



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA (UNB)
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
MESTRADO EM TEATRO, DRAMA E EDUCAÇÃO

DRAMATURGIA ABERTA
Dispositivo, Abertura e Participação

MÁRCIO NASCIMENTO MENEZES

Brasília - DF
Junho/2010



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA (UNB)
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
MESTRADO EM TEATRO, DRAMA E EDUCAÇÃO

DRAMATURGIA ABERTA:
Dispositivo, Abertura e Participação

MÁRCIO NASCIMENTO MENEZES

Projeto de Pesquisa apresentado à Universidade de Brasília-UNB junto a Faculdade de Educação para a qualificação no Curso de Mestrado em Teatro, Drama e Educação.

Brasília - DF
Junho/2010



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA (UNB)
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
MESTRADO EM TEATRO, DRAMA E EDUCAÇÃO

DRAMATURGIA ABERTA:
Dispositivo, Abertura e Participação

MÁRCIO NASCIMENTO MENEZES

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Paulo Bareicha (UnB/FE)

Profª. Drª. Rita de Cássia de Almeida Castro (UnB/IdA)

Profª. Drª. Ines Maria Marques Zanforlim Pires de Almeida (UnB/FE)

Profª. Drª. Laura Maria Coutinho (UnB/FE) (suplente)

SUMÁRIO

Introdução	10
Abertura	15
Capítulo 1 – Dramaturgia	18
Onde está o texto?	19
1.1 Na primeira metade do século XX d.C	20
1.2 Na obra de J. L. Moreno	22
1.3 Na obra de Bertolt Brecht	28
1.4 Na obra de Augusto Boal	32
1.5 Na Contemporaneidade	39
1.6 Na Dramaturgia Aberta	48
Capítulo 2 – Respeitável Público(s)	52
2.1 O Instinto	52
2.2 Depois da linha, por favor!	55
2.3 Posso entrar?	57
Capítulo 3 – Metodologia	59
3.1 Problema	60
3.2 Hipóteses	60
3.3 Objetivo Geral	60
3.4 Objetivos Específicos.	60
3.5 Participantes da pesquisa	60
3.6 Coleta de dados	61
Capítulo 4 – Categorias de Análise na Dramaturgia Aberta	62
Capítulo 5 – Resultados	68
5.1 Viração	70
5.1.1 Descrição	70
5.1.2 Dispositivos, Abertura e Participação	71
5.1.3 Depoimentos.	78
5.2 Casa de Bonecas – servido por homens	80
5.2.1 Descrição	80
5.2.2 Dispositivos, Abertura e Participação	80
5.2.3 Depoimentos.	89
5.3 Com que roupa?	91

5.3.1	Descrição	91
5.3.2	Dispositivos, Abertura e Participação	92
5.3.3	Depoimentos.	98
Capítulo 6 – Discussões		100
Capítulo 7 - Conclusões		111
Referências		113

Apêndices

- P. 115 Apendice 1 – Texto de depoimento de um espectador
- P. 118 Apendice 2 – Trecho da peça O Auto do Julgamento: a chegada de Marculino ao Purgatório
- P. 119 Apendice 3 – Trecho da peça Casa de Bonecas – servido por homens
- P. 121 Apendice 4 – Trecho da peça Viração
- P. 123 Apendice 5 – Trecho da peça Com que roupa?

Anexos

- P. 124 DVDs “VIRAÇÃO”; “CASA DE BONECAS – servido por homens” e “COM QUE ROUPA?”
- P. 125 Autorização de uso de imagem

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 01	43
Figura 02	72
Figura 03	75
Figura 04	76
Figura 05	77
Figura 06	82
Figura 07	84
Figura 08	85
Figura 09	93
Figura 10	94
Figura 11	94
Figura 12	94
Figura 13	95
Figura 14	95
Figura 15	95
Figura 16	95
Figura 17	95
Figura 18	95
Figura 19	96
Figura 20	96
Figura 21	97
Figura 22	98
Figura 23	98

ÍNDICE DE QUADRO

Quadro 01	62
-----------------	----

RESUMO

A participação da platéia em espetáculos teatrais foi objeto de investigação e de na obra de diferentes autores ao longo do século XX. Um dos fatores que influencia a participação da platéia é o uso de ferramentas, pela direção e pelos atores, que organizam, fomentam e permitem esta inserção; o conjunto desses instrumentos denominamos “dispositivos”. O uso desses dispositivos tanto qualificam a participação quanto favorecem o entendimento do espetáculo como uma obra aberta à interferência do público – uma dramaturgia aberta. Assim, a **Dramaturgia Aberta** parte do pressuposto de que a construção do texto cênico e do próprio espetáculo pode ser considerada como acontecimento cênico fluído, em detrimento da compreensão restrita ao texto escrito ou a sua forma “fechada”, contando com a participação ativa do público de modo direto, objetivo e necessário. O objetivo desta dissertação é analisar comparativamente espetáculos onde foi utilizada a “dramaturgia aberta” apontando semelhanças e particularidades a fim de se discutir criticamente sua pertinência. Os espetáculos “*Viração*”, “*Casa de Bonecas – servido por homens*” e “*Com que roupa?*” são descritos e analisados à luz das categorias “dispositivos”, “abertura” e “participação”. Os resultados exemplificam diferentes maneiras e propósitos na utilização de dispositivos, bem como revelam que esse uso pode favorecer a abertura da obra e a participação do público. São apresentados e comentados depoimentos da platéia apresentando aspectos favoráveis e desfavoráveis a apresentações do tipo “dramaturgia aberta”. As críticas em muitos aspectos são as mesmas apontadas no referencial teórico às experiências de diversos autores no século XX. As avaliações positivas reforçam o argumento inicial, segundo o qual o teatro não é obra acabada, mas processo continuado, ainda em sua apresentação. A participação aponta, ainda, elementos que favorecem a educação estética e a formação crítica da platéia.

Palavras-Chave: dramaturgia-aberta, teatro, dispositivo, participação-da-plateia, educação-estética, formação-de-plateia.

ABSTRACT

The participation of audience in theatrical performances was object of investigation and the works of authors throughout the twentieth century. One of the factors that influence the participation of audience is the use of “tools” by the director and actors, who organize, promote and permit this insertion; the set of these instruments we nominated “devices”. The use of these devices so much qualify the participation as favor the understanding of the performance as a script open to the interference of the audience – an open dramaturgy. In such, an Open Dramaturgy parts from the premise that the construction of the scenic text and the performance itself can be considered as a fluid scenic event, in detriment of the comprehension confined to the written text or its “closed” form, counting on the active participation of audience in a direct, objective and necessary form. The objective of this dissertation is to comparatively analyze performances in which an “open dramaturgy” was used, pointing out similarities and particularities in order to discuss critically its pertinence. The performances “*Viração*”, “*Casa de Bonecas*” and “*Com que roupa?*” are described and analyzed in light of the categories “devices”, “opening” and “participation”. The results exemplify different manners and purposes in the use of devices, as well as reveal that this use can favor the opening of the script and the participation of the audience. Testimonies of the audience are presented and commented showing favorable and unfavorable aspects to performances of the “open dramaturgy” type. The critics in many aspects are the same pointed out in the theoretical reference to the experiences of diverse authors of the twentieth century. The positive evaluations reinforce the initial argument, whereby the theater is not a finished work, but a continued process, still in its presentation. The participation points out, still, elements that favor the aesthetic education and the forming of critical thinking audience.

Key Words: open-dramaturgy, theater, device, audience-participation, aesthetic-education, audience-forming.

INTRODUÇÃO

No sentido de investigação e encontro com algumas das possibilidades e tensões, dos conceitos e quebras de conceitos, alguns caminhos e desvios na chamada pós-modernidade, propomos o termo **Dramaturgia Aberta**.

A conceituação da **Dramaturgia Aberta** desde o seu início é uma proposta coletiva, conceitual e prática, que se aplica dentro de grupos de teatro, sendo essa uma característica marcante no seu desenvolvimento. O primeiro grupo que acolheu esta experiência, de modo ainda bem incipiente, foi a **Cia. de Teatro Piramundo** entre os anos de 2000 a 2005. Desde então vem sendo aplicada com mais propriedade na **Cia. Italiana de Teatro Ladrão** e no **Grupo dos Homens** e mais recentemente na **Andaime Cia. de Teatro**, bem como na elaboração de exercícios junto a outros grupos de teatro. Contudo o que em princípio seria uma elaboração de cunho estético artístico passou ao longo do seu percurso natural a ser percebido como uma possível ferramenta pedagógica, tendo sido experimentada como tal durante a elaboração e apresentação dos espetáculos e em salas de aula de ensino médio e de instituições públicas e privadas. Esperamos ainda, poder concluir que esse conceito pode ser apropriado e aplicado em outras práticas.

Essa proposta é uma ‘resposta’ as rápidas e múltiplas transformações sofridas pelo homem moderno que impulsionam e fazem parte de suas produções, em que a nova percepção do tempo e do espaço altera esse homem de tal forma que ele próprio torna-se mudança. “(...) *por um sentido de conquista e renovação tais que sua característica básica – assim como a do século XVIII d.C foi a razão e a do século XIX d.C a ciência – será a liberdade. A irrupção do tempo como nova dimensão do humano (...)*” (KUHNER, 1971: 15). Suas novas descobertas trouxeram também o encurtamento das distâncias, proporcionando uma maior troca de experiências. O que para as artes, talvez tenha contribuído para excepcional pluralidade de linguagens e estéticas desencadeadas desde então.

O teatro como toda produção social é parte dessa percepção plural, gerando um movimento e um ritmo de produção, diferenciados principalmente a partir do século XX d.C. *No passado, o teatro tinha sempre uma mesma linguagem que fundamentalmente era despida de variações, que evoluía lentamente (p.91) (...). Havia, portanto, essa unidade profunda da linguagem teatral* (BORNHEIM, 1983: p. 92). A liberdade em contraponto à imposição de regras geradas pela busca da unidade deu suporte ao surgimento e ao desenvolvimento de múltiplas estéticas, maior interdisciplinaridade,

transdisciplinaridade e a descentralização do papel do texto dramático na composição teatral.

O texto escrito que nas estéticas teatrais ditas clássicas poderia determinar todo o desenvolvimento do espetáculo, sendo inclusive o eixo condutor desse desenvolvimento, passa a diluir, expandir, dividir, sua “função” com todos os outros elementos cênicos. Desta forma a dramaturgia que já foi exclusivamente associada ao texto, ultrapassa essa condição/sujeição e amplia seu conceito e sua prática, a toda a cena. O que potencializa a interdisciplinaridade, a transdisciplinaridade e a queda do papel centralizador do texto escrito, como foi apontado anteriormente. Um dos fatores, que talvez tenha contribuído para isso foram às constantes investigações, inversões e subversões propostas pelas ditas vanguardas históricas, na primeira metade desse século.

No momento em que nosso pensamento e visão tendem novamente para a totalização, a expressão primeira de nossa antítese é exatamente a necessidade de pôr em evidência, através de uma foto em negativo, a insuficiência desse pensamento totalmente destotalizado, a necessidade de não bitolar no cômodo encadeamento e linearidade do pensamento cartesiano e da linguagem discursiva (KUHNER, 1971: 15).

A liberdade experimentada pelo teatro alcança, claro, todas suas partes inclusive o público. A mesma sociedade que foi acelerada pelos meios e modos de produção industrial que passaram a fazer parte do nosso dia-a-dia passou a ser uma sociedade desejava de um ambiente teatral mais repleto de mudanças, instabilidades, incoerência, incerteza e experimentando o gosto por prazeres, intensidades, forças e afetos, tal qual instalada no mundo circundante. Tanto o espetáculo, quanto o público são produtos sociais, desta forma é impossível dissociá-los da sociedade em que estão inseridos. Também sendo espetáculo e público, partes do mesmo todo se influenciam e se alteram simultaneamente. Mais recentemente e ainda em curso estamos sofrendo os reflexos da revolução tecnológica, que ressalta ainda mais os aspectos provocados pela revolução industrial e agrava a percepção de instantaneidade do tempo e do espaço.

O público também é múltiplo, suas preferências e referências, suas exigências, seus conhecimentos e sua “participação”. Com relação à “participação” do público sem julgar o que seria melhor ou pior é feita aqui referência aos níveis de passividade e atividade, durante a evolução do espetáculo. Em grande parte das propostas teatrais o público cumpre a função de espectador, onde claro até nesse caso toda e qualquer reação e até sua simples presença, o confirmam como parte que se relaciona com o

todo. Contudo, em algumas propostas o público é convidado e/ou impelido a participar de forma mais objetiva tornando-se atuante, o que lhe dá a possibilidade de interferência direta na cena e até de decisão da mesma. Uma vez que a **liberdade** vem tomando conta da cena teatral, principalmente a partir do século XX d.C é possível perceber também uma maior abertura a participação ativa do público o que não só o aproxima do que lhe é apresentado, bem como pode catalisar a comunicação entre todas as partes.

É então inquestionável que o público, na condição de parceiro participante no teatro e não mais de mera testemunha exterior, decide sobre o êxito na comunicação... É o reverso da libertação do teatro para o posicionamento performativo que lhe abre ao mesmo tempo um amplo espaço para novos estilos de encenação. A montagem, sistematicamente inserida entre um pré-texto e uma recepção, desloca o peso de sua balança para esse último pólo. O teatro precisa deixar de ser obra oferecida como produto coisificado (mesmo que essa obra reificada seja composta de modo processual) para assumir-se como ato e momento de uma comunicação que não só reconheça o caráter momentâneo da “situação” teatro – portanto sua efemeridade tradicionalmente considerada como deficiência em comparação com a obra durável -, mas também o afirme como fator indispensável da prática de uma intensidade comunicativa (LEHMANN, 2007: p. 227).

Processo. A liberdade em contraponto ao controle e a previsão, gerados pela busca da unidade, pode permitir que as “linhas” que demarcam os territórios sejam diluídas. Isso se dá tanto entre as disciplinas que podem vir a compor a obra, quanto no ato de sua apresentação quando, por exemplo, há interferência do público. Desta forma o teatro pode tornar-se uma obra “aberta”, em que o imprevisto, o mágico, a surpresa, são mais que bem vindos, são desejados e esperados. Sendo assim a liberdade e a busca pela unidade, que podem ser vistos como um ponto de tensão em que são na prática e na teoria inversamente proporcionais e claramente percebidos na produção artística em outros momentos, na chamada pós-modernidade cede lugar a novas tensões.

O teatro na chamada pós-modernidade encontra na liberdade o elemento catalisador da aproximação da possibilidade de assumir-se como processo, ao invés de manter outra possibilidade que é a de obra acabada, sendo essa uma das novas tensões.

Ainda que a modificação estrutural da situação teatral, do papel do espectador nela e do tipo de seu processo comunicativo não se evidencie em todas as variedades do teatro pós-dramático, nem apareça em geral com a mesma clareza, cabe constatar que o teatro pós-dramático não é apenas um novo tipo de texto da

encenação (e ainda menos um novo tipo de texto teatral), constituindo-se antes num modo de tratamento dos signos teatrais que resolve desde a base essas duas camadas do teatro por meio da qualidade estruturalmente diversificada do texto da performance. Ele se torna mais presença do que representação, mais experiência partilhada do que comunicada, mais processo do que resultado, mais manifestação do que significação, mais energia do que informação (LEHMANN, 2007: pp. 142 e 143).

O discurso e a perspectiva prática do teatro como processo, também na sua apresentação e contato com o público, encontra no chamado Teatro Pós-Dramático proposto por Hans-Thies Lehmann, um valioso suporte teórico. Lehmann busca com uma análise do panorama geral das articulações do teatro na dita pós-modernidade, apontar essas novas tensões, suas raízes, seus desdobramentos e ainda suas possíveis reverberações. Para o autor o ponto decisivo para o deslocamento da “qualidade” de obra acabada, para obra aberta em processo, se dá talvez pelo rompimento ou desdobramento das unidades de tempo, espaço e ação, o que por sua vez está diretamente ligado ao deslocamento da “função” do texto escrito como eixo de “construção” do espetáculo. A partir do material apresentado por Lehmann tantos outros teóricos se arriscam a assumi-lo ou negá-lo, o que de qualquer forma produz mais material de observação acerca da linguagem teatral e suas transformações.

Uma das possibilidades prevista por Lehmann e comentada anteriormente é a de abertura do espetáculo, aos ruídos, aos silêncios, as pontes e aos abismos, da participação do público. Não é esse autor que dá essa possibilidade ao teatro, ela é teoria e prática anterior a ele, contudo ele a prevê como parte do caminho do teatro na direção do que ele chama de Teatro Pós–Dramático.

Assim, um teatro que não mais é simplesmente algo “a ser uma contenda virtual com o criador do processo teatral: o que se assistido”, mas situação social, escapa a uma descrição objetiva porque representa para cada um dos participantes uma experiência que não conflui com a experiência dos outros. Ocorre uma virada do ato artístico em direção ao observador, o qual se depara com sua própria presença e ao mesmo tempo se vê forçado a travar espera dele (LEHMANN, 2007: p. 173).

A abertura do processo à participação do público é o eixo do desenvolvimento da **Dramaturgia Aberta**, especialmente na apresentação. Não estando esta possibilidade de abertura, restrita ao discurso e a idéia de abertura, ou apenas sendo um convite no início da apresentação. Nesta proposta a participação do público funciona como norte para a elaboração de todos os elementos cênicos. A partir desta compreensão é que

pretendemos não só clarificar a proposta da Dramaturgia Aberta, mas por meio de breve exposição de alguns pontos da linguagem teatral e de algumas estéticas, criar sua sustentação teórica.

Portanto classificamos como categorias o uso de Dispositivos, a Abertura e a Participação do Público, sendo a terceira dependente da segunda, e a segunda dependente da primeira. Será apresentada também a categoria que funciona como base para a contínua investigação e elaboração da Dramaturgia Aberta, sendo ela a categoria dispositivo.

