preparado essa performance, porém não houve a anuência dos atores à época, as agendas não sincronizaram. Mas para o momento da abertura o grupo era outro, preferi não trabalhar mais com atores de ofício.

Tadeuz Kantor trabalhou sobre a tensão entre "a realidade do drama" e a ilusão "para não perder contato com o fundo que ela recobre", com "essa realidade elementar pré-textual" (KANTOR; 1984, p. 177). O que Kantor chamou de "possibilidade do Real", (KANTOR; 1984, p.236) foi a superação do princípio de imitação na arte e no surgimento da "expressão da realidade pela realidade mesma", quando a "realidade prévia" instalou-se com as propostas de Duchamp e nas práticas artísticas. (CABALLERO, 2010, *Urdimento*, v. 15, p.140)

Meu grupo de trabalho para demonstração prática foi composto de duas não-atrizes como carpideiras, um não-ator como coringa, eu e, para a ocasião, participara o Conjunto Musical Choro do Julinho.





Fotos Jorge Beraldo: não-atores. À esquerda as carpideiras, Fátima e Raquel. À Direita o não-ator/curinga, Luiz Ribeiro.

Tínhamos a nosso favor para a construção performática o local, a ambientação, o elemento surpresa e a introdução da música ao vivo. A estrutura estava armada para se dar pelo processo de improviso calculado, havia uma linha, um fio condutor das ações dramáticas, mas o inusitado era o elemento condensador.



Fotos Jorge Beraldo: o local. Antigo velório municipal de Mogi das Cruzes.

Para o início da atividade de apresentação da performance entendemos que tudo deveria transcorrer com naturalidade, de maneira que o público fosse envolvido suavemente à encenação.

- Optamos por interpretações intimistas, o espaço permitia, como forma de estimular o espectador a sentir-se parte integrante da encenação.
- Uma empresa funerária contribui com os aparatos de ornamentação para ambientação velorial, caixão, velas, pedestais, panos de fundo.
- As carpideiras estavam ensaiada com seus cantos e choros contribuindo com a veracidade do ensejo, suas participações estavam calculadas.
- O não-ator coringa estava preparado para funcionar saindo do meio dos Espectadores.
- Os músicos seriam naturalmente envolvidos, em que tocariam músicas homenageando o morto e a climatizando a situação.
- Utilizamos também aromas como sensibilizadores.

Eu estava preparado para funcionar como protagonista e coordenador do improviso, inspirado em técnicas de bufonaria. Fomos à cena tendo como base dramatúrgica *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*, mais especificamente a relação de Miramar e Deyse, conseguimos envolver o espectador, algumas pessoas passaram mal, duas senhoras não quiseram entrar, a maioria participou ativamente nas partes cantadas, posso dizer que foi satisfatório, mas, sobretudo fez com que eu enxergasse algo que não estava percebendo: que a melhor maneira de eu preparar a encenação era participando ativamente do processo como

ator atuante e não somente como encenador. Naquele momento foi importante pude sentir e observar com mais intensidade a relação ator/espectador, o que foi me indicando outros caminhos.



Fotos de Jorge Beraldo: os paramentos eram reais, cedidos por uma agência funerária, ao fundo aparecem o Grupo de Choro do Julinho.

Entendi que como diretor e preparador de cenas eu ainda tendia a privilegiar a forma e não o processo. Outro ponto que entendi ser de extrema importância foi o de inserir não-atores, afinal são pessoas que não são tão comprometidas com a forma como atores de formação. Percebi que o ator preparado me estimulava a construir quadros acabados em si mesmos, de modo a dificultar a preparação de estratégias que tornassem a relação entre Sujeito e Obra porosa e capilar.

Capítulo II

A demonstração prática, o "anteparo" e seu uso

1. A teoria nos estudos de estratégias

Neste capítulo, busco filtrar os estudos e experimentos com o objetivo de preparar uma demonstração de processo que dê conta de sintetizar e explicar minhas intenções.

Nos estudos, pude observar que para alguns pesquisadores a evolução do Teatro Moderno é decorrente das relações com o espectador que se consolidaram no Renascimento (MERVANT-ROUX; 2000). Os textos em geral tinham como base uma dramaturgia de colonização social, porém, com o desenvolvimento da interatividade entre atores e espectadores, abre-se a possibilidade de atuação dos Bobos da Corte, Bufões, *Cabotins*, Mimos etc., que corroboraram para evolução da Interação à Estética da Recepção em processos de ocorrência do fenômeno teatral. Até então esses personagens característicos de atuação em meios populares, tais como feiras e festas nas cortes, em que suas intervenções eram abertas e livres de temas, decorrentes, em geral, de interlocuções improvisadas em relações espontâneas personagem/público. Esses tipos de origem popular, aos poucos, passam a fazer parte de espetáculos com estruturas fechadas, em que suas atuações são predeterminadas. Um bom exemplo deste fenômeno é a Commedia dell'arte, oriunda de festas populares do Sec. XV na Itália, desagua na Comédie-française, com uma estrutura elaborada e encenada a partir de textos do dramaturgo, ator e encenador Jean-Baptiste Poquelin (Molière), no Sec. XVII.

Meyerhold instrumentaliza sua prática e estudos nessa época e opera seu Teatro a partir da Estética, em que a teatralidade se dá da relação do Sujeito com a Obra, só nele e com ele que a encenação é possível, no movimento de Recepção Estética acontece o teatro. Ele chega a denotar que o texto dramático não é tão importante quanto às ações dos atores em cenas confrontados com os Espectadores. Parece-me que vivemos um mesmo tempo de privilegiar as tensões entre Espectador e Obra para que se atinja um ponto máximo de participação em que a qualidade de criação da dramaturgia do Espectador seja privilegiada, vejo nas ações do *cabotin*, proposto por Meyerhold, uma boa forma de aproximação e relação entre ator e Espectador inclusive de preparação para o improviso. Cito Meyerhold porque vejo no paradoxo, nessa relação ator/espectador um desequilíbrio, uma instabilidade estimulante forte para a criação e interação, e é também um potente aliado para o aprimoramento da Recepção.