Para o entendimento da Participação do Público na Dramaturgia Aberta precisamos passar por alguns problemas fundamentais do teatro contemporâneo apontados nas principais obras de Gerd Bornheim. A ênfase está na questão geral do teatro, desde a arquitetura teatral até alcançar a crise dos fundamentos estéticos do jogo cênico.

Abordando inicialmente a questão do público, Bornheim (1992) apresenta um problema da relação entre o teatro e o elemento popular que pode servir como parâmetro para iniciarmos o entendimento dessa questão da relação espetáculo e público.

durante séculos alijado da cena, o povo volta a reivindicar o seu lugar, com a diferença nada secundária de que agora o faz na condição de personagem histórico, ou seja, a sua postura em face da realidade torna-se essencialmente crítica (p. 12).

Assim, Bornheim vê vestígios históricos do banimento do público no processo cênico e do mesmo modo vê a sua reivindicação por um lugar estratégico. O público volta a solicitar a sua importância! A **Dramaturgia Aberta** é um convite ao encontro ativo e dinâmico entre a cena e o público!

Esta dissertação consiste na tentativa de clarificar o conceito e a prática da **Dramaturgia Aberta**, por meio de exposição e discussão de alguns pontos da linguagem teatral, tendo como foco inicial a visita da obra de Moreno, Brecht e Boal e algumas mudanças sofridas na chamada pós-modernidade. Posteriormente iremos expor algumas práticas contemporâneas, dramáticas e pós-dramáticas, onde apresentaremos a discussão acerca de categorias que norteiam a contínua investigação e elaboração da Dramaturgia Aberta, sendo elas as categorias de dispositivo, abertura e participação ativa do público.

Abertura

Esta dissertação pretende apresentar uma linha de elaboração e recepção da linguagem teatral que é a **Dramaturgia Aberta**, numa tentativa de fundamentar conceitualmente sua prática que já vem sendo desenvolvida há cerca de dez anos. Com o objetivo de um pré-esclarecimento do conceito central da presente proposta, partiremos da visão de Umberto Eco do que seria uma obra aberta.

Para Eco (1971) a obra de arte aberta, *“representa uma estrutura de uma relação frutiva, ou seja, o mundo das relações, não a obra resultado, mas todo o processo que preside a sua formação até a apresentação frente ao público; não a obra-evento, mas as características do campo de probabilidades que a compreende”* (p. 99). Encontramos aqui dois fundamentais pontos de convergência com a proposta da **Dramaturgia Aberta**, a primeira é o **foco na relação com o público**, que aqui ele aponta como “relação frutiva” e o segundo o da **valorização do processo**, ambos em contraponto ao que chama de “obra-evento”. Sabemos que a abertura de uma obra, seja em maior ou menor grau, não pode ser determinada por uma ou duas características isoladas, contudo compreendemos que as outras características são desdobramentos das características de: **valorização da obra como processo e o foco na relação com o público**. Não sendo feito aqui juízo de valores do que veio primeiro e vice-versa. Sendo assim nesse primeiro momento iremos nos deter a análise dessas duas características - que a partir de agora passam a ser consideradas com as categorias de análise do presente estudo - em obras abertas em geral e especificamente na proposta da Dramaturgia Aberta, tendo como base especialmente, mas não exclusivamente colocações de Umberto Eco.

No caso da Dramaturgia Aberta o processo de elaboração desde seus primeiros ensaios, já é realizado levando-se em conta esse campo de probabilidades mencionado por Eco (1971), em que no ato da apresentação a principal e definitiva variável nesse campo é definir o tipo de relação e qual o nível da participação do público. *A obra é “aberta” como é “aberto” um debate: a solução é esperada e auspiciada, mas deve brotar da ajuda consciente do público. A abertura faz-se instrumento de pedagogia revolucionária* (p. 50). Entendemos que esta abertura seja possível e coerente com a abertura e o dinamismo da sociedade moderna e da dita pós-modernidade, corroborando com essa colocação Giovanni Cutolo (apud ECO, 1971) afirma que:

A arte moderna, contestando os valores “clássicos” de “acabado” e “definido”, propõe uma obra indefinida e plurívoca, aberta, verdadeira rosa de resultados possíveis, regida e governada pelas leis que regem e governam o mundo físico no qual estamos

inseridos. Propõe e procura uma alternativa “aberta”, que se vem configurando como um feixe de possibilidades móveis e intercambiáveis mais adaptadas às condições nas quais o homem moderno desenvolve as suas ações (p.12).

A abertura da obra é a própria valorização do processo em detrimento da “obra acabada” continua Umberto Eco: *“as novas obras [...] não consistem numa mensagem acabada e definida, numa forma univocamente organizada, mas sim numa possibilidade de várias organizações confiadas à iniciativa do interprete [...] que serão manifestadas no momento em que as fruir esteticamente* (ECO, 1971: 39).

Nesse mesmo sentido, agora mais especificamente voltado para a obra teatral encontramos, por exemplo, suporte no Teatro Pós-Dramático proposto por Hans Thies Lehmann,

De fato, a categoria adequada para o novo teatro não é a de ação, mas a de estado ou situação. O teatro nega intencionalmente, ou ao menos relega a segundo plano, a possibilidade de “desdobramento do enredo” que lhe é própria na qualidade de arte temporal. Isso não exclui uma dinâmica particular que se mobiliza no “âmbito” do estado – poder-se-ia chamá-la, por distinção com a dinâmica dramática, de dinâmica cênica (p. 113) (...) O estado é uma figuração estética do teatro que mostra mais uma composição do que uma história, embora haja atores vivos representando. Não é por acaso que muitos artistas do teatro pós-dramático vieram das artes plásticas. O teatro pós-dramático é um teatro de estados e de composições cênicas dinâmicas (LEHMANN, 2007: p. 114).

Podemos perceber que as possibilidades de abertura das linguagens artísticas, tiveram num primeiro momento, uma “permissão” ou “pretensão” de uma reconstrução apenas dos resultados e em um momento posterior já apontavam para um processo completamente original e radical pautado não apenas no resultado, mas a abertura total do processo em todo seu dinamismo. Esse determinado tipo de teatro mais radical, assim como toda produção teatral foi, é e será realizado de acordo com a sua produção social e coletiva. Essa alternativa, de abertura total que pode ser considerada radical, como foi colocada anteriormente, não é uma prática pós-moderna, encontrando também lugar na abordagem de Eco que diz:

Contudo, a pesquisa sobre as obras abertas realizada contemporaneamente revelou, em certas poéticas, uma intenção de abertura explícita e levada até o limite extremo: uma abertura que não se baseia exclusivamente na natureza característica do resultado estético, mas nos elementos mesmos que se compõem em resultado estético (p. 89) (...) As poéticas contemporâneas, ao propor estruturas artísticas que exigem do fruidor um empenho

autônomo especial, freqüentemente uma reconstrução, sempre variável, do material proposto, refletem uma tendência geral de nossa cultura em direção àqueles processos em que, ao invés de uma seqüência unívoca e necessária de eventos, se estabelece como que um campo de probabilidades, uma “ambigüidade” de situação, capaz de estimular escolhas operativas ou interpretativas sempre diferentes (p. 93).

Essas mudanças no teatro tiveram como principal elemento catalisador a necessidade de constituir uma forma teatral mais permeável e que dissolvesse, ou pelo menos minimizasse a dicotomia ativo-passivo entre palco e platéia, ou a dicotomia entre sujeito e objeto como prefere outros, fato que já vem sendo pesquisado e explorado com mais propriedade desde os anos 20 do século passado.

Ao longo dos anos 50, 60 e 70 do século XX assistimos a expansão geográfica de várias formas teatrais que podemos incluir dentro da categoria de obras teatrais abertas de acordo com Eco e que as mesmas procuraram promover a participação do público e estimular a criatividade e a espontaneidade de diversos modos, passando das que tinham objetivos amplamente sociais aquelas com características mais individuais.

Buscamos introduzir, nessa primeira parte de forma bem geral, as principais características de uma obra que possam indicá-la como uma obra aberta, sendo elas: **a valorização da obra como processo e o foco na relação com o público**. Desse modo, pretendemos apontar a coerência destas duas características na **Dramaturgia Aberta** e localizá-la como teoria e prática possíveis dentro da linguagem teatral principalmente a partir do século XX d.C., na expectativa de esclarecer em que termos se dá a abertura de que trata a proposta, para que num próximo momento possamos apontá-la como ferramenta essencial não só “estética”, bem como pedagógica. No próximo capítulo iremos tratar das questões relacionadas ao conceito de dramaturgia, sua relação histórica com o texto escrito, tentando com isso pontuar o uso desse termo dentro da linha da **Dramaturgia Aberta**.

CAPÍTULO 1 – DRAMATURGIA... COMO?

Na **Dramaturgia Aberta**, a dramaturgia, aceitando a liberdade conquistada pela linguagem teatral é compreendida para além do texto escrito, alçando toda a cena. Contudo o principal ponto a ser colocado acerca da dramaturgia neste caso é que ela não só pode como deve ser alterada, questionada, abalada, transformada, significada e re significada na sua relação com o público por meio da sua participação.

Iremos nesse primeiro momento então, tentar apontar questões que permeiam as escolhas do texto na dramaturgia aberta, tais como: o lugar do texto escrito, autoria e co-autoria.

Existe texto escrito? **Sim, existe um texto escrito que faz parte da linha de composição da Dramaturgia Aberta.** Contudo é claro, como não se trata de uma proposta de teatro do tipo convencionado tradicional, também o texto possui algumas particularidades. O texto não apresenta nenhuma estrutura literária rígida, buscando desta forma uma estrutura textual que é concebida para ser flexível e dinâmica composta de camadas independentes entre si, e às vezes dependendo do caso, com uma coerência temática geral. Outro ponto é sobre a autoria deste texto que é sempre pautado a partir da construção e elaboração dos atuentes e finalizado a partir da contribuição coletiva, pois a apresentação é realizada dentro de uma coletividade. O texto não poderia fugir dessa prática, e ainda que a idéia geral tenha partido de algum autor ou de alguma obra pré-existente, é livremente interpretado, discutido e apropriado, sendo as produções textuais sempre marcadas pela busca da interlocução com a platéia. Percebemos então que a característica intencional de permeabilidade do texto escrito na dramaturgia aberta se dá tanto no momento da sua concepção, pois já se inicia consciente desse principio ordenador, se estendendo ao momento das apresentações, isso com relação aos atores e também por parte do público. Importante ressaltar que isso pode gerar um campo de instabilidade que envolve e aproxima os atores e o público, mas não transforma o público em autor ou co-autor do texto escrito. Uma vez que o texto escrito é elaborado previamente, isso determina seus autores, mas pode tornar o público um co-autor da apresentação como um todo e isso será apontado e discutido em outro momento.

A estrutura da **Dramaturgia Aberta**, como foi apontada, encontra desde sua dramaturgia textual portas, brechas, que possibilitam **o imprevisto, o improvisado e o inusitado.** Uma vez aberta, a cena passa a ter sua condução e organização estendida à participação do público, que passa a fazer parte da cena que age na elaboração do

processo de apresentação. Isto colabora positivamente entre outros pontos, no encontro com a proposta de uma obra aberta, com a efetivação da proposta de construção coletiva e da possibilidade pedagógica no sentido global de formação do indivíduo.

O trecho abaixo é uma transcrição de um jogo de palavras desenvolvido no Grupo dos Homens denominado “Jogo da Frase”, foi proposto durante as apresentações do trabalho “*Com que roupa?*”. A regra básica desse jogo é definir um tema e esclarecer que cada pessoa só pode falar uma única palavra. Logo após inicia-se o jogo. Na tentativa de estabelecer regras sem a necessidade de explicitá-las, ficávamos em fila e dirigíamos até o microfone e falávamos uma palavra e logo em seguida iríamos para o fim da fila. A idéia era permitir ao espectador o entendimento do jogo e desse modo, espontâneo, propiciar a participação da platéia, Em algumas apresentações o público se levantou e entrou na fila, em outras ele falou da própria cadeira. Simultaneamente íamos escrevendo o texto no laptop e projetávamos na tela, às vezes durante o jogo e em outros após a finalização do texto. Normalmente a platéia juntamente com os atores determinava o fim do jogo.

Tema: Café

Hoje quando acordei fiz café e não tomei. Liguei o carro e vi o olhar pelo retrovisor. Quando comecei a dirigir estremei. O carro apagou tentei ligar para a minha mãe uma vez, duas vezes, três vezes e nada. Tentei ligar o carro vi a morte de perto passando uma ambulância com a sirene ligada fazendo uma ultrapassagem perigosa por minha zona cega quando eu percebi dei de cara com a morta da ambulância que morreu de novo. Todos os transeuntes ficaram apavorados pararam para olhar para dentro do mar vermelho de sangue sugas, então percebi que estava tudo meio azul.

Onde está o texto?

Tendo em vista que o conceito de **Dramaturgia Aberta**, parte da compreensão da dramaturgia como acontecimento cênico em detrimento da compreensão restrita ao texto escrito, vamos neste primeiro momento abordar algumas das transformações sofridas a partir da primeira metade do século passado por acreditarmos terem sido fundamentais para expansão do conceito de dramaturgia, até chegarmos às questões da dramaturgia na **Dramaturgia Aberta**. Para tanto, por meio de uma abordagem bem geral, tentaremos apurar estas transformações em alguns períodos e poéticas específicas, que julgamos serem preciosas na compreensão da idéia e prática da dramaturgia dentro da proposta da Dramaturgia Aberta. Entendemos ainda que a cisão entre texto escrito e a prática teatral, em que observamos seu auge no classicismo e nas estéticas que o sucederam e

a “resposta” a essa cisão que é o deslocamento do papel do texto e o múltiplo desenvolvimento dos elementos cênicos, foram algumas das principais aberturas para as sucessivas mudanças e a liberdade experimentada pelo teatro contemporâneo.

1.1 Na primeira metade do século XX d.C

Para iniciarmos as primeiras abordagens acerca da descentralização do papel do texto dentro da linguagem cênica é importante antes apresentarmos o ponto mais defendido pelas estéticas textocentristas que foi o de preservação da unidade cênica. Sabemos que o conceito de unidade partiu em princípio da análise de Aristóteles acerca do teatro realizado na Grécia, sobretudo em seu apogeu no século V a.C, então ele nos apresentou as unidades de tempo, de espaço e de ação, que acabaram por ficar conhecidas como as três unidades aristotélicas.

A busca pela unidade, em linhas bem gerais, pretendia manter a convergência de tempo/lugar cênico (da representação) e do tempo/lugar exterior (da matéria representada) numa tentativa de impressão de continuidade e totalidade. Essa unidade segundo Gerd Bornheim (1983), talvez tenha encontrado no barroco a sua última tentativa plena de expressão e, desde então foi perdendo seu lugar e sentido. Corroborando com essa constatação, o autor afirma: *“Não há mais unidade de estilo, e sim uma fragmentação que tende a expandir-se ao infinito, tudo se faz no plural”* (p. 97).

O naturalismo, tão bem defendido e apregoado pelo francês Emile Zola (apud CARLSON, 1997), pode ser percebido como um dos primeiros fragmentos decorrentes dessas transformações:

Essas idéias, explica Zola, baseiam-se na crença de que ‘na presente época experimental’, o artista deve emular com o cientista, assim no método como no desígnio, sendo o método o estudo cuidadoso dos fenômenos objetivos, e o desígnio ‘uma análise exata do homem’ (p. 269).

Então, impulsionado pelas novas descobertas tais como a luz elétrica, telefone, automóvel entre outros e ainda descobertas científicas como o darwinismo e o positivismo, os naturalistas buscaram alcançar um novo homem também no teatro. O homem comum com sua constituição física e psicológica, o ambiente em que vive e suas relações aparecem no texto, com diálogos matematicamente elaborados. Mas as transformações não ficam restritas ao texto e se estendem a toda a linguagem teatral,

com relação às transformações sofridas pelo cenário, Zola, citado por Carlson (1997), assevera: “*O homem fisiológico de nossas tragédias modernas exige cada vez mais imperiosamente ser determinado pelo cenário, pelo meio do qual ele é produto*” (p. 271). Era o indício da diluição do papel centralizador do texto.

Depois da cristalização desse modelo, nota-se claramente o desenvolvimento de movimentos questionando a literatura e a primazia do texto, essas correntes e estéticas estão em busca de outras possibilidades da linguagem teatral e da literatura dramática. Todos os elementos da linguagem são então investigados e colocados à prova acerca do seu significado e valor para a composição da linguagem teatral. Nesse momento o papel e a importância do texto, foram os pontos mais provocados e discutidos. O texto teatral que até o início do século passado havia sido na maioria das vezes desenvolvido quase que exclusivamente como literatura, passou a ser percebido como uma escritura que envolve todas as outras linguagens, chegando mesmo, em alguns casos, a preferir a forma literária.

A primeira reação ao naturalismo não tardou a acontecer, consubstanciada no simbolismo, que encontra na teoria idealista argumentos para ir contra a apresentação e representação “física” dos naturalistas e desvendar o efeito poético da cena. O simbolismo além de reagir, incitou novas reações ao naturalismo como as ditas “vanguardas históricas”, que irão configurar-se como novos fragmentos.

O exercício de libertação e transgressão literária encontra força também no impulso agressivo e na valorização do tempo e espaço presente. Podemos apontar nesse sentido alguns momentos em que essa busca pela “mudança” fica clara como, por exemplo, nas chamadas Vanguardas Históricas. No Dadaísmo todos os atores falam seu “texto” simultaneamente, provocando uma sensação de ruído sonoro onde não reconhecemos a semântica daquelas palavras, deixando o espectador com as sensações auditivas. No Expressionismo o texto é sujeito ao ritmo telegráfico e a síntese fragmentada, em que ganha velocidade e movimento, sensações pertinentes especialmente a esse contexto histórico. O Surrealismo propôs uma subversão por meio da inversão da lógica, em que instiga a capacidade associativa do receptor rompendo as fronteiras entre a realidade e a ficção. Os surrealistas buscavam uma lógica onírica, em que usavam a técnica de corte e colagem e falta de coerência e nexos causais.

As propostas de mudança na linguagem teatral no início do século, não ficaram restritas às Vanguardas Históricas, encontrando várias outras formas de reivindicações por mudanças e pelos desdobramentos da linguagem teatral, o Teatro da Espontaneidade é um importante exemplo dessas reivindicações, ainda que não seja

usualmente abordado pelo seu valor estético e sim pelo seu precioso valor terapêutico. No caso do teatro da espontaneidade, desenvolvido pelo romeno J.L Moreno durante os anos de 1921, 1922 e 1923, observamos que a apresentação é desenvolvida de uma maneira em que é permitida qualquer interferência interna ou externa a ela, mesmo porque não há algo a priori. Percebe-se aqui uma mudança do foco na abordagem de Moreno, em que em contraponto ao vislumbre pelo virtuosismo na encenação de um texto dramático clássico é proposta a valorização do tempo presente, com a abertura a participação necessária e espontânea no ato da “apresentação”. Desse modo, percebemos que ele parte de algum “pretexto” ao invés de um texto, sendo esse “pretexto” um ponto de partida que não têm a objetividade, o controle e a rigidez, possíveis à grande maioria das peças da literatura dramática dita clássica, em que se fazem presentes os preceitos da unidade de tempo, espaço e ação e ainda a busca por um sentido de totalidade.

A obra de três autores - Moreno, Brecht e Boal - que servem de suporte teórico e prático, serão tratados a seguir em tópicos exclusivos, onde outras nuances de seus trabalhos convergem com a teoria e a prática do conceito da Dramaturgia Aberta, serão apontadas e discutidas.

1.2 - Na obra de J. L. Moreno

Os estudos de Jacob Levy Moreno (1889-1974) sobre a espontaneidade abriu horizontes não só para a psicologia, como também para a sociologia, antropologia, pedagogia e para as artes. Contudo, os estudos acerca do seu trabalho normalmente demonstram as conquistas e os avanços na área da psicoterapia.

Moreno estudou a espontaneidade e a criatividade como faculdades humanas que podem e devem ser vista de modo multidisciplinar. Moreno chegou a elaborar diagramas de movimentos, mapeamento da comunicação interpessoal, procedimento operacional, análise situacional e mensurações com o objetivo de aferir o grau de espontaneidade e criatividade de cada indivíduo. Desse modo apresentou uma proposta teatral que desenvolvesse esses aspectos no ser humano, e uma das principais diretrizes do seu teatro foi abandonar a necessidade de um texto escrito para a realização do fenômeno teatral.

No Teatro Vienense da Espontaneidade, realizado entre os anos de 1921 a 1923, ele estabeleceu quatro formas básicas para explorar a Espontaneidade.

1. eliminação do dramaturgo e do texto teatral por escrito;
2. participação da audiência, ser um "teatro sem espectadores". Todos são participantes, cada um é um ator.
3. Atores e Platéia são agora os únicos criadores. Tudo é improvisado: a peça, a ação, o motivo, as palavras, o encontro e a resolução dos conflitos.
4. O antigo palco está desaparecido: em seu lugar desponta o palco-espço, o espaço-aberto, o espaço da vida, a vida mesma.

Podemos observar que Moreno abdica da elaboração da dramaturgia, por entender que para o desenvolvimento da espontaneidade o mais importante é a presença dos criadores no espaço aberto, sendo este o território ideal. Suas escolhas estéticas já foram abordadas de diversos modos ao longo da história teatral, não sendo isso nenhuma novidade para o desenvolvimento da linguagem teatral, mas a particularidade neste caso está no fato de estarem juntas pela primeira vez com uma finalidade bem clara: proporcionar o exercício da criatividade e a espontaneidade para todos os participantes.

Segue agora um texto criativo descrito no livro Psicodrama de J.L. Moreno (2007, p. 80), onde toca na condução do seu processo.

Primeiro: tem de estabelecer e elaborar uma filosofia do criador como um corretivo antimecânico da nossa época.

Segundo: Enunciar as técnicas de improvisação já conhecidas e ampliar os conhecimentos sobre elas através da colaboração com muitos grupos experimentais.

Terceiro: Registrar as criações realizadas com a ajuda de várias técnicas de improvisação de acordo com o impulso do momento.

Em algumas formas dramatúrgicas é preservada a função do dramaturgo e em outras não, como no caso do Teatro da Espontaneidade. Podemos dizer que nessa linha poética o papel da dramaturgia e do dramaturgo é redimensionado, permitindo e transferindo aos atores e ao público a complementação, a criação ou mesmo o abandono da "dramaturgia" proposta inicialmente. Vale notar que em Moreno nem sequer existe uma dramaturgia anterior ao fenômeno teatral, tudo acontece aqui e agora, muito embora exista uma imagem ou estímulo disparador para a sua elaboração, digamos uma pré-dramaturgia, um tema, uma notícia de jornal, uma história, um sonho, uma narrativa. Tudo é improvisado a partir do que é dito pelos atores no momento das dramatizações.

Guardadas as devidas proporções em que possam acontecer essas manifestações, devido às variações entre um alto e baixo grau de improviso, dependendo sempre da forma e das condições de participação e de relacionamento interpessoal, o que devemos ressaltar é a **inexistência do texto escrito**, podendo até ter um roteiro onde se agrega a idéia do improviso e da criação em tempo real, mas nunca uma fabulação ensaiada. Moreno (1991) no seu exercício radical em busca da espontaneidade e da criatividade negava por completo o registro literário, o que por si só não denota ser mais ou menos eficaz. Talvez a grande valia do seu processo seja a possibilidade de usar material oriundo das narrativas e vivências pessoais, sejam elas de grande valor ou não, carregadas de sentido e significados ou não, como fonte do material dramático e as intersecções entre todas essas narrativas, criando um grande mosaico de experiências valorizando o relacionamento entre o indivíduo, o grupo e a sociedade.

Para Moreno (1991), uma das diferenças fundamentais desse modelo de atuação para o modelo desenvolvido por Stanislavski era a finalidade da ação, muito embora usasse dos mesmos meios, o resultado era diferente:

Existe um relacionamento superficial entre o psicodrama e o método de Stanislavski. No entanto, enquanto Stanislavski utilizava a improvisação a fim de aperfeiçoar o desempenho, eu permitia e até encorajava as imperfeições no sentido de alcançar a espontaneidade total (p. 11).

Para Moreno (1991) o fundamental era sempre a espontaneidade, e para isso ele trabalhava com todo tipo de recurso que pudesse resultar em algo inesperado e inusitado, um pré-requisito para a espontaneidade aparecer. Em sua proposta, radicalizava evitando o desempenho como se isso fosse incompatível para o desenvolvimento da criatividade, visto que isso provocava, segundo ele, a conservação da criação. Mas ainda assim, valeria a pena procurar descobrir se essa formulação tem efeito prático realmente válido, pois será uma verdade teatral que o desempenho afasta-nos dos efeitos inusitados, da criatividade, espontaneidade? É possível ter uma parte do material que serve de suporte ser conservado e ainda assim possibilitar o desenvolvimento da criatividade e da espontaneidade? Esse material conservado seria tão rígido a ponto de não pode sofrer nenhum processo de aprimoramento? Suas propriedades não sofreriam desgastes naturais que necessariamente provocaria algumas alterações? Obviamente por se tratar de um espetáculo de teatro pode ser que o público espere por um determinado tipo de desempenho que satisfaça o seu desejo por vivências de representações simbólicas e o que vemos na maioria das vezes são produções que

satisfazem, ou que procuram satisfazer, essa expectativa. Independente dessas questões, que serão debatidas logo abaixo, o que é marcante nessa proposta teatral é a abertura para o risco eminente do espetáculo não chegar ao seu fim, muito embora cumpra com as suas finalidades. Essa linha estética que prioriza a espontaneidade defendida por Moreno é um campo para o desenvolvimento de uma autenticidade que, às vezes, é muito difícil de ser vista no teatro tradicional, talvez por conta dessa percepção de que o espetáculo é um produto conservado para o gosto do consumidor de bens culturais.

Para o nosso estudo da Dramaturgia Aberta é esse campo de opostos que se apresenta como uma possibilidade de riquezas e de diálogos entre uma linha com finalidade de aperfeiçoar o desempenho virtuoso, elaborado e preparado a exaustão, e outra, genuinamente produzida no aqui e agora, com a finalidade de expandir a espontaneidade, criatividade e autenticidade!

Na tentativa de responder a boa parte das questões levantadas acima, vamos nos deparar com algumas produções que foram desenvolvidas com esse olhar. Por exemplo, podemos perceber que alguns trabalhos com maior vinculação social - apesar de inserir o público no jogo teatral - estabelecem um direcionamento anterior que de algum modo cerceia, ou pelo menos dirige, a criação. Outro exemplo foi a tentativa de mesclar a liberdade de criação e a conserva cultural, que nem sempre deram conta da criação. Veja o que Moreno afirma sobre o Teatro Vivo e o Teatro Aberto, deixando bem claro a idéia que a arte honesta do momento, no aqui e agora, ainda é uma utopia – isto em 1960:

O “Teatro Vivo” e o “Teatro Aberto”, na América, ainda estão vinculados à conserva dramática. Verdade seja dita que não tem dramaturgos no sentido velho do termo, mas o conjunto de atores improvisa passo a passo às partes de uma peça que a seguir fundem num total teatro organizado. O objetivo desse conjunto ainda é o de criar uma “peça teatral” que então será repetida vezes e vezes seguidas com variações de pouca monta. Portanto, a forma antiga do teatro ainda permanece, dotada de alguns poucos e interessantes desvios que usurparam do teatro da espontaneidade: eliminação do dramaturgo, participação da audiência, motivações terapêuticas, maior liberdade para os atores, liberdade para o seu corpo, atingindo a completa libertação dos costumes, a nudez total, todas as funções da vida sendo executadas na frente do público, sem quaisquer restrições. Mas tudo que é executado ainda é laboriosamente “ensaiado”, testado, desde os diálogos até as relações sexuais (MORENO, 1991 p. 13).

Moreno em verdade vai mais longe ao afirmar que não é apenas no texto escrito que cristalizamos comportamentos e condutas, mas também no corpo e nas técnicas

teatrais onde ainda imperam esse comportamento que tende ao congelamento e a conserva, mesmo que seja feito a partir de processos de improvisação. Desse modo é importante perceber a diferença das finalidades mesmo que utilizemos os mesmos meios e métodos. Entretanto, continuamos rumo a esses novos caminhos e novos objetivos diante dessa utopia. O grande problema que se apresenta ainda é o de resolver e elevar a *qualidade* da criação e a *estabilidade* das execuções num ambiente tão permeado de riscos e incertezas. Para alcançar esse caminho é imprescindível a análise da produção e da prática dessa forma dramatúrgica. Moreno (1991) salienta que é possível “treinar” jogadores para esse estado constante de desafio:

A espontaneidade é treinável, independente de quão tênue possa ter sido sua chama no início. O estudo do processo de aquecimento dos atores assim como das audiências, a pesquisa da ação e do papel, os métodos de comunicação no impacto do momento, a elaboração de diagramas de interação e de escalas de espontaneidade foram conseqüências da manutenção do teatro da espontaneidade vivo à base de idéias novas e de suscitar um entusiasmo espontâneo nas pessoas que ali estivessem presentes (p. 52).

Desse modo, o presente estudo verificará, inclusive partindo de várias técnicas e procedimentos utilizados por Moreno, como e em quais circunstâncias a espontaneidade e a criatividade invadem o jogo cênico e mobilizam público e jogadores a reinventar o modelo teatral. Nas circunstâncias em que pesa a espontaneidade e a criatividade, Moreno acredita que a integridade e a sinceridade significam mais do que o desempenho para a qualidade e o nível artístico. Em síntese, ele **valoriza a autenticidade em detrimento do desempenho virtuoso** e **valoriza** o momento presente, desqualificando não apenas o texto escrito, mas qualquer forma de registro que conserve o fenômeno teatral.

Toda a comunidade está presente no teatro da espontaneidade. É o teatro da comunidade. Trata-se de um novo tipo de instituição, instituição que celebra a criatividade. ... não é o teatro de um homem; é o teatro de todos por todos (p. 45) (...) O ator de espontaneidade deseja co-atuar e interagir com todos (p. 46) (...) A arte da espontaneidade não faz uso do princípio de organizar antecipadamente o processo de assumir o papel (MORENO, 1991: p. 47).

Nesse sentido para o Teatro da Espontaneidade é importante estabelecer uma relação onde prevaleça uma liberdade de criação dramática onde o público possa

experimentalizar a sua imaginação e exercer sua sensibilidade, dando credibilidade aos seus sentimentos, afetos e emoções participando ativamente do fenômeno dramático.

Segundo Bareicha (1998), Moreno deixa claro que o Teatro da Espontaneidade é uma forma de teatro que podemos considerar aberta, e defende o psicodrama, como uma técnica que é sempre terapêutica, artística e educativa. Desse modo o seu alcance é amplo e os eixos de atuação exigem, portanto, uma abordagem multireferencial:

O Teatro Espontâneo com o intuito de incluir a platéia na construção ideológica da cena e explorar as formas de relacionamento a partir do improviso. Enfatizou a necessidade de não se repetir textos, mas cada qual criar seu próprio texto (...) manifestar o mais espontaneamente possível o que deseja comunicar, assumir os ruídos dessa comunicação e permitir-se mudanças (p. 129) (...) Em nosso entendimento, para a abordagem moreniana, um problema nunca ocorre por acaso – há um contexto; nunca é isolado – mas é sempre plural; nunca é individual – mas é sempre coletivo. Cuidar dele não é tarefa simples, exigindo uma atitude ao mesmo tempo terapêutica (cuidar e curar), pedagógica (educar e prevenir) e artística (compor e exhibir) (BAREICHA, 1998, p. 132).

Segue agora outro texto de teste, aqui transcrito apenas a situação preliminar da cena estabelecida por Moreno (pág. 144 e 145) onde podemos perceber a atuação do diretor de modo muito aberto, com fluidez para interferir de acordo com o seu julgamento. Na explicação da cena o autor esclarece que *“se um sujeito não consegue resolver adequadamente uma emergência é ‘desclassificado’. Uma outra premissa é que o diretor não está na situação com o sujeito, mas fora dela. Atua como um ponto teatral, um narrador, um comentador, um anunciador de eventos. O público consiste em três jurados, dois registradores, e vários egos auxiliares. A situação consiste em eventos que exigem uma série de prontas respostas, como segue”*.

Diretor

O diretor aquece preparatoriamente o sujeito, estabelecendo a cena:
 “Você está numa casa, perto da rua principal de uma pequena cidade”.
 “Você está na sala; junto à parede do lado direito a uma escrivaninha. Estantes carregadas de livros estão de ambos os lados da escrivaninha. Sobre uma prateleira há um telefone. Junto à parede da esquerda há um divã e um rádio”.
 “Siga-me, mostrar-lhe-ei o arranjo da casa. Esta porta dá para a sala de jantar. Ao lado da sala de jantar está a cozinha. Da sala de jantar há uma porta que leva ao quarto das crianças”.
 “Voltemos à sala de estar”

Sujeito

O sujeito aquece-se preparatoriamente, repetindo as instruções e gestos do diretor, e acrescentando alguns detalhes por conta própria.

Eles voltam.

“Veja a escrivãzinha. Precisa que lhe limpem o pó”.

“Olha o chão. Está sujo. Vá limpá-lo. A vassoura está na cozinha”.

O sujeito vai limpar o pó da escrivãzinha, varre o chão, arranja os livros, etc.

1.3 - Na obra de Bertolt Brecht

A obra de Bertolt Brecht aponta para várias questões decisivas na reformulação da linguagem teatral, partindo principalmente da reformulação das estruturas textuais e alcançando a linguagem como um todo, buscando proporcionar mudanças na recepção e participação por parte do público. Outro ponto recorrente ao se falar em Bertolt Brecht é o desenvolvimento da idéia de teatro didático/pedagógico, contudo iremos nos deter, nesse momento, em sua colaboração na estrutura textual, por percebermos vários pontos objetivos e subjetivos que podem colaborar na elaboração contínua do conceito da Dramaturgia Aberta.

Para Koudela (2001), o principal ponto nas mudanças propostas por Brecht recai especialmente em repensar o papel do texto e sua interlocução com o espectador enquanto sujeito da ação, ou seja, uma nova ‘função social do teatro’. Esse direcionamento voltado para a participação e a interação do público com os atores e as novas formas de produção textual que levam em conta essa opção são temas bastante atuais e temos inúmeros exemplos dessas práticas, seja em Brecht ou em outros artistas.

Em alguns textos, Brecht (1967, 2005) chega mesmo a formular a inexistência desse leitor/espectador, visto que o papel desse se deslocara para o próprio desenvolvimento da cena, perdendo sua aura de observador distante. Podemos observar isso através dos conceitos brechtianos de ato artístico coletivo (*kollektiver kunstakt*) e de modelo de ação (*handlungsmuster*) que visa radicalizar a autonomia da obra de arte colocando o espectador no papel de ator e autor do texto, compreendendo aqui texto como manifestação gestual e oral do espectador/ator, rompendo a atitude passiva e de consumidor do espectador. Koudela (2001) afirma que:

Ao escrever a peça didática, Brecht abdica da autoria, na medida em que concebeu exercícios de dialética, nos quais o texto é experimentado cenicamente, visando à participação do leitor como autor e co-autor do texto (p. 11).