Detectei qualidades interessantes em outros teatrólogos e percebi que, de alguma forma e em algum momento, suas práticas e teorias privilegiam a Estética da Recepção.

Assim, dessa forma, eu poderia utilizar qualquer método ou vários ao mesmo tempo, para compor as minhas estratégias.

O foco principal das artes em geral é o observador, é nele que a Objeto Estético se condensa e ganha formas subjetivas e/ou objetivas; Espectador é aquele que vive o espectro da Obra. Assim sendo, pretendo utilizar como base de preparação da minha demonstração de processo os seguintes itens a serem trabalhados como base de criação das estratégias de participação do público.

- O modo de atuação do *Cabotin*, expostos no Teatro de Feira de Meyerhold, servem base para o treinamento do improviso na encenação e estruturação do ambiente de construção do processo.
- Cenários expandidos.
- As abstrações e tensões cênicas entre Sujeitos e Objetos dispostos em cena proposta no Teatro de Tadeuz Kantor, que se interliga com o Teatro de Meyerhold.
- O trabalho de texto e circunstâncias da Obra, construção da personagem e a fisicalidade do Teatro de Stanislavski.
- O Coringa do Teatro de Boal.
- Músicas e sons como sensibilizadores à memória e à ambiência.
- Não- Atores.
- Teatro laboratório.
- Os "anteparos" do prof. Dr. Armando Sérgio da Silva como estratégia principal no desenvolvimento da dramaturgia do Espectador em três tipos de "anteparos": imaginários, criativos e participativos.

No exercício de pesquisa e experimentações fui selecionando o quê poderia utilizar como estratégias de preparação prática, e foi justamente a prática que me conduziu às inúmeras possibilidades de apropriações das teorias e suas aplicações objetivas. O estudo das teorias foi muito importante para desvelar a pesquisa, elas me fizerem ver o terreno em que pisava, refinaram-me o entendimento das Artes Cênicas, porém, se não fosse o exercício prático eu não teria saído do lugar, aliás, como disse a profa. Dra. Illeana Diegues Caballero "A teoria é sempre uma ficção, uma ideia". Assim, percebi que poderia utilizar variadas teorias e conceitos para dar conta de cumprir e explicar a demonstração prática e seu processo de criação. Entendi o óbvio, que a teoria surge da prática como forma de mensurar e qualificar o que foi aplicado e desenvolvido. Passei a privilegiar o processo em exercício, a prática me

libertara das amarras acadêmicas, li bastante e utilizei a teoria como referência e não como determinador do caminho a seguir na composição da demonstração prática.

O prof. Armando me dizia frequentemente que eu poderia utilizar de tudo, e, que o importante era o público participar, a maneira como eu iria conseguir não interessava e, que a minha saída estava na experimentação. Nós conversávamos muito, por várias vezes ele havia de sua pesquisa sobre os "anteparos", eu já vislumbrara a possibilidade de utilizá-los, só não entendia como. Afinal os "anteparos", em geral, são utilizados para os atores, como estímulos à criação e refinamento do estudo de textos; em síntese, servem de proteção do ator e da obra a ser trabalhada em processos de montagem, funcionam como um dispositivo orientador para que o repertório corporal e intelectual do ator não incida determinantemente em sua criação. Do meu ponto de vista o "anteparo", em seu uso objetivo, é um processo em que o signo abre às possibilidades de criação, recriação e percepção de outros signos que não estão aparentes, estimulando a imaginação a universos diversos. É neste ponto que eu queria chegar, na possibilidade de fazer uso dos "anteparos" para estimular ao Espectador à criação de sua dramaturgia.

1.1. O "anteparo" e seu uso

Eu havia lido a *Oficina da essência* do prof. Armando uma vez, logo quando cheguei ao Cepeca, em 2011, foi nela que o professor desenvolveu o conceito teórico/prático dos "anteparos". A *Oficina da essência* era a síntese de todas as teorias que ele havia estudado e aplicado, e que tudo pode ser considerado "anteparo". É uma forma de condensação das teorias e simplificação proposta no conceito dos "anteparos". Pensei, se os "anteparos" são estimulantes à criação do ator, por que não utilizá-los para a criação da Dramaturgia e participação do Espectador... estava ali a resposta que eu precisava. Levantei essa hipótese e tento justificá-la a seguir.

Em meu entendimento o conceito dos "anteparos" figura na ideia de que todo signo é um "anteparo" em potencial e pode servir como base estimuladora em qualquer circunstância. Existe uma didática clara e objetiva em sua aplicação prática que pode ser utilizada em qualquer mediação seja ela de construção, criação, cognição. Haja vista, por exemplo, ensino/aprendizagem: Paulo Freire em seu projeto 40 horas de Angicos, em que utiliza a realidade local para ensinar 300 pessoas a ler, lançando mão de objetos daquele cotidiano como referencial para provocar a abstração de letras e palavras. Entendo que esses materiais utilizados por ele possam ser considerados "anteparos". Um livro pode ser considerado um

"anteparo" de criação e imaginação; os vídeos-games são "anteparos" repletos de outros tantos "anteparos" de interação e participação; as artes visuais, um quadro, uma escultura, uma instalação são "anteparos" Estéticos. Veja o exemplo na obra *Bichos* de Lygia Clark, ela cita que queria encontrar um modo em que o Espectador da Obra interagisse, abrindo possibilidades de alterá-la e movimentá-la, é um "anteparo" de participação.

A arbitrariedade dos signos é que permite a sua ressignificação, é nesse conceito que o processo de criação, via "anteparos", possibilita infinitas formas de criação, recriação, construção, desconstrução, reconstrução e ressignificação de signos. Neste caminho construí minha demonstração prática, em que me anteparei nas teorias de alguns teatrólogos como modo de justificar a prática. Assim, uso na prática três tipos de "anteparos" como estímulo à interação do Espectador: de imaginação, de criação e de participação.