O atuante em confronto com um determinado papel passaria a compreender e redimensionar as forças econômicas e sociais que atuam em cada contexto. O texto, nesse caso, não é visto como uma verdade acima de qualquer suspeita, mas como um material que deverá ser confrontado com a realidade concreta fortalecendo e solicitando o envolvimento de cada participante na re-elaboração do material dramático. Nesse limiar percebemos o encurtamento entre a ficção e a realidade concreta.

Brecht (2005) experimentou essa linha negando a presença da platéia, ou pelo menos, desprezando o papel de observador submisso e alterando a percepção dos envolvidos no fenômeno teatral. Portanto, nessa prática percebemos uma ruptura no papel da platéia e no papel do texto escrito. Aqui, tal qual em Moreno (em 1921) e, muito posteriormente, em Boal (1986-2009), vemos a extinção de uma platéia unicamente observadora, a participante era pretendida. Isto certamente modifica a maneira como o público deve se relacionar com o “espetáculo teatral”, passando de uma optica focada no olhar para uma optica focada no jogar. **A característica de jogo é um outro ponto de convergência com a elaboração do conceito de Dramaturgia Aberta.**

Sobre esse entendimento Koudela (2001) afirma que Brecht via que “o jogo constitui valioso instrumento para a aquisição de conhecimentos” e que o mesmo era um instrumento para solução de problemas de ordem pedagógica.

Para o jogo. Para um jogo em grupo. Ela foi escrita não para um público de leitores, nem para o público de espectadores, mas exclusivamente para alguns jovens que queiram se dar ao trabalho de estudá-la. Cada um deles deve passar de um papel ao outro e assumir, sucessivamente, o lugar do acusado, dos acusadores, das testemunhas, dos juizes. Nestas condições, cada um deles irá submeter-se aos exercícios da discussão e terminará por adquirir a noção – a noção prática do que é a dialética (p.66).

Com o objetivo de ampliar a sua prática e o alcance do seu teatro didático e de sua pedagogia, Brecht lançou mão de uma dramaturgia que estabelecia a troca de papéis entre cada jogador como condição básica e que dispensava os aparatos técnicos tão comuns nos espetáculos teatrais. Desse modo, sua dramaturgia era pautada a partir de regras que se ofereciam como um jogo, com alguns princípios para a sua realização. Seria algo parecido com um jogo de futebol, que na sua prática diária é reduzido ao mínimo essencial: só exige uma bola, um espaço, regras e pessoas dispostas a sua realização. De modo parecido, Brecht não utilizava cenários, figurinos, iluminação, adereços, etc., por acreditar que esses recursos dificultavam a realização em larga escala da sua linha estético-pedagógica e distanciavam público e atuentes. Portanto,

recorria apenas ao texto literário, um espaço para o jogo e alguns praticantes, que poderiam impor todo tipo de alteração a esse texto literário, claro, desde que isso atendesse as suas prerrogativas para o relacionamento entre os participantes e os objetivos estético-pedagógicos. Benjamim (apud Koudela, 2001) em 1932 corrobora com esse pensamento:

A peça didática sobressai como um caso específico, através da pobreza dos aparatos, simplificando e aproximando a relação do público com os atores e dos atores com o público. Cada espectador é ao mesmo tempo observador e atuante (p.4).

O texto, no teatro didático, geralmente estruturado a partir de parábolas, funcionaria para Brecht como um modelo onde, a partir da narração alegórica que envolve preceitos de moral, alguma verdade importante poderia ser estabelecida para dinamizar, ampliar o conhecimento e provocar o inter-relacionamento entre os “aprendizes”.

O texto tem a função de desencadear o processo de discussão através da parábola. Portanto, o texto não transmite o conhecimento por si mesmo, mas visa provocar um processo, por cujo intermédio o conhecimento pode ser atingido (KOUDELA, 2001: p. 136).

Pelo que se aparenta, a montagem da peça deveria ter como referências aspectos ligados ao cotidiano dos seus praticantes, pois era permitido inclusive parafrasear a cena escrita com alguma cena improvisada pelos jogadores.

Em ambos os pólos existem diversos graus onde são incorporados ao texto de Brecht cenas improvisadas e/ou atitudes e gestos do cotidiano experimentados a partir de cenas ou fragmentos. Constitui objetivo desse procedimento, em alguns casos, a tradução da cena de Brecht para a linguagem do cotidiano, ou seja, um conflito do dia-a-dia é reconhecido como semelhante àquele apresentado pelo texto (KOUDELA, 2001: p. 137).

Desse modo todo espectador, ou melhor, todo participante, poderia atuar em qualquer momento, visto que não existem elementos teatrais que distanciavam o participante do ‘espetáculo’, que exigissem dele uma determinada virtuosidade ou um determinado tipo de desempenho que fosse típico de um profissional e o aproximava de uma brincadeira vivenciada onde os jogadores pudessem se apropriar dos elementos do cotidiano. Isso já possibilitaria a inclusão de qualquer pessoa e, realmente, qualquer um poderia participar desde que estivesse disposto a essa vivência. Uma das técnicas para

facilitar o trabalho de interpretação na peça didática era que os atores tinham como determinação uma forma de atuar para si mesmos. Atuar para aprender é o pressuposto para a realização da peça didática como ato artístico, ou seja, uma técnica que poderia ser desenvolvida por qualquer um. Nessa proposta, o que percebemos é uma proposta que pretendia ampliar ao máximo o universo dos praticantes de teatro. Podendo ser jogada em vários lugares, conforme assinalado por Koudela (2001):

A situação da apresentação (antes ou após reuniões, em espaços públicos não convencionais, etc.) obrigava a uma rápida troca de papéis e levava a uma economia de adereços e cenários. A utilização freqüente de corais cantados e falados, o que remonta também a uma origem prática (em grupo, o amador fica mais seguro, e, com algum exercício, passa a ser mais bem entendido). O paralelo mais importante deve ser buscado no elemento improvisacional, que caracteriza tanto o agitprop como a peça didática (p.8).

Desse modo apresentado, podemos imaginar que essa prática poderia ser entendida hoje como uma oficina de teatro, ou algo nesses termos, onde o diretor apresenta um texto base para montagem e, com o processo de ensaio, a obra vai ganhando contornos e definições a partir do processo improvisacional que altera o material que serviu de fonte. A partir daí, podemos entender a definição do conceito de “modelo de ação”. O projeto pedagógico previa o princípio da improvisação a partir de uma moldura ou texto básico e a participação livre do jogador, conforme ressalta Koudela (2001):

O princípio da improvisação é entendido como um projeto desenvolvido por um grupo de indivíduos que se reúnem para fazer um experimento a partir de uma moldura predeterminada (fornecida pelo texto)... Através da combinação entre invenção própria e moldura do texto, dá-se o processo de comportamento livre e disciplinado (p.17) Brecht acredita que a atuação deve buscar, no âmbito de certas determinações, uma atuação livre, natural e própria ao atuante (p.18).

O texto na peça didática tem o seu valor questionado a partir desse atuante que coloca em xeque o próprio material dramático, seja através da imitação, da improvisação, ou seja, através de um questionamento e um distanciamento dos modelos apresentados no texto. O espectador poderia em tese acatar ou rejeitar o encaminhamento dado pelo texto e a partir disso estabelecer uma relação e participação ativa no fazer cênico.

A seguir uma transcrição da obra “A compra do cobre”.

O DRAMATURGO – [...] E os serviços que ele (o teatro) prestou à sociedade foram pagos pela perda de quase toda a poesia. Ele renunciou a produzir mesmo que um só grande enredo comparável aos dos Antigos.

O ATOR - Mesmo que um só grande personagem.

O DRAMATURGO – Mas mostramos bancos, clínicas, poços de petróleo, campos de batalha, favelas, vilas de bilionários, campos de trigo, Bolsas, o Vaticano, caramanchões, castelos, fábricas, salas de conferência, em suma, toda a realidade possível. Em nosso teatro, assassinatos são cometidos, contratos concluídos, adultérios consumados, façanhas realizadas, guerras declaradas; nele se morre se engendra, se compra, se ultraja, se trafica. Enfim, nele se mostra a vida dos homens em comum sob todos os seus aspectos. Apropriamo-nos de tudo o que pode fazer efeito, não recuamos diante de nenhuma inovação; há muito tempo nos desfizemos de todas as regras estéticas. As peças, às vezes tem cinco atos, às vezes cinqüenta; às vezes o palco comporta ao mesmo tempo cinco lugares cênicos diferentes; o final é feliz ou infeliz; tivemos peças em que o público tinha a escolha do desfecho. Além disso, uma noite interpretamos estilizado, na noite seguinte perfeitamente natural. Nossos atores falam tanto os iambos quanto a gíria da sarjeta. Não é raro que as operetas sejam trágicas e que as tragédias conttenham *songs*. Uma noite você tem no palco uma casa com seus mínimos detalhes, até o último cano de vapor, a exata reprodução de uma casa autêntica, outra noite um pacote de cereais lhe é sugerido por duas ou três barras coloridas. Derramam-se lágrimas em nossos palhaços, ri-se alto diante de nossos trágicos. Enfim, aqui tudo é possível, eu seria tentado a dizer: infelizmente.

O ATOR – Sua descrição me parece um pouco sombria. Ela dá a impressão de que já não trabalhamos seriamente. Mas posso garantir que não somos bufões descerebrados [...]

1.4 - Na obra de Augusto Boal

A poética do oprimido surge como voz, como reivindicação, vai além do discurso artístico e propõe uma prática de idéias voltadas para o público, onde também esteticamente ele é parte ativa. Nesse encontro com o público é que se dá também o encontro com a proposta da Dramaturgia Aberta, ou seja, a valoração política, característica marcante desta poética, aqui ganha contornos mais gerais nos interessando especialmente a abertura da obra à participação do público, passando antes pelos seus dispositivos e pelas suas brechas textuais, do que seu notório poder de reivindicação e mobilização social e política, com influência marxista.

Augusto Boal encontra espaço para o desenvolvimento da sua prática teatral a partir do início dos anos 50 e segue até o início dos anos 70 do século XX - junto ao Teatro de Arena de São Paulo. A poética do oprimido se consolida de fato a partir de 1986 com a prática do próprio Boal e a implantação do Centro de Teatro do Oprimido

(CTO) no Rio de Janeiro. Posteriormente se expande para outras cidades, estados e países e conta hoje com CTOs espalhados em diversas regiões (<http://ctorio.org.br/novosite>).

Augusto Boal foi sempre de muitas práticas e experiências teatrais, quase a totalidade delas voltada para libertação do ser humano. Sua estrutura dramática, em que a fábula política e social funciona como eixo condutor do desenvolvimento da cena, faz com que - mesmo com algumas características textuais e de práticas cênicas convergentes com as práticas pós-dramáticas - seja apontado por analogia a categorização de Lehmann como pertencente ao grupo do que ele considera como teatro dramático. Em sua análise do que indica como pós-dramático, Lehmann considera a abertura e a participação do público como aspectos recorrentes das obras ditas pós-dramática, fato também perceptível na poética de Boal, Brecht e Moreno.

Boal, sempre atento à sua teoria e prática, tendo conhecimento das poéticas de Aristóteles e de Brecht para o seu desenvolvimento. Nestas poéticas percebia as proximidades e as distâncias, especialmente no que diz respeito ao “papel” do espectador em cada uma delas; na primeira o papel do espectador é praticamente de observador passivo e na segunda o papel do espectador ganha contornos de observador consciente. Boal em sua poética redimensiona a participação do público e esse é o principal diferencial entre a sua obra e a de Brecht, ambos profetizaram e desejaram um espectador mais atento e distante da forma alienante provocada pela poética dita aristotélica. A diferença da poética de Boal para a de Brecht, segundo Boal (1980), é que ele pretende um espectador que atue. No entanto, vemos já na prática de Brecht, principalmente no Teatro Didático essa preocupação com o espectador participativo. O que podemos deduzir nessa questão é que de fato Boal teve um ambiente mais propício para o avanço das suas técnicas. Independente dessa questão, o que vale aqui é o contraponto entre essas duas formas e a de Aristóteles.

Segundo Boal (1980) a forma aristotélica provoca a partir dos seus elementos estruturantes, *ethos*, *harmatia*, *peripécia*, *catástrofe*, *anagnorisis*, *catarse*, etc., um modo de percepção que normalmente aplaca e modela a ação humana a partir do exemplo dos personagens, que via de regra, são representantes da aristocracia. Segundo Boal a função da tragédia grega seria minimizar e corrigir os impulsos anti-sociais da população e a repressão de aspectos não desejados pelos membros da sociedade dominante. Veja a afirmação de Boal (1980):

No principio, o teatro era o canto ditirâmico: o povo livre cantando ao ar livre. O carnaval. A festa. Depois, as classes dominantes se

apropriaram do teatro e constituíram muros divisórios. Primeiro, dividiram o povo, separando atores de espectadores: gente que faz e gente que observa. Terminou-se a festa! Segundo, entre os atores, separou os protagonistas das massas: começou o doutrinação coercitivo (p.123).

Pelo que se apresenta podemos imaginar que essa manifestação pré-teatral, na sua origem espontânea, caótica e com toda a liberdade para o exercício da sua livre expressão, onde todos se manifestavam sem estabelecer nenhuma hierarquia, pudesse apresentar e oferecer algum risco de disfunções sociais. Podemos imaginar também que esses praticantes agissem de modo tal que nem ao menos se davam ao trabalho de tentar compreender e conceituar essa manifestação, mas puramente vivenciá-la. Acreditamos que era algo tão orgânico e muito mais próximo de um ato religioso do que necessariamente um ato teatral. Vale lembrar também até onde já existia uma consciência e uma concepção de indivíduo nesse período. Assim, os membros das classes dominantes preocupados com essa manifestação começam a estabelecer parâmetros para a sua organização e controle. Inicialmente com o surgimento do primeiro ator, Téspis, e depois com as sucessivas formalizações dessa prática até a solidificação da tragédia grega. Desse modo, através do exemplo desejável de personagens postos em cena é possível domesticar os instintos humanos e orientar os espectadores sobre quais os caracteres são aceitos e quais são negados socialmente. Para isso, a catarse segundo Boal faz a tarefa de corrigir os ímpetos indesejáveis dos indivíduos, perpetuando o ambiente apaziguador da sociedade.

O homem, como parte da natureza, tem certos fins em vista; a saúde, a vida gregária no Estado, a felicidade, a virtude, a justiça, etc. Quando falha na consecução desses objetivos, intervém a arte da Tragédia. Esta correção das ações, do homem, do cidadão, chama-se 'catarse' (BOAL, 1980: p.29).

Outros relatos nos mostram que nem sempre a relação palco platéia foi tão educada quanto no teatro burguês. No teatro elizabetano era comum a platéia permanecer ruidosa, às vezes até violenta, e que muitas vezes não se tinha essa noção espacial tão distinta, podendo muitas vezes o ator ter que partilhar o palco com algum 'intruso'. Isso também era comum no teatro medieval do mesmo modo que ainda hoje percebemos maior permeabilidade entre palco e platéia nos espetáculos de rua. Ou seja, essa questão levantada por Brecht e também por Boal na verdade sempre foi presente, desde a sua origem passando ao longo de toda a sua história chegando até a contemporaneidade, e não me parece ser resolvida em pouco tempo, permanecendo

como um foco de tensão gerador de novas possibilidades dramáticas. É dentro desse horizonte de novas possibilidades que se instalam as poéticas de Moreno, Brecht e Boal na perspectiva de mudar o paradigma do espectador. O objetivo maior dessas poéticas é promover a revolução a partir do comportamento do espectador para depois amplificar para a vida social, Boal (1980) afirma que:

O povo oprimido se liberta. E outra vez conquista o teatro. É necessário derrubar muros! Primeiro, o espectador volta a representar, a atuar: teatro invisível, teatro foro, teatro imagem, etc. Segundo, é necessário eliminar a propriedade privada dos personagens pelos atores individuais: Sistema Coringa (p.123).

Assim através da prática realizada simbolicamente por meio do teatro, o indivíduo teria condições de posteriormente experimentar alterações de padrões de comportamentos solidificados. Podemos claramente perceber que existe um deslocamento do papel da platéia e do espectador, tornando-os espect-atores de uma prática política. Agir para transformar! Podemos ainda reforçar a idéia que esse deslocamento, de algum modo, elimina a platéia e possibilita a grande maioria o desenvolvimento de seu potencial protagônico. Ser senhor (autor) de sua própria dramaturgia. E mais ainda, pois essa poética exige uma ação mais duradoura, visto que é necessário treinar os sentidos do espectador nos mesmos moldes de treinamento de atores. Nota-se claramente o compromisso político de tal poética, mas aqui caberia uma pergunta que nortearia o nosso entendimento sobre a participação da platéia. Se o público, os espectadores, recebe um treinamento para vivenciar essa poética, onde estaria o papel da tradicional platéia observadora? Perderia sua validade? Ganharia outros tons? Boal estaria confirmando a tese de Moreno que a participação espontânea precisa de treinamento? O teatro estaria perdendo essa platéia observadora para o cinema e para a TV? Não ficamos maravilhados com algumas produções que nos colocam, enquanto espectador, num puro estado de êxtase? No teatro não podemos nos contentar apenas com a observação e deleite? Afinal, será que não autorizamos a conduta burguesa ao aceitar o cinema e a TV? Esses dois veículos não colocam os espectadores definitivamente na posição de passividade? A TV e o cinema são mais atrativos e interessantes que o teatro? A TV está procurando formas de interatividade com o público? Independente das respostas, acreditamos que todas as alternativas para viabilizar a participação do público tem a sua validade, mas claro que precisamos definir que tipo de participação é essa e qual a sua qualificação. Sabemos que propostas que provocam o encantamento tem o seu valor e o seu lugar assegurado no mundo do

entretenimento e esse não é o foco do nosso estudo. No entanto, muitas propostas solicitam também a participação do espectador e isso por si só não é um denominador de qualidade estética. Aqui cabe analisar como essa participação moldaria a estrutura dramática e a conseqüente abertura que tudo isso gera para a cena. A Dramaturgia Aberta está preocupada em estabelecer qualidade na participação do público.