Encontrei ressonância para a possibilidade de usar os "anteparos" na participação do Espectador inspirado nas palavras do prof. Dr. Armando Sérgio da Silva, em que comenta sobre o seu funcionamento no trabalho de construção de personagem a partir do estudo de texto, que tem no ator o primeiro Espectador da Obra em estudo:

[...] No momento da leitura, o ator posiciona-se como um expectador, ou seja, o texto produz, no ator, expectativas ainda muito gerais, promessas de vir a ser uma personagem concreta. Neste momento, em se tratando de um texto mediado por palavras, o ator é um leitor e, como qualquer leitor, vai fruí-lo pela atualização dos dados incompletos relativos ao objeto, ou seja, pela, pela concretização sensível do mundo ali sugerido. [...] Para o ator são necessários certos procedimentos que estimulem a sua imaginação, que, em essência, é uma operação que consiste na capacidade de tornar presente as sensações vividas. O ator deve, sempre, construir uma imagem. Mas o que é imagem? Segundo Sarte "[...] a imagem é um tipo de consciência. A imagem é um ato e não uma coisa. A imagem é a consciência de alguma coisa" apud. Stanislavski,1990, p. 25 (SILVA, 2010, p. 54).

Ora, se os "anteparos" provocam e estimulam o ator em seu ato de leitura à criação, por que não utilizá-los para provocar e estimular ao Espectador à criação, imaginação e participação... é isto que quero demonstrar ser possível. Por que não utilizar aos "anteparos" como base didática de condução do Espectador a criação da dramaturgia?

1.2. O "anteparo" e a demonstração prática

No entendimento de que a demonstração prática dê conta de sintetizar e aclarar a acomodação da teoria neste trabalho alinho o desenvolvimento teórico/prático e suas apropriações para a composição das estratégias.

Em meu ponto de vista, o Teatro em si é naturalmente um "anteparo" de interação, criação e imaginação, principalmente em disposições palco/plateia, em que o Espectador se posiciona afastado e protegido da encenação; cabe a ele ler, interagir e refletir a Obra em processo. Esse posicionamento anteparado somente é modificado em processos de Teatro do Invisível, de Boal, ou em performances em que o público participe sem a sua anuência prévia, ou seja, desavisado, inconsciente de que seja uma ficção. Em geral seus humores se exacerbam, podendo, em alguns casos, perder o controle das emoções e tomar atitudes reais frente à ocorrência da Obra em execução. Assim, construí a demonstração prática de modo a manter o público afastado e disponho uma série de "anteparos" objetivamente preparados e direcionados para que ele interaja, participe e crie sua própria dramaturgia.

Tentando demonstrar com eficiência o uso dos "anteparos" e a sua apropriação, dividi na prática os "anteparos" em três tipos: "anteparos de imaginação"; "anteparos de criação"; e "anteparos de participação". Criei três cenas distintas que se repetem e intercalam, sem o compromisso com a linearidade e/ou o encadeamento da dramaturgia, em que utilizo como estratégias básicas as tensões cênicas entre Sujeito e Objeto; o Teatro de Feira; o trabalho de Dario Fo, Olhos da situação, exposto em seu livro *Manual mínimo do ator*; o Teatro Laboratório; o trabalho de texto e circunstâncias da Obra, construção da personagem e a fisicalidade; jogos dramáticos; não-atores; etc.

A primeira cena se repete duas vezes, chama-se "abstrações"; a segunda se repete uma vez, "situações" e a terceira também repete uma vez "modificações". Em todas as cenas o espaço está limpo como forma de manter a neutralidade.

Cena 1

Abstrações – "anteparos de imaginação".

Primeira vinheta: utilizo um patinete de plástico azul-claro com rodas amarelas e uma placa em vermelho fixada no guidão, na parte da frente, escrita em letras brancas a palavra criança. Nesse patinete estão presos dois fios de *nylon* grosso nas extremidades dos manetes e outro pouco acima da roda dianteira, no tubo que sobe e dá sustentação ao guidão, um terceiro fio. Esses três fios longos servem: os do guidão para fazer manobras e o frontal para tracionar a engenhoca. A ideia é que o brinquedo de criança, no caso o patinete, seja operado por duas pessoas e funcione como marionete com o objetivo de provocar tensões no espectador, conduzindo-o a criar imagens que o leve a construir uma dramaturgia. Na manipulação executada por duas pessoas o patinete sai da esquerda média, segue até o centro médio do espaço de encenação e se dirige até a frente, bem próximo do público. Faz alguns movimentos

suscitando um contracenar, e sai para a direita média. Este aparato serve de "anteparo de imaginação". Há também a criação de ambiência por meio de reprodução sonora em equipamento adequado sons de *play-ground* e vozes de crianças brincando, de modo a contextualizar e reforçar a ideia do "anteparo".



Foto Francisco Del Corso: o patinete à frente e as bolinhas de sabão; "anteparo de imaginação" e "anteparo de participação".

No centro ao fundo, desde o início da manipulação do patinete, estão posicionados três não-atores munidos com aparatos para fazerem bolinhas de sabão, com o intuito de reforçar a imagem do universo infantil. "anteparo de imaginação". Antes do início da encenação um dos não-atores distribui ao público dez aparatos de bolinha de sabão, com a intenção de que seja utilizado como um "anteparo de participação". A cena se encerra com a saída do patinete.

Segunda vinheta: a movimentação do patinete se repete *ipsis litteris* como na primeira vinheta, o que muda são reprodução sonora de contextualização da ambiência e a palavra escrita na placa levantada por um dos não-atores: o som ambientador é rua com movimentação de pessoas e automóveis. São distribuídos ao público vários aviões de papel "anteparo de participação" e os não-atores, também munidos com os mesmos tipos de aviões os atiram em várias direções.





Fotos Francisco Del Corso: aviões de papel, "anteparo de criação"; e "anteparo de participação".

Terceira vinheta: a cena transcorre em silêncio tumular. O patinete descreve o mesmo percurso e ações anteriores, porém ao final a engenhoca congela no centro baixo, próximo ao público. Ao fundo os três não-atores se posicionam em luto, como se presenciassem a um enterro. O som de um sino quebra o silêncio. Um dos não-atores entoa uma canção de carpideiras. Após a canção são rasgados pelos três não-atores um jornal, uma revista e um livro. Ao final é levantada a placa vermelha escrita em letras brancas a palavra "candelária".



Fotos Francisco Del Corso: sequência de cenas; "anteparos de criação".