Para que se compreenda bem esta Poética do Oprimido deve-se ter sempre presente seu principal objetivo: transformar o povo, “espectador”, ser passivo no fenômeno teatral, em sujeito, em ator, em transformador da ação dramática (BOAL, 1980: p. 126).

Desenhando uma possibilidade de semelhanças e diferenças dessa poética com a poética da Dramaturgia Aberta, podemos começar a reconhecer que uma possibilidade que se apresenta na Dramaturgia Aberta e que não reconhecemos na poética do oprimido é a origem da ação dramática inicialmente proposta. Quase sempre a poética do oprimido parte de uma fábula. A Dramaturgia Aberta pode e não pode contar com alguma ação inicial, pode inclusive aguardar que o próprio público manifeste um tema ou algo que queira explorar, pode até ser algum elemento que não seja necessariamente dentro do universo dramático, abandonando qualquer intenção de estabelecer um tempo, um espaço e uma ação a fabular que prepara o desenrolar da história. Afinal a poética do oprimido estabelece também uma ideologia a ser perseguida. Tem uma dramaturgia orientada para a autonomia do cidadão, fazendo-o reconhecer-se como indivíduo portador de direitos, em uma perspectiva anti-capitalista.

O que a Poética do Oprimido propõe é a própria ação! O espectador não delega poderes ao personagem para que atue nem para que pense em seu lugar: ao contrário, ele mesmo assume um papel protagônico, transforma a ação dramática inicialmente proposta, ensaia soluções possíveis, debate projetos modificadores: em resumo, o espectador ensaia, preparando-se para a ação real (BOAL, 1980: p. 126).

O fator determinante nessa poética parece-nos ser a experiência teatral como processo de expansão da consciência do mesmo modo que a poética de Brecht, apenas escolhe outro método: a ação, Brecht escolhera a tomada de consciência. E ademais escolhe a ação como modelo para conhecer o mundo e nele atuar de modo a transformar as relações sociais, em especial, as relações de poder entre as classes. Desse modo essa poética tem de certo modo um pragmatismo cultural orientado para as classes oprimidas reconhecer a opressão e a partir disso traçar as estratégias para a sua libertação. Podemos, até certo ponto, reconhecer essa prática como uma produção mais

próxima de uma pedagogia e uma terapêutica do que necessariamente uma puramente estética, pois a mesma prepara o terreno para o sujeito ampliar a visão do plano da realidade concreta e a partir dessa nova dimensão alterar a forma como ele se relaciona com os demais sujeitos e com o mundo social e não estão necessariamente somente preocupados com a questão da linguagem teatral. O que percebemos é um modelo que se ocupa em ampliar e em possibilitar a apropriação das técnicas existentes por parte do espectador.

Podemos mesmo afirmar que a primeira palavra do vocabulário teatral é o corpo humano, principal fonte de som e movimento. Por isso, para que se possa dominar os meios de produção teatral, deve-se primeiramente conhecer o próprio corpo, para poder depois torná-la mais expressivo. Só depois de conhecer o próprio corpo e ser capaz de torná-lo mais expressivo, o “espectador” estará habilitado a praticar formas teatrais que, por etapas, ajudem-no a liberar-se de sua condição de “espectador” e assumir a de “ator”, deixando de ser objeto e passando a ser sujeito, convertendo-se de testemunha em protagonista (BOAL, 1980: p. 131).

Para provocar essa reviravolta na percepção da platéia Boal estabeleceu quatro etapas para a efetiva participação do espectador. Podemos notar que essas etapas se constituem numa espécie de treinamento para não-atores desenvolverem o potencial para interpretar cenas. Na primeira etapa ele se concentra no conhecimento do corpo e nas possibilidades de movimentação e emissão de som que ele oferece, na segunda em tornar o corpo expressivo ao ampliar as suas possibilidades de manifestação. Na terceira etapa, talvez a que leve mais tempo, ele prepara o espectador para entender o teatro como uma linguagem viva e que se torna presente através de três diferentes graus: dramaturgia simultânea, teatro-imagem e teatro-debate. Na quarta e última etapa ele trata do teatro como discurso através de certas formas como o teatro-jornal, teatro invisível, teatro-fotonovela, quebra de repressão, teatro-mito, teatro-julgamento, rituais e máscaras.

Nota-se, portanto aquilo que já estamos tentando salientar desde o início desse tópico, é que essa metodologia provoca de fato o afastamento do espectador do papel típico de platéia, esse passa a freqüentar o espaço que antes era oferecido aos atores. O palco vira uma “sala de ensaio”, pois existe uma espécie de treinamento voltado para preparar a platéia para a participação. Desse modo acreditamos que os espectadores passam a ser treinados e a se configurar como “atores”, desempenhando como se fossem atores. Isso seria o espaço do *como se* de Moreno ou o *se mágico* de Stanislavski.

Jorge Ishizawa dizia que o teatro da burguesia é o espetáculo acabado. A burguesia já sabe como é o mundo, o seu mundo, e pode, portanto apresentar imagens desse mundo completo, terminado. A burguesia apresenta o espetáculo. O proletariado e as classes exploradas, ao contrário, não sabem ainda como será o seu mundo; conseqüentemente, o seu teatro será o seu ensaio e não o espetáculo acabado (BOAL, 1980: p. 152).

Ampliando a questão para além da questão de classes é de se colocar em xeque o fato que a atual burguesia não vê o seu mundo tão estático assim como supõe Jorge Ishizawa. O mundo atual provoca esse transito em todas as classes. Claro que a alta burguesia ainda pode sentir esse mundo mais estático e ao mesmo tempo mais dinâmico, mas hoje a percepção mais generalizada é que o mundo burguês não é tão acabado assim como outrora pensado por Boal. Hoje a sociedade permite um grande fluxo de membros entre as classes. Como poderíamos pensar há cerca de trinta anos atrás que o nosso presidente seria um ex-operário? No entanto, acreditamos que a percepção que as classes populares têm das artes em geral, é que ela não vê a arte como um bem intocável e imexível e que esse tipo de produção é para aproximar e dialogar.

Os públicos populares estão sobretudo interessados em experimentar, ensaiar, e se chateiam com a apresentação de espetáculos fechados. Nestes casos, tentam dialogar com os atores em ação, interromper a história, pedir explicações sem esperar “educadamente” que o espetáculo termine. Ao contrário da educação burguesa, a educação popular ajuda e estimula o espectador a fazer perguntas, a dialogar, a participar (BOAL, 1980, p. 153).

Boal fala muito sobre o muro que separa o público do espectador e é provável que, de todas as experiências formais produzidas por esse diretor, quase todas tenham se convertido na busca em minorar os efeitos dessa cisão, no entanto, apesar de todos os esforços dele, acredito que a forma do Teatro Invisível é a que forneceu melhores elementos para a participação da platéia no fenômeno cênico. Porém, cabe destacar o fato da ignorância da mesma sobre esse fenômeno, para a platéia trata-se de um fenômeno cotidiano da realidade concreta e não uma ação teatral ficcional. Esse fato corre o risco de ser revelado ao longo da sua realização, mas não é a intenção dessa forma informar ao espectador sobre o jogo teatral. No caso do estudo da Dramaturgia Aberta partimos em algumas ações da revelação que ali se trata de um espetáculo, isso já é sabido. Em outras, isso não é revelado. Porém, o que considero importante é possibilitar a participação do público quando o mesmo tem consciência da sua

participação e o faz por vontade própria e a qualifica. Mas independente disso, acontece a abertura da dramaturgia.

Como vimos no primeiro ensaio deste livro, a poética de Aristóteles é a Poética da Opressão: o mundo é dado como conhecido, perfeito ou a caminho da perfeição, e todos os seus valores são impostos aos espectadores. Estes passivamente delegam poderes aos personagens para que atuem e pensem em seu lugar. Ao fazê-lo, os espectadores se purificam de sua falha trágica – isto é, de algo capaz de transformar a sociedade. Produz-se a catarse do ímpeto revolucionário. A ação dramática substitui a ação real (BOAL, 1980: p.180).

A poética de Brecht é a poética da conscientização: o mundo se revela transformável e a transformação começa no teatro mesmo, pois o espectador já não delega poderes ao personagem para que pense em seu lugar. A experiência é reveladora no nível da consciência, mas não globalmente ao nível da ação. A ação dramática esclarece a ação real. O espetáculo é uma preparação para a ação. Na poética de Boal (1980) *é essencialmente uma Poética de Libertação: o espectador já não delega poderes aos personagens nem para que pensem nem para que atuem em seu lugar. O espectador se liberta: pensa e age por si mesmo! Teatro é ação* (p. 168 e 169). Assim o espetáculo é a própria ficção que vai se tornando realidade concreta.

1.5 - Na contemporaneidade (Performance)

Neste momento iniciaremos a abordagem da linguagem teatral, acerca do seu desenvolvimento, suas influências e confluências, dentro de uma perspectiva geral da linguagem teatral na contemporaneidade, numa tentativa de buscar pontos de convergência com a experiência da **Dramaturgia Aberta**. O foco aqui é a relação entre palco e platéia e alguns possíveis tratamentos dados a essa relação, sendo nossa abordagem balizada pelas **categorias de participação do público e de abertura da obra e dispositivo**.

Um processo como o de homogeneização cultural, a globalização é o mais amplo exercício disto, tem como uma de suas possíveis decorrências o fortalecimento de pequenos núcleos contrários a ele, que se alimentam justamente das diferenças deste processo. No caso da linguagem teatral especificamente, um dos exemplos disto, foram as ditas vanguardas históricas no início do século XX d.C, em que enfrentaram bravamente o “modelo burguês” de massificação dos sentidos e da recepção do teatro.

O “confronto”, entre a perpetuação da idéia geral do “modelo burguês” de teatro, em que um dos pontos é a passividade do público, e a renovação do seu papel, ganha força durante todo o século XX dC. Três grandes representantes deste “confronto”, apresentados anteriormente, sendo eles, **Bertolt Brecht, Augusto Boal e J.L. Moreno**, partindo principalmente da articulação entre as categorias de **dispositivo, participação do público e abertura da obra**, aproveitaram às fissuras das idéias da estética do texto e alcançaram significativas mudanças na cena em geral, chegando a dar espaço para o questionamento da natureza meramente literária do drama, sendo este um dos pontos cruciais do teatro desenvolvido na contemporaneidade. “*Chega-se a uma disposição de espaços de sentidos e ressonância que, sendo aberta a vários usos possíveis, não pode mais ser atribuída sem mais a um só organizador ou organon (individual ou coletivo)*”. (Lehmann, 2007, p. 49). Tais questionamentos são materiais que abrem a discussão ao que Lehmann propõe como “pós-dramático” e são extremamente relevantes para a Dramaturgia Aberta, mas esta discussão, tão bem amparada por este autor, não é o foco da nossa pesquisa.

A articulação destas categorias, abertura e participação, é o grande diferencial das propostas de **Brecht, Boal e Moreno**, uma vez que neste caso o momento presente ganha força no palco, dando espaço ao improviso, mostrando seus contornos e deformações, rejeitados pelo “modelo burguês”. Como coloca Ryngaert (1995), acerca de um espetáculo que proporcionava esta abertura:

A dessacralização do texto nem sempre tem por conseqüência o abandono da escrita. Mas, afirma-se que esta pode ser coletiva, fruto de improvisações, e sobretudo que o texto deve perder o caráter solene e sagrado que a imagem escolar e universitária propaga (p. 28).

Todo o percurso bravamente percorrido por variadas estéticas durante o século passado justifica a liberdade conceitual e prática experimentada pela linguagem teatral crescente desde então. Esta liberdade deu espaço a intervenções tecnológicas de toda ordem, sendo algumas delas, experimentações de espaços inusitados para a cena, o questionamento da teoria e prática do termo representação, entre outros, colocando em xeque todos os elementos que compõe a cena, incluindo o público; sendo então pertinente a compreensão das mudanças na relação com a platéia, uma vez que as possibilidades cênicas vêm sendo multiplicadas continuamente.

O que assistimos é uma quebra de muitos paradigmas para a criação cênica que porventura propicia, entre outras coisas, um novo modo de se relacionar com o

espectador e com a própria obra. Hoje temos a possibilidade de todo texto ser um pretexto para o fazer teatral. Todo e qualquer espaço pode ser uma alternativa para uma determinada montagem. Podemos fazer um espetáculo só com som ou só com luz. Uma peça com três minutos de duração e outra com sete dias. Uma peça feita com máquinas e sem atores. É um universo cada vez mais amplo de possibilidades!

Diante de tanta novidade podemos até supor que perdemos algo que nos identificava junto ao público. O que vemos agora são linguagens híbridas que eclodem em todos os lugares, restando ao artista estabelecer um foco de comunicação que atraia o seu público. Sobre esse assunto, Gerd Bornheim (1983) afirma que:

o curioso nisso tudo é que o público também deve ser de certo modo reinventado, ele não é dado, assegurado, como se fazia no passado em que todo o mundo ia à missa só porque era domingo. Hoje faz-se necessário interessar o público por um determinado espetáculo. O problema de fundo, aqui, está na comunicação do espetáculo com o seu público. Ou melhor, a própria comunicação se tornou um problema. Então é necessário que o teatro saiba conquistar o seu público (p. 114).

A apresentação do problema formulado por Bornheim (1983) nos mostra um panorama bastante comum na contemporaneidade onde a concepção de um espetáculo e a escolha e uso dos elementos que o compõem são fundamentais para a sua própria comunicação com o público. É de se esperar que diante da dimensão desta questão, diversas tentativas sejam feitas pelos artistas no sentido de restabelecer esse diálogo e esse encontro entre o palco e a platéia, sendo a Dramaturgia Aberta mais uma tentativa neste sentido.

A Dramaturgia Aberta, em sua tentativa de “comunicação” com o público, investe então nos dispositivos como ferramenta, na **abertura**, como **convite** e na **interatividade**, como forma de **participação**. Percebemos um redirecionamento da percepção, do olhar acerca da obra, quando há interatividade e percebemos ainda esta interatividade como uma “qualidade”, assimilada e difundida nos meios virtuais, o que atualiza sua prática no teatro. Sabemos das diferenças das ferramentas e caminhos entre o mundo virtual e a prática teatral, mas nos referimos aqui exclusivamente à possibilidade interatividade com a abertura à intervenção, interferência e até decisão.

A potencialidade de ação do público, na nossa proposta, democratiza o discurso, que se renova e se atualiza durante a evolução da apresentação. No caso das experiências de Moreno, Brecht e Boal, onde apontamos a tentativa de afirmação do público como co-atuantes, pode-se perceber uma clara tentativa de diluição do seu papel de platéia. Nesse caso, percebemos que eles abdicaram de enfrentar o problema de

restabelecer contato e comunicação com o público, pois simplesmente o público deixa de existir enquanto observador e passa a fazer parte ativa do processo e a interatividade rompe as fronteiras entre palco e platéia.

Numa “retomada” da peça de Brecht, *Horácios e Curiácios*, Heiner Müller (apud Koudela, 2001) escreve a peça *O Horácio*, onde há alguns avanços em direção a participação da platéia, sem eximi-la de seu papel. Os atores se dirigem ao público com várias perguntas, provocando abertamente o envolvimento direto do espectador, convocando-o a participação. Neste sentido, continua Koudela,

Os jogadores formulam perguntas à platéia após as várias ações, e os espectadores têm oportunidade de interferir. Dado o objetivo ensinar/aprender, o autor anota, através de diálogos curtos, as respostas dos espectadores. O objetivo é recapitular e conduzir à próxima ação. O sentido da aprendizagem é atingido por meio do processo (ensaios), da troca de idéias durante a preparação (lição de dialética) e não do produto final (KOUDELA, 2001: p.87).

Podemos perceber como Heiner Müller, ainda lidando com os aspectos da peça didática, faz um deslocamento na sua produção textual ao recolocar o papel da platéia novamente como uma parte observadora, porém atuando em consonância com os atores. Assim, ele reforça o papel de espectador, pois o mesmo permanece como observador e mesmo assim participa efetivamente do jogo, pois existe um espaço de abertura no texto que permite a participação da platéia e propicia um olhar para a obra em processo. Müller ainda buscou atualizar a perspectiva histórica da peça didática, sendo esta atualização imprescindível, segundo Ryngaert (1995), para a observação da escritura textual, como coloca neste trecho:

Os critérios que abordamos permanecem úteis para avaliar as evoluções dos textos e situá-los numa perspectiva histórica. O teatro atual aceita todos os textos, qualquer que seja sua proveniência, e deixa ao palco a responsabilidade de revelar sua teatralidade e, na maior parte do tempo, ao espectador a tarefa de encontrar ali seu alimento (p. 16).

Na Dramaturgia Aberta optamos por uma produção textual que permita ao espectador permanecer no seu papel de observador, porém com a liberdade para atuar de acordo com a proposta posta em prática.

Além do **dispositivo textual**, outro elemento que pode vir a servir como abertura à participação do público é o **dispositivo espacial** onde se realizam as apresentações. Na contemporaneidade, mas que em nenhum outro momento da história do teatro, o espaço da “apresentação” pode ser qualquer espaço, público ou privado, muito além da

idéia do edifício teatral. A ocupação de espaços, não convencionados como espaços de apresentação, é uma prática comum no teatro contemporâneo e como em geral, não especifica a divisão entre, cena e público, pode sim funcionar, senão como abertura, como um primeiro passo na **quebra da passividade** a que o público tantas vezes é sujeito.