A primeira parte da prática, Abstrações: é inspirada no trabalho de Tadeuz Kantor publicado no livro *Lições milanesas*, que propõe a abstração do objeto cênico mediador à construção de dramaturgias na relação Sujeito/Objeto. Para Kantor a abstração está na

ausência do Objeto, e ainda defende "[...] que todo grande drama de abstração reside nessa falta" (KANTOR, 1993, p. 331). As vinhetas executadas, tendo como marionete um patinete, foram inspiradas em uma propaganda institucional da TV minuto – monitores de vídeo instalados nas composições do Metrô e da Cia. Paulista de Trens Metropolitanos, CPTM, de São Paulo, em que são reproduzidas pequenas matérias jornalísticas, propagandas comerciais e institucionais –, aparecia um velocípede (triciclo de criança) sob o sol e na sombra projetada no chão havia a silhueta de uma criança sobre o triciclo, embaixo os caracteres reproduziam a seguinte mensagem: "Bruna Melo desaparecida em 2009". Percebi na imagem uma potência incrível de abstração, tanto que me tocou ao assistir. Abaixo seguem as imagens:





Fotos: Campanha do Ministério Público de SP – Dia da criança desaparecida. "Anteparo de imaginação".

O contato com estas imagens chamara-me também a atenção para o conceito de Cenários Expandidos da profa. Illena Diegues Caballero (*Revista Urdimento*, 2010, p. 135), e de como conduzir ao Espectador a um espaço "entre", conforme cita o prof. Armando em sua *Oficina da essência*. Percebi que há uma didática poderosa no uso dos "anteparos", eles podem trabalhar a qualidade de condução à abstração, a esse espaço "entre" provocador de porosidades e capilaridades. Experimento como meio de expansão desse cenário não só a presença do objeto cênico — o patinete — e sua manipulação, tento abrir para outras possibilidades, que além de justificarem a presença do objeto e a construção de dramaturgias, conduzem a criação de cenários e ambientações mediado por outros "anteparos": as bolinhas de sabão; os aviões de papel; o rasgar de revista, jornal, livro; o sino; a expressão dos não-atores; o canto; e a sonorização ambiente. Como eu havia dito lá no começo: se os elementos no processo de execução da Obra teatral estiverem em constantes relações de fricção e alteridade o Espectador é atingido e estimulado à criação da dramaturgia.

Veja bem a genialidade que há no conceito do "anteparo", no mesmo objeto/signo o tipo de "anteparo" pode ser ressignificado e alterado, dependendo de quem o manipula, por exemplo: as bolinhas de sabão e os aviões de papel nas mãos do Espectador são "anteparos de participação", e nas mãos dos não-atores se transformam em "anteparos de imaginação",

estas ações distintas, unidas e/ou separadas em seus modos e tempos de execução, provocam sensações e percepções diferenciadas no público.

Cena 2

Situações – "anteparos de criação".

Primeira encenação: composta por dois não-atores vestidos com roupas negras, se movimentando pelo espaço cênico sem falas e/ou diálogos. Suas ações dão a impressão de que estão contracenando, porém, quem define se há ou não ações objetivas entre eles é o Espectador. A ideia é que quem cria a dramaturgia é o público, a partir de duas propostas previas de situação e personagens. As situações/personagens são divididas entre os Espectadores, em que metade do público constrói a dramaturgia estimulada pela relação de que os personagens são dois irmãos discutindo a herança da família; e a outra recebe o estímulo de que os personagens são casados e um dos dois, não importa qual, sofre de uma doença gravíssima. O exercício da imaginação mediada pela Situação/personagens e a tensão provocada pelas ações e movimentações dos não-atores em cena. As propostas de situação/personagem são considerados "anteparos de participação", em que cada Espectador faz suas escolhas. As ações e movimentações em cena constituem-se em "anteparos de criação" da dramaturgia.







Fotos de Luiz Ribeiro. A tensão entre o humano e o objeto, "anteparo de criação".

Segunda encenação: transcorre da mesma forma que a primeira, preservando as mesmas movimentações e ações. Porém, é feita uma nova proposta objetiva de criação da dramaturgia do Espectador e para que acompanhe a encenação, com a ideia previa de situação/personagens e da relação entre eles. A situação/personagem é a de dois amigos que não se veem há muito tempo, e um deles, não importa qual, prepara uma festa de aniversário surpresa.

Nas duas encenações há música incidental de fundo, executada em piano, de forma a climatizar às ações cênicas. As duas propostas também se constituem em "anteparos de criação".

Nesta segunda parte da prática, Situações, a cena é executada por não-atores e tem como base o trabalho de tensões de Kantor demonstrado em *Lições milanesas*, em que os atuantes transitam pelo espaço cênico sem declararem que haja entre eles qualquer relação de contraceno; e um experimento de Dario Fo chamado Olhos da situação, demonstrado em seu livro *Manual mínimo do ator*, em que num primeiro momento não é determinada nenhuma proposta de dramaturgia. Os atores transitam pelo espaço cênico compondo movimentos e ações, mas em nenhum instante declaram que há jogo de encenação entre eles, a intencionalidade é dimensionada pelo Espectador, a partir de sua Relação Estética com a ação executada que suscitam existir um jogo objetivo.







Fotos Alejandro Firpo: Tensão entre os elementos em cena, "anteparo de criação".

Na primeira encenação, o jogo e a dramaturgia de cena são estimulados por duas propostas de situações e personagens. Os não-atores se movimentam sem texto ou dramaturgia pré-concebida, apenas transitam pelo espaço e excutam ações do cotidiano - estender roupas no varal, beber água, verificar uma agenda etc. O espectador é estimulado a dimensionar a dramaturgia da cena a partir das propostas de situações. Na segunda encenação, há uma nova proposta de Situação, para estabelecer o jogo. As movimentações e ações são executadas exatamente como na primeira, porém, a proposta de imaginar outra situação com personagens diferentes, altera a concepção da dramaturgia do Espectador e propõe o redimensionamento de novos conflitos. Ou seja, quem determina a intencionalidade da cena é o público a partir de sua própria criação.