O espaço físico designado ao público, tão claramente definido no “modelo burguês”, é também, como será apontado no capítulo do público, significado e resignificado, no percurso da linguagem teatral e encontra também total liberdade na contemporaneidade. Assim, podemos ainda assistir às apresentações em grandes e luxuosos edifícios teatrais, mas também, em um hospital, como propôs o grupo paulista Teatro Da Vertigem em 1995. O grupo conhecido por transgredir a idéia comum de espaço cênico, no ano de 1995 ocupou os espaços do hospital Humberto Primo, com o espetáculo “O Livro de Jó”, em que o público acompanhava a evolução do espetáculo se “organizando” pelo espaço do hospital, o que não o convidava objetivamente à interatividade, contudo apagando as linhas de demarcação do território da cena, esta interferência tornava-se eminente, veja na figura 01.

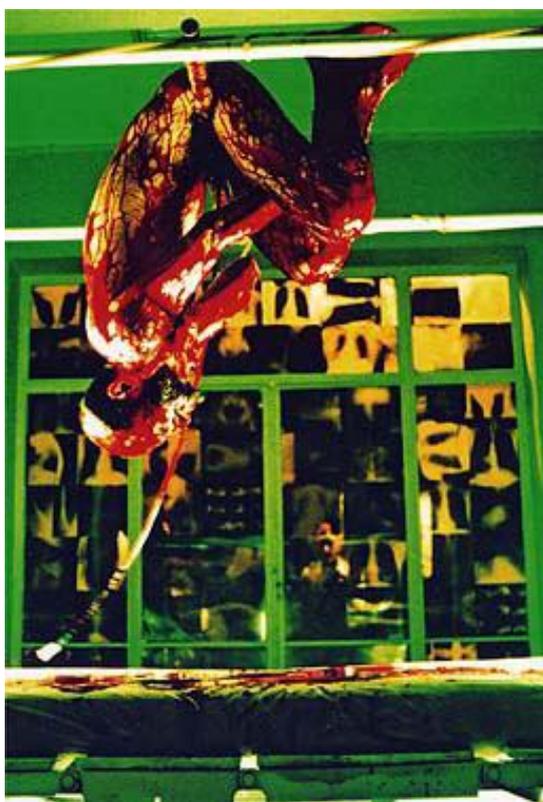


Figura 01 – Livro de Jó

fonte: http://foradopalco.files.wordpress.com/2009/10/20040628-livro_de_jo-03.jpg

Estas experiências, que arriscam a quebra total da idéia dos espaços, da cena e do público, exigem dele uma nova relação com o espetáculo, entendemos que essa mudança e por consequência essa exigência da reconfiguração do público, ainda que restrita a espacialidade, já seja uma forma de alteração da conformidade e passividade, comumente associadas a ele quando comparados a espetáculos chamados tradicionais.

Nesse sentido, da investigação do espaço, houve o espetáculo “*Casa de Bonecas - servido por homens*” do Grupo dos Homens realizado em 2006/2007, apresentado em um teatro com toda a cenografia montada para aparentar um bar de modo bem realista. A ocupação de um espaço teatral transformado em espaço não convencional, acabou diluindo a separação do espaço da cena e do público, buscando assim não apenas “compor” o sentido da cena, encenação, mas também potencializar por meio de um novo espaço do jogo, a aproximação do público e a sua possibilidade de intervenção; estando neste caso a mudança de espaço totalmente ligado a categoria de **dispositivo** que possibilita a **abertura** e a **participação**.

Podemos observar a abertura e a participação do público em alguns espetáculos que tem tido junto ao público, especialmente o público jovem, um poder de atração baseados nas categorias que estamos estudando. Esses espetáculos têm como matriz estruturante o improviso e a interação com uma platéia participativa dentro de uma determinada regra. Podemos partir do exemplo do espetáculo ***Improvável – um espetáculo provavelmente bom*** da Cia. Barbixa de Humor, grupo de teatro que trabalha com humor, improvisações e conta com a participação da platéia para criação das cenas. Esse espetáculo sofre, segundo o próprio grupo, influência do programa “***Whose Line is it Anyway?***” (Inglaterra e EUA). No início desse espetáculo é explicado a platéia como funciona o espetáculo, uma espécie de “manual do participante”, paralelamente o MC (mestre de cerimônia) vai aquecendo e preparando a platéia para o jogo. Nesse caso, percebemos o manual do participante e o MC como dois dispositivos para disparar a abertura. Outro espetáculo que vem atraindo um bom público é o ***Jogando no Quintal***, uma trupe de palhaços que decide jogar futebol, onde a tática mais adequada é improvisar. A situação encontrada por esse grupo para esse espetáculo foi transformar o palco num quintal, num campo de futebol - espaço destinado às brincadeiras no nosso imaginário – com o objetivo de proporcionar ao público uma sensação de brincadeira, de espontaneidade e criatividade. Nesse peça são distribuídos cartões (dispositivo) para o público que assim pode participar do espetáculo votando nos times.

Essas propostas devido ao conteúdo normalmente estabelecido para provocar humor e por contar ainda a participação do público tem se propagado de tal forma que passou a ser utilizada pela TV através do formato dos programas de auditório. Podemos ver o programa de TV ***É tudo improviso***, onde segundo os próprios fazedores “não tem nada combinado, não tem nada ensaiado, não tem nada planejado: os atores criam cenas na hora, a partir de elementos dados pela platéia”. Uma das regras desses formatos é que normalmente tem um ator que triangula com a platéia e com os atores, sendo o principal elemento de ligação, que escolhe os jogadores determina o ritmo, dirigindo, de algum modo a participação, inclusive da platéia. Segundo texto do site do grupo ***É Tudo Improviso*** “*é um reality-show, na medida em que tudo é feito na hora, mas é também ficção, já que todas as cenas são inventadas*”. Este tipo de programa tem similares em várias emissoras pelo mundo afora.

Outro campo de observação dessa tendência são os *flashmobs*. Podemos entender como ‘flash’, instantâneos, e ‘mobs’, mobilizações. São programas de intervenções urbanas com grande poder de atração de pessoas que participam espontaneamente de ações programadas através de chats, arquivos baixados pela internet ou outro mecanismo de comunicação e que irrompem as fronteiras da realidade e da ficção. Normalmente não marcam hora e local para a platéia, apenas para os atuantes que, inesperadamente, fazem do espaço público uma área para atuação. Não estou em nenhum desses casos entrando no mérito e nem no julgamento qualitativo de nenhuma dessas produções. A nossa análise parte apenas da forma como o evento artístico é elaborado e tratado, observando o uso dos dispositivos.

Ou seja, se a arte teatral é uma arte que engloba vários fazeres e se esses fazeres entram num processo de eclosão e de revolução cada vez mais acelerado, é de se imaginar então que a arte teatral se veja em completo processo de se reposicionar frente ao mundo, afinal já não há mais uniformidade e sim um conjunto de multiplicidades.

Um elemento, desse universo de multiplicidades, cada vez mais utilizado na linguagem teatral é o elemento tecnológico, midiático, virtual. O que é completamente plausível uma vez que o teatro, além de uma produção social ligada ao seu tempo, é uma arte generosa e cada vez mais transdisciplinar. Corroborando e complementando com esta colocação, citamos Lehmann (2007).

Portanto, o teatro aproveita de imediato todas as novas técnicas e tecnologias, desde a perspectiva até a internet. A utilização das mídias técnicas modernas no teatro – fotografia, projeções, aparelhos de som, cinema-, também em associação com

iluminações refinadas e outras técnicas cênicas, começou logo após a invenção destas mídias (p. 375).

O elemento midiático, já vinha sendo introduzido na cena desde o início do século XX d.C, caminhando junto com o desenvolvimento da encenação e o deslocamento do papel do texto. “*Com isso, a imagem habitual do teatro de texto perde ainda mais sua validade normativa e é substituída por uma prática intermediária e multimidiática aparentemente sem limites.*” (Lehmann, 2007, p 368). Esta intervenção, que em seu início pode ter sido assimilada como um recurso estritamente cenográfico e de caráter complementar, pode alterar não só a percepção espaço/temporal do espetáculo, bem como, “interferir” na atuação do artista e em alguns casos até ser proposto como cena. Veja o exemplo citado por Lehmann, acerca da coreografia de Hans Van Manen,

(...) Surgem tensões interessantes entre o movimento, a imobilidade e o paralelismo-por exemplo, quando a dançarina pára em um lugar, quieta, mas o operador de câmera se move depressa em torno dela, de modo que na tela se vê uma imagem muito movimentada e inquieta. Por fim, a dançarina sai da sala teatral dançando, acompanhada pelo operador de câmera, e de repente o público encontra-se como que abandonado, sozinho diante do palco vazio e da grande imagem de vídeo, no qual é possível acompanhar movimentos de dança no Foyer (...) (p. 378).

Desta maneira, as apresentações têm sido progressivamente marcadas pela presença, de vídeos, inovações acústicas e de iluminação, entre outros. A grande questão acerca deste elemento, mais especificamente o uso de imagens visuais eletrônicas, se dá pelo questionamento do seu valor de presença e de comunicação, a respeito disso Lehmann, aponta que “*O hábito do consumo de imagens eletrônicas, favorecem essa redução da idéia de comunicação ao modelo de emissão/recepção de sinais para além do registro da responsabilidade e do desejo*” (p 367).

O uso destes recursos, ainda é restrito a alguns grupos, não encontrando lugar, em algumas linhas de pesquisa, e ainda não garantindo a “renovação/inovação” da cena, funcionando tantas vezes como pano de fundo em lugar do cenário tradicional. Contudo, a polêmica ao redor deste elemento na cena, não interfere na possibilidade de funcionar também como um elemento que mova o público na direção da abertura e da participação da cena, especialmente relacionada à interatividade. “(...) *Mas a essência da arte high-tech também pode se apresentar nas tentativas de artistas de incluir os espectadores no processo criativo.*” (Frank Popper APUD Lehmann, 2007, pág. 370).

No percurso da **Dramaturgia Aberta**, por exemplo, nas peças “*Marculino*”, “*Casa*

de Bonecas”, “*Com que roupa?*” e “*Viração*” o recurso visual midiático também foi um dos elementos utilizados, numa tentativa de convidar o público à sua participação ativa na apresentação. Para isto, foram captadas imagens ao vivo do público, que em dados momentos eram projetados na cena. Este recurso não só confirma a presença do público, como o propõe como parte/composição da idéia da cena, que se completa e se atualiza na sua presença física e virtual.

Nesse ambiente de abertura e participação, vemos ainda de modo simultâneo uma valorização do trabalho de ator. Há certa tendência para a maximização do corpo e da imaginação do ator, o que parece reforçar a idéia de abertura da cena para a presença e para a liberdade do ator criador.

Desse modo vemos simultaneamente esse tempo voltado ao corpo, à presença e a imaginação do ator, e outro tempo voltado para o ambiente virtual midiático; e, às vezes, ambos os tempos, na mesma montagem. Nesse caso, o que vale ressaltar é uma tendência que, de algum modo, valoriza a imaginação e a presença do ator e, por dedução, a sua liberdade de permanecer vivo diante do espectador. Então, podemos acreditar, que esse amplo leque possibilita desde uma abordagem no trabalho de ator onde este se encontre novamente com os elementos sensoriais que foram dados como perdidos, ou pelo menos depreciados, chegando até as abordagens mais cognitivas e tecnológicas.

Essa distancia entre esses dois pólos mostra bem o alcance e o ambiente de fertilidade do momento teatral. Já não temos mais limites bem estabelecidos entre as artes, as suas fronteiras são tênues e é muito comum a multidisciplinaridade entre as linguagens. Podemos ter experiências teatrais pautadas exclusivamente na palavra, outras na utilização dos elementos midiáticos, outras ainda pelas sensações oriundas do corpo e da imaginação do ator, ou pela integração desses opostos, pelo uso do espaço alternativo e outros tantos desdobramentos.

Essas multiplicidades das formas de escrituras teatrais e de seus desdobramentos na encenação são percebidas através de uma diversidade de elementos, onde talvez o elemento midiático seja o recurso mais utilizado e cada vez mais recorrente e amparado por uma alta tecnologia, que ganha contorno e uso jamais pensado outrora. Depois de o texto ser questionado e de todas as decorrências, vemos hoje a própria presença ser colocada em xeque. A virtualidade é um dado da cultura contemporânea, então é de se imaginar que esse dado se infiltre cada vez mais em todos os ambientes, inclusive no campo das artes. Desse modo, com tantas possibilidades, é praticamente impossível pensarmos em uma única identidade teatral contemporânea.

1.6 - Na Dramaturgia Aberta

Para o entendimento do conceito de Dramaturgia Aberta precisamos passar por alguns problemas fundamentais do teatro contemporâneo apontados nas principais obras de Gerd Bornheim (1983, 1992). A ênfase está na questão da estética do teatro, desde a arquitetura teatral até alcançar a crise dos fundamentos estéticos do jogo cênico, passando pelos problemas de dramaturgia, do ator, do diretor e do público, que veremos mais detalhadamente. Abordando inicialmente a questão do público, Bornheim (1992) apresenta um problema da relação entre o teatro e o elemento popular que pode servir como parâmetro para iniciarmos o entendimento dessa questão da relação espetáculo e público. A retomada do papel do público vem sendo cada vez mais sentida e cada vez mais experimentada. Algumas dessas poéticas, de diversas ordens, foram apresentadas nos tópicos anteriores. A Dramaturgia Aberta vem somar-se a essas poéticas e propõe como método de criação dramática uma estrutura escrita e pré-elaborada em forma de camadas dramáticas sobrepostas e simultâneas, concebida para ser flexível, dinâmica, fluida e complexa, com inúmeras possibilidades de interferências e de desdobramentos, gerando um campo de instabilidade e incertezas para atores e público. A Dramaturgia Aberta convida atores e público para a inter-relação e a participação durante o jogo. Assim, essa proposta estaria em consonância com esse movimento de reivindicação do público e também em consonância com o caminho do teatro contemporâneo. **Um dos objetivos do presente estudo será descrever como um determinado dispositivo interfere na abertura e na participação ativa da platéia na Dramaturgia Aberta.** Desse modo, essa proposta estaria mais próxima de uma radicalidade e de uma contemporaneidade tal como definido por Eco (1971) no tópico abordado anteriormente sobre a abertura.

Podemos perceber nesse percurso rumo à abertura das linguagens artísticas, algumas etapas, que num primeiro momento, permitia ou pretendia uma reconstrução apenas dos resultados e em momento posterior já era orientava para um processo completamente original e radical pautado não apenas no resultado, mas principalmente em estabelecer como a participação e a relação se processavam nessa estrutura desde o seu nascedouro. Esse determinado tipo de teatro mais radical, foi, é e será constituído e constituinte de acordo com a sua produção social e coletiva. Ou seja, a Dramaturgia Aberta se insere dentro desse panorama, e é possível hoje porque existe uma configuração que foi sendo gerada ao longo dos últimos 90 anos.

A partir da contribuição de teóricos como J.L. Moreno (teatro da espontaneidade e sociodrama), Bertolt Brecht (teatro didático), Augusto Boal (teatro do oprimido) e depois por tantos outros artistas que trabalharam e trabalham o teatro e outros artistas oriundos das linguagens performáticas, que tiveram como objetivo colocar o espectador como participante da cena e procuraram (e procuram) estabelecer um ambiente onde o público pudesse exercer uma atividade artística a partir do encontro com os artistas e desse modo elaborar a sua própria manifestação, criação e produção em sintonia com os artistas. Como exemplo assista ao DVD anexo os arquivos 1) “Viração” 2) “Casa de Bonecas – servido por homens”, 3) “Com que roupa?”.

Todas essas linhas poéticas surgiram a partir da necessidade de constituir uma forma teatral mais envolvente e que dissolvesse, ou pelo menos minimizasse a dicotomia ativo-passivo entre palco e platéia; ou a dicotomia entre sujeito e objeto como prefere outros; ou mesmo a idéia de participante-observador crítico. Esse fato que já vem sendo pesquisado e explorado com mais propriedade desde os anos 20 do século passado (como em Moreno, 1991, 1992 e 2007; Brecht, 1967, 2005; Boal, 1980, 1986, 1990, 1991, 1996; Koudela, 2001; entre muitos outros). Essa nova forma de fazer teatral afetou o trabalho de alguns diretores, atores e dos demais profissionais que passaram a ver seu campo de atuação de modo muito mais multidisciplinar e com maior inter-independência das partes.

Dentro da proposta da Dramaturgia Aberta o que vale ressaltar é que a criatividade e a espontaneidade exacerbam a fluidez e o dinamismo da psique humana, acentuando a permeabilidade e mutabilidade de caráter, e que isto estaria mais adequado a nossa época tão acostumada com mudanças bruscas e substanciais de todas as ordens. Romana (1985, 1992, apud Bareicha, 1998) valoriza os aspectos didáticos do trabalho de Moreno ao firmar que:

Como método de aprendizagem, o psicodrama presta-se a uma didática expressiva e vivencial, que permite ao aluno, através da experimentação, contextualizar os conceitos aprendendo seus alcances e limites. A partir da cena psicodramática, a cena é criada segundo os referenciais do aluno, que se torna autor e ator de seu processo de aprendizagem – e não um receptor passivo de informações repetidas pelo professor. Ocorrendo ao grupo, faz com que a apropriação dos conhecimentos seja um ato coletivo, dentro de uma perspectiva interativa e dinâmica (BAREICHA, 1998: p.125).

Do mesmo modo que o psicodrama permite ao aluno ser autor e ator, creio que a Dramaturgia Aberta permite ao espectador brincar de ser co-autor e como se fosse ator

de seu processo de elaborar e produzir sentidos da sua experiência vivencial, valorizando seu processo de autoconhecimento, aprendizagem, fruição estética e de emancipação política. Essa possibilidade já precisa ser prevista desde o momento inicial de sua elaboração, e desse modo o atuante cumpriria em certa medida o papel de estimulador da participação ativa do espectador. John Dewey (1934, apud Courtney, 2001) reforça os aspectos vivenciais como modelo primordial para a prática educativa - desse modo, a Dramaturgia Aberta através de seus jogos e de suas possibilidades lúdicas é uma ferramenta adequada para a sala de aula - ao afirmar que:

A fonte primária de toda atividade educativa está nas atitudes e atividades instintivas e impulsivas da criança, e não na apresentação e aplicação de material externo, seja através de idéias de outros seja através dos sentidos; e, conseqüentemente, inúmeras atividades espontâneas das crianças, jogos, brincadeiras, mímicas... são passíveis de uso educacional, e não apenas isso, são as pedras fundamentais dos métodos educacionais (p.42).

Mesmo que levemos em conta que a Dramaturgia Aberta já se encontra inicialmente com um texto pré-escrito, ela ainda permite e provoca essa atitude e atividade instintiva e isso vem de encontro ao preceito de Educação Estética e Utopia Política de Leonel Ribeiro Santos que afirma que “*se (os homens) forem capazes de agir de forma livre, dominando, de cada vez, as tensões sempre emergentes entre as inclinações sensíveis e o dever moral* (p. 214)” estaríamos assim mais próximos das suas contradições. Desse modo, acredito que a Dramaturgia Aberta possibilita aos jogadores um processo de auto-conhecimento, e segundo Cohen (1994, apud González Rey, 2005):

radica precisamente no fato de que estão compostos por indivíduos, autoconscientes, cujas diferenças devem ser resolvidas e conciliadas em um nível que permita ao grupo ser viável e ter coerência (p. 207).

Na certa a dificuldade para a plena efetivação dessa linha poética reside exatamente em como identificar esse indivíduo autoconsciente. Todas as pessoas presentes no ato teatral teriam essa característica? Como estabelecer esse limite da viabilidade e da coerência? Onde está esse limite? A peça seria viável? Chegaria ao fim? Essas perguntas estariam com os dias contados por conta de que não podemos perder a dimensão que estamos trabalhando com um espetáculo teatral e logicamente não podemos perder de vista que estamos tratando de um trabalho que chegaria ao fim sim, mas talvez não chegasse a sua finalidade, principalmente se a platéia de fato não

participar, o que pode ocorrer. Nesse caso, podemos dizer que um espetáculo de Dramaturgia Aberta chegue até o seu final, mas não tenha cumprido necessariamente o seu objetivo. Pois o objetivo principal da Dramaturgia Aberta é propiciar ao espectador uma experiência artística ativa e de qualidade.

(...) educação estética seria aquela que “tem por intenção formar o todo das nossas faculdades sensíveis e espirituais na maior harmonia possível”. É efetivamente para este ponto que se prende toda a concepção schilleriana da educação estética. Não se trata apenas de uma educação artística, para a arte ou pela arte, não visa sequer exclusivamente o desenvolvimento e aperfeiçoamento das faculdades sensíveis ou o cultivo do gosto, mas propõe-se como o desenvolvimento harmonioso de todas as faculdades humanas. A sensibilidade, aliás, não é educada para si mesma, mas para que nela se manifeste já, na forma espontânea da aparência e do jogo, aquilo que caracteriza o homem moral: a liberdade (SANTOS, 1996: p. 214).

CAPÍTULO 2 - RESPEITÁVEL PÚBLICO(S)!

O público também é **múltiplo**, suas preferências, suas exigências, seus conhecimentos, sua **relação** e sua **participação**. No que diz respeito à relação e a participação do público, sem julgar o que seria melhor ou pior, é feita aqui referência aos níveis de passividade e atividade, durante a evolução do espetáculo. Isso será discutido como conceito essencial sobre a **Dramaturgia Aberta** no tópico denominado “**Posso Entrar?**”.

Em grande parte das propostas teatrais o público cumpre a função de **espectador**, onde, claro, até nesse caso, toda e qualquer reação e até sua simples presença, o confirmam como parte. Contudo, em algumas propostas o público é convidado e/ou impelido a participar de forma mais objetiva tornando-se **atuante**, o que lhe dá a possibilidade de interferência direta na cena e até de decisão da mesma.

Nesse capítulo buscaremos abordar alguns pontos relacionados à questão do **público**, suas mudanças e permanências, tendo como foco polemizar suas possibilidades de relação com a cena, de aproximação e participação direta, ressaltando os fatores que podem contribuir para a **potencialidade do jogo** e a forma como acontece na **Dramaturgia Aberta**.

Entendemos a participação do público um dos fatores determinantes para o desenvolvimento e elaboração do jogo proposto na **Dramaturgia Aberta**. Desta forma, numa tentativa de traçar um panorama geral, acerca desse elemento, tentaremos apurar pontos, ora objetivos, como a possibilidade de determinação da sua atitude por meio da estrutura do edifício teatral; ora pontos subjetivos, como a ligação do comportamento social com suas configurações.

2.1 - O instinto

A proposta da **Dramaturgia Aberta** está intimamente ligada à aproximação do público com a cena e com a abertura da cena à sua interferência. Sendo esses fatores preponderantes para efetivação e cumprimento dos objetivos do jogo. Acreditamos que mesmo a confirmação da separação destas partes, seja física ou dos discursos e práticas que pretendem o preenchimento total dos espaços dos vazios, não possam eliminar o

que entendemos como genuíno e inerente ao ser humano que é um “**instinto de platéia**”.

Desta forma nos propomos à apresentação do que seria o “**instinto de platéia**”, tendo como eixo a teoria de Soeiro (2003), numa tentativa de validação, valorização, expansão e pleno exercício deste instinto, como ponto de partida da possível transferência da condição de público **espectador** para público **atuante**, como é proposto também na **Dramaturgia Aberta**.

Soeiro (2003) define o conceito de “**instinto de platéia**” como uma predisposição social da natureza humana para a observação, para prestar atenção em outra pessoa e em seu desempenho, em muitas circunstâncias. Não apenas quando está claramente na posição de observador, como quando em jogos ou uma apresentação artística ou cultural de qualquer natureza, como também na maioria das suas situações cotidianas:

Inicia-se de imediato, uma série de avaliações do outro: se é homem ou mulher, se é velho, adulto ou criança, se vem rápida ou lentamente, se tem uma postura ativa imperativa ou, ao contrário, uma atitude passiva relaxada. A esse conjunto de avaliações e conforme as respostas, todo o comportamento se altera. Este é, nas suas linhas genéricas, o que chamamos instinto de platéia (SOEIRO, 2003: p.25).

Essa abordagem trata de uma característica inerente ao ser humano que realiza diversas comparações entre os indivíduos e procura responder a esses diversos estímulos, sempre procurando uma medida de ajuste e auto-ajuste que funcione dentro da organicidade daquele meio, em que a simples presença do outro provoca alterações e afetações.

Talvez por meio desse olhar psicológico possamos nos aproximar de uma possível compreensão sobre a relação entre as partes do espetáculo, palco e platéia, podendo assim perceber o acontecimento cênico como algo que esteja no espaço entre esse relacionamento e não necessariamente nos objetos ou nos profissionais envolvidos. Soeiro (2003) afirma ainda que “*o instinto de platéia estimula a criatividade, a competição, a desarmonia e a harmonia, a reunião de grandes grupos para assistir exposições e eventos, favorecendo o aparecimento e desenvolvimento da coesão social*” (p.39).

O “**instinto de platéia**” é uma espécie de um programa biológico, segundo o qual “*o homem procura observar e ser observado. Prepara-se para os papéis de **espectador e protagonista***” (SOEIRO, 2003, p. 32). Estas possibilidades apontadas por Soeiro ressaltam a predisposição natural não só da observação, mas ainda sua **disponibilidade**

em atuar dentro da situação de observação e validam ainda o **valor terapêutico** desta troca, assim como abordaremos com relação à prática da **Dramaturgia Aberta** num próximo momento.

Somos simultaneamente protagonistas, porque modificamos nossos pensamentos, expressões, comportamentos de acordo com a interpretação “do outro” que vem pela rua (SOEIRO, 2003: p.49).

Segundo Soeiro é importante ressaltar cinco aspectos que permeiam essa “disponibilidade”, a observação e a atuação, sendo eles: **o físico, o comportamental, o moral, o intelectual e o sensitivo**, que são balizados por um conjunto de valores denominado “**amortecimento mental**”. Esses amortecedores correspondem às leis, às religiões, aos princípios éticos, morais e familiares, às ideologias, etc. Nesse caso, podemos imaginar que a participação da platéia está condicionada por esses aspectos aliados a relação de cada indivíduo com esses amortecedores mentais. Nesse sentido, continua o autor:

É como protagonista, verificando a conveniência das nossas idéias e comportamentos, ou como espectadores, absorvendo experiências e dados, que mantemos o curso correto, que nos ajustamos ao nosso meio ambiente. Esse processo tem enorme importância para a criatividade (SOEIRO, 2003: p.99).

Aproximando-nos desta mesma idéia, mas tendo como ponto de partida um olhar voltado especificamente para o teatro recorreremos a Pavis, que ao conceituar o papel do espectador afirma que *“ele poderia (em teoria) intervir no palco e bancar o desmancha-prazeres, aplaudir ou vaiar; na realidade, ele interioriza esses ritos de intervenção sem perturbar a cerimônia posta em cena, com tanta dificuldade, pelos artistas”* (PAVIS, 2003: p.141). Percebemos que ele trata aqui do comportamento do espectador que já introjetou o comportamento convencionado por certos tipos de “cerimônias” teatrais. Com indicação desse fator podemos observar o comportamento participativo de uma criança ao assistir uma peça teatral, ou mesmo assistindo um filme, onde normalmente estabelece uma participação ativa com o que está vendo, pois ainda não tem essa conduta de não-participação internalizada e institucionalizada. Esse tipo de participação também pode ser observado, por exemplo, em adultos com pouca prática de apreciação estética.

O exercício é colocar o espectador em contato com este instinto e restituir seu poder de interferência e até, de decisão, acerca do que lhe é proposto. Buscamos associar aqui o “**instinto de platéia**” com a composição da linguagem teatral no que diz

respeito especialmente à relação entre cena e público, como um componente importante na troca e aproximação destas partes.

2.2 - Depois da linha, por favor!

São tantas as linhas que respeitamos que nos é exigida uma super concentração e a observação contínua de várias regras pra que ninguém se aborreça e nos aborreça. No teatro não é diferente. **Subjetivas e objetivas, as linhas que demarcam a divisão entre, público e cena, são várias!** Algumas vezes, a delimitação física dos territórios de atuação, desenham claramente as linhas que devemos respeitar. Vamos tratar então em princípio desta separação física.

Sobre a disposição do público nos **edifícios teatrais**, usaremos um representante bastante esclarecedor que é o **palco italiano**. Tentando apontar a **separação** entre a platéia e a cena como “construída” por muitas ações, mas que pode ser acirrada pela arquitetura dos edifícios.

Ao observarmos o comportamento da platéia ao longo de sua história percebemos as diversas “funções” e as várias alterações ocorridas sobre o seu papel no jogo cênico, bem como a configuração do espaço que a ela é oferecida na arquitetura teatral. Na **rua**, por exemplo, ao apreciar um espetáculo, o público se sente muito mais a vontade para participar, afinal a rua é um **território de todos**, é uma área pública onde todos podem jogar com mais liberdade que num lugar fechado que estabelece certas normas de conduta. Já num teatro do tipo **palco italiano**, por exemplo, a **distância** espacial entre o observador e a cena, reforçada pela separação do fosso da orquestra, coloca **cada um no seu lugar**. Nessa arquitetura o atuante convencionalmente recebe a atenção de todos os olhos e ouvidos, e ainda solicita a menor interferência por parte do observador. O fato de o próprio espaço físico impor essa clara divisão entre as partes do espetáculo, sendo estas, os atores e o público, já poderia inibir qualquer interferência direta por parte da audiência, determinando provavelmente o tipo de jogo do espetáculo. Sobre este possível afastamento entre, palco e platéia, coloca Bornheim (1983):

a história do teatro e de sua arquitetura nos tempos modernos é justamente a história do avanço progressivo daquela cisão, que torna o público gradativamente mais passivo. É bom lembrar que no tempo de Voltaire a arquitetura do palco italiano estava já completamente vitoriosa, mas o público sentava inclusive sobre o palco para ver o espetáculo; aos poucos ele foi varrido da cena (p. 118).

Outro aspecto que é relevante ser ressaltado ainda no que diz respeito ao público e os edifícios teatrais é a imponência de alguns destes edifícios, que podem imprimir um ar de solenidade e respeito, sendo a magnitude da arquitetura de alguns desses edifícios teatrais um provável instrumento de “orientação” do comportamento social. Acerca desta possibilidade, num sentido muito mais amplo e ainda referente à influência da arquitetura sob o comportamento social, afirma Soeiro (2003):

Talvez por isso, civilizações antigas, por exemplo, tenham construído monumentos tão grandiosos. Essas construções, juntamente com o culto aos mortos e a crença nos castigos divinos, produziam um impacto muito grande sobre a população que tendia a ficar passiva, observadora e submissa, frente a magnitude das estátuas, dos túmulos, das esfinges, das pirâmides e dos rituais. Essa postura de platéia passiva deslumbrada e amedrontada inibia os movimentos internos dos indivíduos que desejassem ser protagonistas e imporem seu toque pessoal à sociedade em que viviam, evitando assim rebeliões (p.75).

O que procuramos esclarecer com o exemplo do palco do tipo italiano e da possível magnitude do seu edifício teatral é a influência destes sob o comportamento geral da platéia, podendo determinar sua relação com o espetáculo, como uma relação de provável submissão, prevista e desejada por alguns tipos de espetáculo e principalmente desejada por alguns tipos de público. Colaborando para esta investigação, recorreremos à visão de Pavis (2003):

O teatro às vezes empenha-se em modificar a relação entre a área de atuação (a ficção) e a platéia (a realidade). Ao explodir o quadro cênico tradicional, ele tenta usurpar, graças à ficção, o espaço real do espectador, pôr em questão a segurança de um lugar de onde se observa sem ser implicado (p.336).

Sabemos que podemos listar uma infinidade de relações simultâneas entre o público e o espaço físico, mas o que nos ocupamos em observar é como a separação física se torna uma das categorias no jogo teatral entre atores e espectadores e como pode interferir nesse jogo. Seria a transformação do espaço cênico uma das chaves para a diluição da submissão por parte do público? Seria então a **unificação dos espaços** também uma variável no jogo teatral? Contudo, tanto a separação, quanto a unificação do espaço cênico, como variáveis decisivas do jogo teatral, não agem isoladamente sendo acompanhadas de uma série de outras ações, como por exemplo, o uso da quarta-parede, a iluminação da cena em contraponto a escuridão do espaço do público, os pedidos de silêncio no início do espetáculo, entre outros. Percebemos todas essas ações, senão determinantes, indicadoras da passividade do público, criando um tipo de jogo em

que todas as peças e estratégias ficam a cargo dos artistas, sendo esta a opção de muitas propostas teatrais.

2.3 - Posso Entrar?

Existem, obviamente, outros tipos de edifícios teatrais que propõem uma aproximação do espaço do público, mesmo que ainda persistindo na sua delimitação. Alguns exemplos são as arenas, as semi-arenas os espaços alternativos onde as arquibancadas são dispostas de formas variadas, por exemplo, como corredor. Esses formatos conseguem aproximar o público fisicamente da cena, contudo os espetáculos podem continuar fazendo opções estéticas pouco interativas e excludentes do público - em que às vezes pode quase tocar o artista, mas esse não lhe dirige sequer o olhar, mantendo a distância ainda resguardada pela quarta parede.

Percebemos então que mudança da disposição do público, pode ser uma primeira chave na aproximação da cena, contudo, caso seja essa a intenção do espetáculo é preciso que a linguagem apresentada também aponte portas de entrada para a participação ativa do universo em princípio exclusivo do artista. Grande exemplo positivo no encontro com a participação do público, foram as apresentações nos teatros de arena durante principalmente as décadas de 60 e 70, nas quais o momento político e histórico que o Brasil estava atravessando encontrou voz, corpo e atitude. O público teve nesse momento papel ativo dentro do espetáculo, que apontava várias aberturas, rupturas para que ele se percebesse como parte.

O público nesse caso encontrou duas variáveis, o **espaço físico** e a **proposta da linguagem do espetáculo**. Ambas convergiram para a mesma finalidade, a participação ativa do público, o que modificou, por conseqüência, sua relação com o espetáculo. Entendemos então, a “**participação**” e o “**dispositivo espacial**”, como aspectos fundamentais independentes, que se fortalecem na sua combinação e são **fundamentais para o deslocamento da posição passiva** que o público pode assumir, **para a posição ativa** como pretendido, por exemplo, pela **Dramaturgia Aberta**.

A relação do público com o espetáculo passa por questões das mais variadas naturezas, em sua maioria questões subjetivas, como: sua experiência individual e social, sua identificação a partir destas experiências, o gosto particular, sua afinidade com a linguagem, entre outras. Quando esses fatores se combinam há comunicação com o que

lhes é apresentado, e é esta comunicação que dará suporte à relação do público com o espetáculo, e vice-versa.

A comunicação também funciona como um sistema de equilíbrio. Quando nos comunicamos normalmente, o que fazemos é manter os nossos comportamentos, pensamentos e sentimentos em ponto de equilíbrio com a comunidade. Entre outras coisas, a comunicação mantém o nosso equilíbrio psíquico (SOEIRO, 2003: p.98).

Uma vez travada a comunicação e estabelecida a relação, o que pode acontecer em qualquer proposta da linguagem teatral e em qualquer tipo de palco, é a diluição das linhas divisórias que separam a ficção da realidade, e a fusão desses universos. **A chave determinante para que essa fusão se dê é a participação do público.** Algumas estéticas teatrais, especialmente as ditas clássicas e também as ditas tradicionais, buscando manter a distinção entre as partes do espetáculo, optam em geral pela **participação passiva**, em que o público cumpre seu papel de espectador. Outras optam por romper a linha divisória buscando a **participação ativa** do público, que se vê dentro do espetáculo.