Cena 3

Modificações – "anteparos de participação"

A cena e o texto foram criados a partir de estímulos provocados por "anteparo de criação", no caso, a música *Vai trabalhar vagabundo*, de Chico Buarque. Em cena estão duas personagens em que a relação entre eles não é definida. A cena se repete duas vezes orientada por estímulos previamente sugeridos pelo público, são expostos ao público, para sua escolha, três estímulos musicais de ritmo e andamento diferentes e duas Obras das artes visuais.

Antes da encenação com os não-atores, são executadas três Obras musicais eruditas contemporâneas previamente classificadas como "a", "b" e "c"; ao público é sugerido que as ouça com atenção, para em um segundo momento escolher qual delas deverá climatizar e estimular às ações da cena a ser apresentada. Ao final da exposição musical é sugerido que os presentes escolham uma música/estímulo. Em seguida são apresentadas duas Obras de arte visuais, uma de Salvador Dali e outra de Edgar Degas. As pinturas servem de estímulos sensacionais às ações de interpretação dos não-atores na cena a seguir.



Foto Luiz Ribeiro: "anteparo de participação"

Ou seja quem vai escolher o tom, o ritmo e o clima da cena é o Espectador, ele participa da ação como um diretor na proposição dos "anteparos" que os não-atores deverão utilizar como base criadora da interpretação. Após a escolha do público ocorre a primeira encenação, ao final é proposto que os estímulos sejam determinados como estímulos à segunda encenação. O texto e a geografia de movimentação são básicos, o que mudam são as expressões e inflexões criando sensações diferenciadas que conduzem ao Espectador a uma nova leitura da mesma cena. Abaixo apresento os estímulos visuais à "anteparos de participação" do público.





Obra de Salvador Dali e Edgar Degas utilizadas como "anteparos de participação".

Nessa terceira parte da prática, Modificações, para a composição da cena me inspiro no *Teatro de Feira* de Meyerhold, em que aproveito as condições de corpos cotidianos dos não-atores e o não treinamento. Busco "anteparos" de criação no Teatro Físico de Stanislavski, para estimular aos não-atores na construção de ações e movimentações a partir de estímulos por objetos. Utilizo aos "anteparos de participação" como mediadores da interação e participação do público.



Foto de Francisco Del Corso: cena básica para a participação.

1.3. A teoria na prática

No transcorrer do processo de pesquisa percebi, com clareza, que as demonstrações em que privilegiei a forma se constituíam em arcabouços estanques, nos quais, eu criara estruturas de mediação cerradas que não se efetivavam em múltiplos modos de participação do público. Isto me incomodava. Era como se os atores/personagens estivessem confinados em uma caixa de vidro; eu sentia que o Espectador entendia e criava ao sabor de sua imaginação, porém, a mediação parecia-me que não o conduzia espaços mais amplos de imaginação; havia a necessidade de que os atores saíssem da caixa e o convocasse a outras possibilidades. Eu não sentia que havia porosidades, capilaridades e o espaço "entre" estava restrito, provocador de poucas alteridades. Eu percebia que deveria haver mais troca entre os elementos participantes. O texto era interessante, o trabalho dos atores preenchia as necessidades da dramaturgia, mas os meus direcionamentos encerravam na forma. O cerimonialismo perpetrado pela elaboração atrapalhara ao processo.

Constatei que a expectativa dos atores com o trabalho e suas formações influíam e contaminavam a construção da demonstração prática, afinal, apesar de suas disponibilidades e empenho, o meio que se formaram privilegiava a Obra artística acabada. Eu não conseguia fazê-los entender que o importante, naquele momento da pesquisa, era o processo. Bem, percebi que não necessitava de atores experimentados, e que, para privilegiar o processo, seria melhor utilizar atores em formação — como já havia feito, com sucesso, nos experimentos *Diário da alegre mocinha I e II*, em que me inspirei no *Teatro de Feira* de Meyerhold como base de trabalho. Assim, optei por compor a prática utilizando não-atores.

Realizo o trabalho com três pessoas de origens bem diferentes, que me apareceram naturalmente, sem que eu as procurasse, são elas: o Luiz, de sessenta e dois anos, desenhista técnico em geologia, aposentado e com pouca experiência em Teatro; a Raquel, de sessenta e dois anos, professora de filosofia, aposentada sem experiência, porém já assistira a muitos espetáculos; e a Fátima, de sessenta e nove anos, faxineira, ex-catadora de papel e com pouco letramento, nunca havia sequer entrado em um teatro. Em suma, entendo não ser necessário uma demonstração prática formal, moldada em bases do Teatro Dramático, aliás não exige nem a presença de atores, bastam-me estratégias de mediação e interação compostas por dispositivos de condução que estimulem à participação e, neste caso, utilizo como base de composição desses dispositivos os "anteparos" de Silva. Como exposto anteriormente, tudo pode ser considerado "anteparo", porém, ele foi desenvolvido para servir de estímulos à criação do ator, em âmbitos estudo de textos e montagens. Nesta pesquisa proponho a transposição de usos dos "anteparos", de forma que possam servir de vários modos e formatos como estímulos à criação do Espectador e sua dramaturgia diante da Obra em execução, e

ainda disponho uma gama de "anteparos" como mediadores da interação e participação do público. Vamos à prática.

Conclusão

Olho para trás e vejo o quanto foi percorrido do caminho, digo de antemão que se não fossem as orientações críticas do prof. Armando e as observações dos colegas do Cepeca talvez eu não tivesse chegado até aqui.

Senti-me atravessado pelo processo de pesquisa a ponto de chegar a esta etapa com o pensamento de que a trajetória percorrida se explica por si só, e que a busca me expôs à sensação de conclusão de uma análise sobre mim mesmo, em que tive a oportunidade de organizar minhas ideias e emoções sob a luz da academia. Digo mais, o homem curioso que iniciou a investigação com suas desconfianças sobre o objeto a ser pesquisado chega a esta parte do caminho com muito mais dúvidas, porém, munido de boas ferramentas para dar continuidade ao percurso. Quanto a Estética, do ponto de vista teatral, ela tem as propriedades de explicar-se por si mesma no exercício da prática, que tem a metalinguagem como base, em que a ênfase do Fenômeno seja o mediador do Fenômeno à interação – o que hoje me parece óbvio e previsível, aliás, talvez tenha sido essa incoerente obviedade que tenha provocado em mim estranhezas, incredulidades, e, por várias vezes, pensei em desistir do tema. Estranho, mas era justamente aquela incoerente obviedade que me atraia. Eu sentia que era possível, mas não conseguia explicar como, foi no exercício da pesquisa que percebi onde queria chegar.

Ao final do percurso desta pesquisa, Interações à Estética: estratégias de participação do público a partir do uso de "anteparos", penso que as Artes, em geral, estejam em ebulição na busca de novas Estéticas que privilegiem as interação e participação do Espectador. A forma incidente que as Tecnologias da Informação têm influído determinantemente na formação do Sujeito, e, consequentemente, alterado seus modos e comportamentos. Esse contexto tecnológico de interações virtuais, em que o usuário interfere diretamente no resultado, haja vista, *reality shows*, vídeos-games etc., provoca expectativas de participação; assim, enquanto público de apresentações artísticas, esse Sujeito influenciado pelo exercício da virtualidade, tende a participar mais intensamente nos processos em execução. O Espectador contemporâneo interfere cada vez mais nos processos de execução das Obras, seja com ruídos, gritos, aplausos, vaias ou, até mesmo, com seu corpo físico atuando e incidindo na composição de Obras no ato de suas ocorrências. O Fenômeno teatral vem tendo seus resultados subjetivos e objetivos modificados a partir dessa nova Relação à Estética que se ensaia.

Entendo que as Obras teatrais deixem suas condições de modelos a serem apreciados e refletidos, nas quais são executadas de forma a privilegiar as narrativas de exposição do teatro calcado na profusão do texto falado, em que o Espectador é tratado como criador/observador; e conte com a coadjuvância mais intensa de criador/participante da ação em processo de execução da Obra.

Penso ser provável essa forma de Teatro, aliás, guardadas as devidas proporções de contexto e época, vejo nessa possibilidade um retorno às suas origens e a retomada das antigas funções sociais, porém, sem a destra colonizadora de Deuses ou Religiões, e sim como um meio de expressão política e representação social.

Como quero demonstrar, entendo que o Teatro seja em si um "anteparo de Interação" à Estética de infinitas possibilidades de apropriações para este fim, e que nesta pesquisa que compus estratégias a partir dos dispositivos "anteparos" de Silva, de modo a amplificar os signos propostos na Obra, com o objetivo de aprimorar a qualidade da mediação e condução do público à participação e a Relação Estética. Por fim, entendo que quanto mais estimulado o Espectador estiver, dentro do processo, melhor ele possa refletir a Obra em que participa.

Por fim, entendo que o Fenômeno Teatral não seja um fim, e sim um meio, no qual as propostas de participação do público devam estabelecer relações em que o imaginário do Espectador deva ser estimulado ao seu infinito universo de intertextualializações, em busca do desconhecido. A meu modo de ver, do ponto de vista da Estética da Recepção, as Obras de Arte, em suas proposições e formas, estão sempre muito aquém do poder da imaginação de seus Espectadores.

Ao chegar ao final dessa dissertação percebo que aquela intuição inicial, aquele incômodo, tinha razão de ser. Foi a simplicidade que me colocou no caminho de construção da prática, sem isto, nada teria acontecido, e eu nem teria a oportunidade de me debater com a própria ignorância.

Bibliografia

BOURRIAUD; Nicolas. Estética relacional. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

CABALLERO; Ileana Diegues. Cenários Expandidos. (re)presentações Teatralidades e Performatividade. In. *Revista Urdimento*. São Paulo, 2010

CARLSON; Marvin. A arte da performance. In: *Performance: uma introdução crítica*. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

______; O Entrelaçamento dos Estudos Modernos da Performance e as Concorrentes Atuais em Antropologia. In: *Revista Brasileira de Estudos da Presença*. Porto Alegre, 2011.

DAMÁSIO; António R. *O erro de Descartes: emoção, razão e o cérebro humano*. São Paulo: Cia das Letras. 2008.

DESGRANGES; Flávio. A pedagogia do espectador. São Paulo: Hucitec, 2003.

DUFRENNE; Mikel. Fenomenología de la Experiencia Estética. Vol. I e II. Valência: Fernando Torres editores, 1982.

_____; Mikel. *Estética e filosofia*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

GASSET; Jose Ortega. A idéia do teatro. Perspectiva, 1991.

GAZONI; Fernando Maciel. *A Poética de Aristóteles: tradução e comentários*. Tese de mestrado da Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo em 2006.

GOLDBERG, Roselee. Arte viva: C. 1933 à década de 1970. In: A arte da performance: do futurismo ao presente. São Paulo: Martins fontes, 2006.

GOLDMANN; Lucien. A reificação das relações sociais. In. *Sociologia e Sociedade: leituras de introdução à sociologia*. Marialice Mencarini Forachi e José de Souza Martins. São Paulo: Livros Técnicos e Científicos Editora S/A. 2005.

ISER, Wolfgang. Ato da leitura. v.I, São Paulo: Editora 34, 1996.

ROSENFELD; Anatol. Teatro épico. São Paulo: Perspectiva, 2002.

SILVA; Armando Sérgio da. Oficina da Essência. *Revista PesquisAtores*, Org. Prof. Dr. Armando Se´rgio da Silva. São Paulo: Associação Amigos da Praça. 2010.

. Texto e contexto. São Paulo: Perspectiva, 1973.

TAYLOR, Diana. Cuáles son los antecedentes de la performance? In *Performance*. Buenos Aires: Asunto Impreso Editores, 2012.

Anexos:

TRAIR E COÇAR É SÓ COMEÇAR, a comédia de maior sucesso do teatro brasileiro, 29 anos em cartaz!!!.

Mais de 6 milhões de espectadores, mais de 9 mil apresentações, 4 vezes no Guiness Book, Prêmio Quality Cultural, homenageada pela Assembleia Legislativa de São Paulo.

Em 26 de março de 2015, o espetáculo completou 29 anos ininterruptos em cartaz, Trair e Coçar é só Começar, de Marcos Caruso. Recordista absoluto no Brasil, TRAIR E COÇAR acumulou até agora um total de cerca de seis milhões de espectadores em quase nove mil apresentações desde sua estreia em 26 de março de 1986, no Rio de Janeiro.

A peça virou filme, e serie do Canal Multishow, além de ter sido aclamada como ponto turístico pela Veja São Paulo, em março de 2010.

Tendo como personagem principal a empregada Olímpia, a peça está em cartaz em São Paulo, desde agosto de 1989, de onde sai somente para fazer turnês pelo país. Apenas três estados do Brasil (Acre, Amapá e Rondônia) ainda não assistiram à montagem.

Em 29 anos, quase 100 atores passaram pela peça, entre eles, Suely Franco, Denise Fraga, Adriano Reis, Rômulo Arantes, José Augusto Branco, Ana Rosa, Alexandre Reinecke, Imara Reis, Roberto Arduin, Roberto Pirillo, Bruna Gasgon, Clarisse Abujamra, Mário Cardoso e Annamaria Dias.

No elenco atual, a famosa personagem criada por Marcos Caruso é interpretada por Anastácia Custódio. Completa o elenco de nove atores: Carlos Mariano, Mario Pretini, Tânia Casttello, Carla Pagani, Miguel Bretas, Ricardo Ciciliano, Siomara Schröder e Ivan de Almeida. A direção geral tem assinatura de Attílio Riccó e o atual diretor é José Scavazini.

Para homenagear esta trajetória sem precedentes, o jornalista João Nunes foi convidado para escrever o livro 25 Anos + Um – A História de Sucesso de Trair e Coçar é só Começar (Editora Giostri). A obra reúne relatos do autor, dos diversos elencos, de diretores, de administradores e de produtores sobre inúmeras histórias que envolvem as quase três décadas da peça, desde as dificuldades encontradas por Caruso para conseguir montá-la e estreá-la no Rio de Janeiro até episódios curiosos dos bastidores. É um registro inédito e saboroso. E ainda tenta entender a razão do sucesso e da permanência da peça por tantos anos nos teatros brasileiros, em especial em São Paulo.

A peça:

A inspiração assumida de Marcos Caruso ao escrever Trair e Coçar é só começar foi o gênero vaudeville – a comédia ligeira baseada na intriga e no equívoco.

Toda a trama se fundamenta em supostas infidelidades. Ao ver a patroa Inês assediada pelo síndico do prédio onde mora, a atrapalhada empregada Olímpia supõe que ela esteja traindo o marido Eduardo, apesar de eles estarem preparando a festa de 16 anos de casados. Depois, ela ouve uma piada de Eduardo sobre "as namoradas" dele e conclui que o patrão também trai.

Na cabeça de Olímpia, Lígia, a melhor amiga de Inês, também está sob suspeita, assim como o marido dela, Cristiano. As conclusões apressadas da empregada começam a gerar uma série de "quiprocós" a ponto de, em dado momento, todos os personagens se envolverem numa confusão aparentemente sem saída.

Convicta do princípio de que informação vale ouro, a esperta Olímpia começa a subornar seus patrões e os amigos deles. E a sucessão interminável de mal-entendidos se completa com a chegada de um vendedor de joias e de um padre.

História:

Marcos Caruso tinha 27 anos quando escreveu a peça em 1979. Depois de ficar seis anos na gaveta estreou em 1986 e, desde então, escreveu uma das mais impressionantes histórias do teatro brasileiro.

O sucesso garantiu a presença da peça no Guinness Book nas edições de 1994, 1995, 1996 e 1997 como a mais longa temporada ininterrupta em cartaz do teatro nacional. O espetáculo também ganhou o Prêmio Quality Cultural de 2005, e se apresentou no Teatro Colony, de Miami (EUA). Para homenagear esta trajetória sem precedentes, o jornalista João Nunes foi convidado para escrever o livro 25 Anos + Um – A História de Sucesso de Trair e Coçar é só Começar (Editora Giostri). A obra reúne relatos do autor, dos diversos elencos, de diretores, de administradores e de produtores sobre inúmeras histórias que envolvem as quase três décadas da peça, desde as dificuldades encontradas por Caruso para conseguir montá-la e estreá-la no Rio de Janeiro até episódios curiosos dos bastidores. O livro foi apresentado na 22ª Bienal de SP em 19 de agosto de 2012.

Marilú Bueno foi a primeira atriz a interpretar Olímpia. Depois, entre outras, vieram Suely Franco, Denise Fraga, Vic Militello, e Iara Jamra, num total de 13 atrizes – sem contar Adriana Esteves que a interpretou no cinema, no filme dirigido por Moacyr Góes.

Quem é a BR Produtora?

A realização de Trair e coçar é só começar é da BR Produtora, que está no mercado desde 1984.

Ficha Técnica:

Autor: Marcos Caruso

Direção original e concepção: Attílio Riccó

Direção: José Scavazini

Produtores: Radamés Bruno e Viviane Procópio

Elenco: Anastácia Custódio, Carlos Mariano, Mario Pretini, Tânia Casttello, Carla

Pagani, Miguel Bretas, Ricardo Ciciliano, Siomara Schröder e Ivan de Almeida.

Trilha Sonora: Miguel Briamonte

Camareira: Maria José

Técnico Responsável: Adriano Marques

Técnico: Diego Cortez

Administradora: Jandy Vieira

Equipe de Produção: Anastácia Custódio, Carla Pagani, Jandy Vieira

Obras de Arte: Estúdio Pedro Sabiá

Fotos: Daniel Cespedes

Criação logomarca: Thiago Carlotti – Zanzi

Artes: Léo Dória

Leis de Incentivo: Sonia Odila Assessoria Contábil: Datecon

Assessoria Jurídica: Dr. Fábio Capone

Produtora Executiva: Viviane Procópio

Direção de Produção: Radamés Bruno

Realização: BR Produtora

Relatos da alegre mocinha (criação participativa)

VALDIVONE: - Com licença. Bom dia! Meu nome é Valdivone! Valdivone... eu também não gosto, mas foi meu pai quem colocou... por causa dos meus avós. Val de Valdir e vone de Ivone, Val por parte de vó e Vone por parte de vô. Valdivone! Isso mesmo minha vó se chamava Valdir e meu vô Ivone. Valdivone! Mas pode me chamar de Val.

> Eu vim aqui por causa da campanha contra o bulling nas escolas. Quem aqui já sofreu bulling, ou sofre? Pode falar sem medo. Eu sei que é difícil. As pessoas que sofrem bulling, na maioria das vezes, têm vergonha ou medo de falar. Gente não tenham medo! Eu sei como é difícil falar sobre o assunto eu já sofri muito bulling, e ainda sofro.

> As pessoas lá da escola vivem me chamando de fofoqueira. Mas, eu não gosto! Meu nome é Valdivone! Val por parte de vó e Vone por parte de vô, e eu não faço fofocas! Eu simplesmente relato os fatos.

> Por exemplo, teve, uma vez, que um menino se mudou pra minha escola e caiu na minha sala. Sabe gente, ele não era de muita conversa, ficava na dele, no canto da sala. Isolado. Sem falar com ninguém. Daí, teve um dia que a professora de biologia pediu um trabalho em dupla. O tema do trabalho vocês não vão acreditar... era: A Sexualidade na adolescência e adivinha quem que foi o meu parceiro... ele mesmo, Guilherme, o mudo! Eu fiquei assim, oh? Com cara de paisagem. Eu não conhecia o menino, não sabia qual era a dele...

Pensei, pensei, pensei!

Fomos fazer o trabalho lá em casa! Claro né gente seis acham... Eu, Val, ia na casa de um menino que eu não conheço fazer um trabalho sobre sexualidade na adolescência? Nem a minha mãe ia deixar.

Marcamos o dia pra fazer o trabalho. Minha mãe preparou um café reforçado (pão, bolo, bolacha, café, leite, chocolate e frutas). Sentamos à mesa, eu ele e minha mãe. Tomamos café e conversamos. Incrível! O Guilherme falou! Ele era gente, gente! É! Seis tão duvidando... seis não viram como ele era na classe... ele estava alegre, sorridente, brincalhão, conversou um monte com a minha mãe. Nem parecia aquele bobão da escola. Fiquei pensando, pensando é melhor mudar de assunto!

Terminamos o café, eu tirei a mesa. Nós ficamos estudando ali mesmo, na cozinha, enquanto minha mãe arrumava a casa.

Estava tudo legal a conversa, os estudos... o Gui começou a falar sobre reprodução humana... e foi se empolgando, empolgando... empolgando... opa... não é nada do que vocês tão pensando...

Tivemos dúvidas sobre algumas coisas, daí fomos pesquisar no doutor google, no meu computador, lá no meu quarto. Ficamos vendo umas fotos, uns vídeos, a pesquisa, foi esquentando, esquentando, esquentando e de repente, o Gui parou.

Ficou me olhando estranho... eu congelei, fiquei muda. Foi quando me perguntou: — Você é bv? — Todo mundo sabe o que é bv, né? Isto mesmo boca virgem! Pensei, pensei, pensei... Olha gente se eu disse-se que já beijei... ele poderia me atacar. E se disse-se que não, ele ia zoar com minha cara.

Eu falei: – Mas, você não conta pra ninguém? Eu nunca beijei ninguém! Eu sou tímida, gosto de ficar no meu canto, mas as pessoas não entendem. Então ele olhou bem nos meus olhos e perguntou:

- Val, você acha que sou gay? - eu fiquei, oh! Com cara de paisagem. E sabem o que respondi? Nada. Mudei de assunto, falei que tinha que fazer compra com a minha mãe e ele foi embora.

No dia seguinte, nós tínhamos que apresentar o trabalho, só que o Guilherme faltou.

A professora me chamou. Gente! Eu não sabia o que fazer. Então fiz o de sempre: pensei... pensei... pensei...

Contei tudo o que tinha acontecido lá em casa. A galera se matou de rir. A professora achou ótimo, me deu dez! Uma semana depois o Gui voltou... coitado... ele tinha ficado doente. O pior é que a galera da escola ficou zoando com a cara dele... até que ele mudou de escola. Daí, eu pensei... Pensei... Pensei...

Desse dia em diante, todo mundo me chama de fofoqueira, mas eu não sou fofoqueira! Meu nome é Valdivone: Val por parte de vó e Vone por parte e vô. E eu não faço fofocas, eu simplesmente relato os fatos.

Vai trabalhar vagabundo (criação coletiva estimulada pela música homônima de Chico Buarque que serviu como "anteparo" de criação)

Material de cena: uma cadeira.

Cenário: neutro.

Personagens: Justus Galheiros (Galhos) e Pátria (uma dona de casa) – os dois personagens se vestem de negro.

PÁTRIA: (em pé) Vê se faz alguma coisa!

GALHOS: (sentado na cadeira) Estou fazendo...

PÁTRIA: Fazendo o que?

GALHOS: O de sempre...

PÁTRIA: Ou seja, nada!

GALHOS: Nem tudo é o quê parece...

PÁTRIA: Levanta daí. Vai ser produtivo.

GALHOS: Oh! Minha querida...

PÁTRIA: Não vem com essa, não, Calheiros.

GALHOS: Por favor, Pátria: Galheiros, meu nome é Justus Galheiros. Calheiros é o

outro.

PÁTRIA: É tudo farinha do mesmo saco.

GALHOS: Oh! Pátria amada...

PÁTRIA: (à parte para a plateia) só me chama assim na hora do futebol com os

amigos, me gritando da sala "Pátria amada, traz a cervejinha" e a idiota dá.

"Pátria amada, traz uns petisquinhos" e a imbecil dá. (para ele) eu te dou

tudo, e você, o que dá em troca... nada!

GALHOS: Quando vereador, doei quatro anos à vida pública.

PÁTRIA: Doou... Justus Galheiros, você mal aparecia na câmara.

GALHOS: Ainda sou um grande político!

PÁTRIA: Há vinte anos que você não se elege pra nada... nem pra síndico de prédio.

GALHOS: Político sim! Readaptado.

FIM.