A **participação** pode acontecer de variadas formas. Deteremos-nos em observar como isso acontece **na chamada pós-modernidade** por ser o período em que a proposta da **Dramaturgia Aberta** se desenvolve.

CAPÍTULO 3 – METODOLOGIA

Esta pesquisa tem como foco o uso de **dispositivos** e a **abertura** processual da obra teatral, no sentido de proporcionar a **participação** do público. Em um primeiro momento é realizada uma abordagem mais geral e ampla, em que são escolhidos os dispositivos a fim de propiciar propostas de aberturas, na elaboração da cena e tem um caráter mais permanente; um segundo momento trata de como os dispositivos eleitos e as suas propostas de abertura interferem na fase de apresentação, e se alcançam o objetivo maior que é o de permitir a participação do público.

A pesquisa é de natureza qualitativa, com enfoque crítico-participativo e se presta a realizar um estudo comparativo de casos a partir das categorias: **dispositivos** (os jogos propostos, camadas textuais, a interface midiática, as narrativas pessoais, o espaço cênico, o tomate, etc), a **abertura processual** e a **participação** em três objetos que utilizaram a Dramaturgia Aberta. São eles:

- **Viração;**
- **Casa de Bonecas – servido por homens;**
- **Com que roupa?**

Acreditamos que o enfoque comparativo de casos enriquece a pesquisa qualitativa, porque segue os passos do método comparativo, cujos objetos são analisados, descritos e explicados por justaposição e comparação entre si, com a finalidade de aprofundar o conhecimento. Outro dado importante no método comparativo é que ele é determinado pelo seu suporte teórico que serve de orientação para o trabalho de investigação.

Para fundamentação desta pesquisa, faz-se necessário, no restrito campo conceitual da Dramaturgia Aberta, apresentar e definir o que são “dispositivos”, utilizados nos objetos, definir como se processa a “abertura” e como se viabiliza a “participação” do público para o entendimento da construção dessa forma dramática. O que veremos a partir do próximo capítulo.

Essa pesquisa terá como referência, portanto, essas três categorias de análise: a abertura, os dispositivos e a participação do público.

3.1. Problema

O **problema** da pesquisa gira em torno da seguinte questão: Como a proposta de abertura do espetáculo cênico pode ser regulada por meio de dispositivos, visando à participação ativa do público?

3.2. Hipóteses

- A abertura da obra a participação favorece a realização da Dramaturgia Aberta
- O direcionamento do uso de dispositivos facilita o alcance da proposta de abertura na dramaturgia
- A participação ativa é o tipo de relação do público com o espetáculo que melhor favorece a realização da Dramaturgia Aberta

3.3. Objetivo Geral

O objetivo geral é investigar a influencia do uso de dispositivos e da abertura da obra em processo na participação do público em três espetáculos de Dramaturgia Aberta.

3.4. Objetivo Específico

- Identificar dispositivos que facilitam a participação do público na Dramaturgia Aberta.
- Identificar propostas de abertura que facilitam a participação do público na Dramaturgia Aberta.

3.5. Participantes da Pesquisa

Foi observada a participação de pessoas da platéia dos três processos criativos que lidam com a Dramaturgia Aberta, do seguinte modo:

1. Foram realizadas 12 apresentações do espetáculo **Viração** para um público estimado em 500 pessoas.
2. Foram realizadas 12 apresentações do espetáculo **Casa de Bonecas – servido por homens** para um público estimado em 600 pessoas.
3. Foram realizadas 13 apresentações do espetáculo **Com que roupa?** para um público estimado em 400 pessoas.

A estimativa final de público presente nas três montagens e em todas as apresentações é de cerca de 1.500 pessoas. De modo específico, participaram dos processos de abertura através dos dispositivos escolhidos cerca de 100 pessoas.

Os grupos de trabalho foram:

1. Grupo dos Homens (dois processos criativos) que conta com Adriano César de Sousa, André Togni, André Godoy, José Delvinei, Leonardo Hernandez, Luciano Marques, Márcio Menezes, Miguel Mariano, Miguel Ribeiro e Rômulo Augusto.
2. Cia. Italiana de Teatro Ladrão conta com Ana Flávia Garcia, Luciano Marques, Márcio Menezes, Mônica Teixeira, Rômulo Augusto, Carlos Kobzev e William Alves.

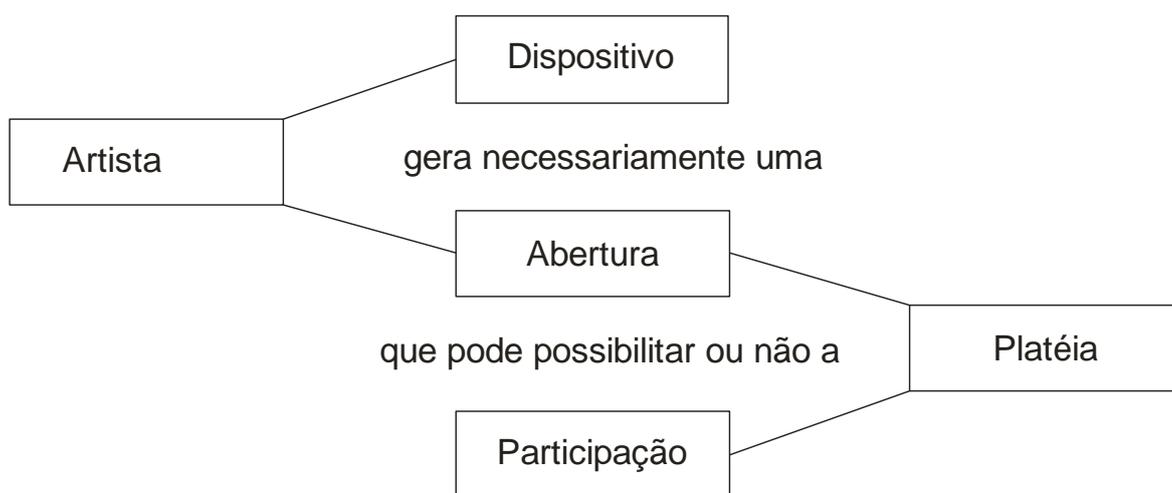
3.6. Coleta de Dados:

A coleta de dados foi realizada em Brasília em vários períodos distintos, desde anterior ao mestrado, durante o mestrado e finalizada em maio de 2010. No caso do Grupo dos Homens, a coleta foi feita de dezembro de 2006 a março de 2007 para o espetáculo “*Casa de Bonecas – servido por homens*” e de junho a agosto de 2009 para o espetáculo “*Com que roupa?*”. Para o espetáculo “*Viração*” o período de coleta foi dezembro de 2008 e maio de 2010.

A coleta foi levantada a partir de observação livre desses grupos de trabalho que desenvolvem seus espetáculos utilizando a Dramaturgia Aberta. Em quase todas as experiências foram realizadas filmagens e tiradas fotos como o objetivo de registro para análise das categorias referidas. As análises tiveram como ponto de partida as categorias de abertura, dispositivo e a de participação do público, a partir das interferências através dos gestos, da fala e das manifestações que caracteriza a participação ocorrida durante a apresentação.

CAPITULO 4 – CATEGORIAS DE ANÁLISE

No quadro abaixo vemos um diagrama onde percebemos a relação entre as categorias de análise do presente estudo, sendo elas: dispositivo, abertura e participação. Em que podemos perceber que a categoria dispositivo é geradora das outras categorias. Sendo que esta é pré-concebida pelos artistas, fazendo parte do período de concepção do espetáculo. As outras duas categorias são geradas durante o espetáculo e acontecem no contato entre as partes, público e cena, e o encontro destes com acionamento dos dispositivos. Lembramos que estas categorias estão por princípio diretamente interligadas e misturam-se tanto na prática, quanto em sua teoria. Desta forma só é possível tratarmos de suas características de maneira isolada a título de análise de suas principais propriedades, que ainda assim se misturam e influenciam. Veja quadro 01.



Quadro 01

A primeira categoria de análise é o Dispositivo. Entendemos como dispositivos tanto os elementos estruturais, desde a escolha do espaço de apresentação, os jogos propostos, até as camadas textuais, como os elementos composicionais. Exemplo: a interface midiática, cenário, figurinos, etc. Estes dispositivos estão previstos neste processo aberto como parte da macro-estrutura de comunicação com a platéia e são recursos utilizados com a finalidade de alargar as possibilidades de propostas de abertura na dramaturgia. Os dispositivos são escolhidos com o objetivo de abrir a cena e permitir e aceitar a participação do público durante as apresentações, favorecendo um diálogo aberto.

Para o desenvolvimento da Dramaturgia Aberta utilizamos alguns dispositivos. Para auxiliar o entendimento dessa prática nos apropriamos dos dispositivos, associando-os às condições e contextos físicos e simbólicos de como ocorre à experiência cênica. Essa categoria se balizará pela análise dos aspectos e pontos objetivos da utilização dessas estruturas físicas - e as suas implicações simbólicas - onde ocorre o fenômeno teatral. Outro aspecto para a nossa análise é de como essa configuração cênica estabelece pontos e interligações com as subjetividades dos atuentes e dos observadores, favorecendo a abertura e a participação.

Normalmente a manipulação dos dispositivos desejados para a realização da Dramaturgia Aberta são aqueles que oferecem condições, em todas as instâncias, para a ação do público. Esses dispositivos devem gerar e estabelecer condições de convivência ou divergência, e a partir dessas condições determinarem regras para a utilização dos materiais cênicos. A partir desse ponto o trabalho é dimensionar a utilização desse dispositivo como espaço de jogo simbólico.

Observaremos esses dispositivos com a finalidade de verificar a qualidade de envolvimento que vai ser gerada a partir do seu encontro com o público no jogo.

As formas abertas normalmente se orientam para um dispositivo redimensionando essas questões técnicas, utilizando de diversos procedimentos e espaços. Percebemos ao longo desse período de estudo que alguns dispositivos, mais objetivos, como as cenas que propomos jogos, direto com o público, evidenciaram a abertura e a participação ativa como pretendemos.

O certo é que alguns dispositivos são mais pertinentes ao desenvolvimento da Dramaturgia Aberta do que outros. Por exemplo, observamos que numa sala teatral o público normalmente se comporta, ou procura se comportar, de modo mais passivo do que quando está num pátio de uma escola ou numa feira ou num bar. Porém, podemos utilizar outros dispositivos para mudar esse paradigma, inclusive revertendo esse aspecto espacial. Ou seja, a manipulação do dispositivo interfere muito na forma da participação do público num espetáculo teatral.

Portanto, nessa categoria, iremos investigar a escolha dos dispositivos utilizados nos objetos da nossa pesquisa com a clara intenção de apropriação e refinamento da técnica.

A segunda categoria de análise é a Abertura. A definição de abertura como utilizamos no jogo proposto pela Dramaturgia Aberta, trata-se de uma codificação estabelecida por alguns dispositivos entre as partes desse jogo, cena e público. A

abertura aqui pode permitir ao espectador vislumbrar uma passagem que por sua vez pode ser compreendida como um sinal verde para a sua participação ativa.

No presente estudo iremos observar e comparar a validade e eficiência da abertura nas três montagens que serviram como base deste momento da investigação, sendo elas, “Casa de Bonecas - servido por homens”, “Com que roupa?” e “Viração”. Observaremos ainda, como esta abertura pode provocar fissuras na obra e áreas de respiração, localizadas de maneiras diferentes nos processos tradicionais.

Nas abordagens tradicionais, a abertura não encontra espaço, em que o processo dos ensaios tem como objetivo o aprimoramento do desempenho, com a finalidade de alcançar a excelência de toda a máquina teatral. A excelência, se compreendida como um acabamento perfeito e que não permite alteração, pode gerar um resultado que em contato com o público, ao contrário da nossa proposta, não apresenta outra saída senão assistir passivamente ao espetáculo. A abertura nesse sentido deve ser observada como um processo complexo que possibilitando a participação do público questiona um comportamento secular de apreciação.

O público na Dramaturgia Aberta tem papel de co-autor, muito embora nem sempre cumpra esse papel, isso é determinante para a percepção do funcionamento da abertura. O espectador-participante ativo pode levar a obra por caminhos não imaginados pelo autor ‘original’, e ainda mais, ter vivenciado a obra como legítimo desbravador das possibilidades dramáticas. Portanto, diante desse prisma infinito fica difícil estabelecer onde começa e onde termina o papel do autor, do ator e dos demais partícipes da aventura teatral na Dramaturgia Aberta. É importante ressaltar que a proposta de abertura, em todos esses casos, pode aparecer de forma mais explícita, objetiva e declarada, como também, implícita, subjetiva e sutil.

A apresentação da abertura direta ou implícita e todo o jogo que envolve a recepção do público, passa pelos mesmos pontos da proposta tradicional, que são: uma direção positiva e uma negativa, ligados a afetividade geradas no espectador. Contudo, no caso da abertura, a atração (simpatia) ou rejeição (antipatia) e a identificação (empatia) ou ao contrário (apatia), tornam-se riscos, uma vez que podem direcionar e determinar desde a ação e a reação dos artistas, o envolvimento do público na cena e a própria cena.

Esse sentimento do espectador encontrou a partir das novas possibilidades de aberturas experimentadas no campo das artes desde o início do século XX e dos novos usos e intercâmbios entre as diversas linguagens artísticas, terreno fértil e permeável

para o diálogo entre a obra, o interprete e o espectador, favorecendo o intercambio entre o produtor e o apreciador de artes.

A abertura configura-se como o portal para a participação ativa do público, localizando-se entre as outras duas categorias. A abertura está presente de modo independente da participação. Precisamos sempre entender que a decisão para a participação deverá ser do espectador.

A terceira e última categoria de análise é a Participação. Antes de tudo, precisamos esclarecer que participação é um tipo específico de relação. Entendemos em termos gerais, participação como uma qualidade de envolvimento entre o público e atores. Os fatores que podem determinar esta qualidade são: as possibilidades de sinergia entre o palco e a platéia e a manipulação de dispositivos de aproximação ou de afastamento destas partes (público e cena). No nosso caso, a participação é importante para a realização da Dramaturgia Aberta, em que pretendemos o espectador participativo e ativo.

Desse modo, na categoria participação teremos como foco o percurso da platéia que escolhe, por estímulo de algum dispositivo gerador de abertura, atravessar a fronteira que separa palco e platéia e destacar-se, ou pelo menos, permitir-se jogar e brincar através da sua presença e manifestação. Nesse sentido, podemos afirmar que nos interessa investigar quando uma pessoa se expressa por meio do seu corpo, voz ou por meio de objetos com o objetivo explícito de participar da execução da peça, quer seja estimulada quer seja espontânea.

O espetáculo propõe dispositivos que oferecem aberturas que sinalizam para participação, tanto livre quanto induzida. Vale apontar o objetivo de estimular a transposição do papel de platéia observadora para um papel de platéia que quer jogar. Não dizemos com isso que ela perdeu o papel de observadora, apenas foram acrescentadas outras qualidades a esse papel, podendo desempenhar um papel mais ativo. Não dizemos também que só se tem abertura se o espectador participar. Bem como, às vezes, ele participa e não há abertura.

A escolha por parte do público, de participar ativamente ou não do espetáculo, não determina a validade da proposta da Dramaturgia Aberta. Isto por que, às vezes a abertura ocorre, os dispositivos funcionam, mas o espectador prefere permanecer no seu papel de observador. O que determina a proposta da Dramaturgia Aberta é o uso de dispositivos propiciando aberturas. Portanto, o que direciona esta avaliação são dois momentos claros: sendo o primeiro o de análise da concepção e a aplicação dos dispositivos, e o segundo a identificação da influência destes mesmos dispositivos na

possibilidade de abertura da cena. Como consequência desta análise, que dialoga com sua teoria, mas só pode ser efetivada na prática, colhemos resultados que indicam o alcance e as brechas experimentados.

A análise das categorias se dá desde a concepção do espetáculo até a sua apresentação em tempo real. Será considerado para efeitos de participação toda e qualquer manifestação emitida pelo espectador com uma intenção de interferência em vários níveis, físico e verbal, durante a execução do espetáculo. O diálogo do público com o espetáculo pode instigar, alterar e até propor percursos para a dramaturgia. Ou seja, tomaremos qualquer manifestação que altere ou colabore com o previsto para execução, lembrando que a concepção do espetáculo já deve contar com essas possibilidades de abertura.

Para compreender a participação precisamos entender o conceito de área de atuação e o de área de observação. Pavis (2003) define a área de atuação como uma,

Porção do espaço e do lugar teatral no qual evoluem os atores. Todo espetáculo é levado, por sua prática, a delimitar seu perímetro de atuação, o qual forma um espaço simbólico inviolável e infranqueável pelo público, mesmo que este seja convidado a invadir o dispositivo cênico. A partir do momento em que os atores tomam posse fisicamente da área de atuação, o espaço passa a ser 'sagrado', porque simbólico de um lugar representado. [...] A área de atuação é assim estruturada pelo gesto ou mesmo apenas pelo olhar do ator. Esta estruturação chega às vezes a uma ocupação codificada e marcada da cena. (p. 23)

Partindo de uma perspectiva de análise contemporânea, podemos perceber a fragilidade de tal conceito, que do modo defendido parece ser uma verdade inquestionável. Observamos ainda que este limite é cada vez mais desafiado, estando ora bem claro e, às vezes indefinido. Desta forma, podemos perceber uma variação do tipo de membrana que separa essas áreas, desde a mais rígida e isolada até uma extrema permeabilidade. Esta é uma resposta a uma dinâmica que depende do código estabelecido pela proposta do espetáculo.

Apesar de apostarmos na flexibilidade do limite dessas áreas, a participação ainda ficaria sob o controle e decisão do espectador, que decide fazer, ou não, parte ativa do jogo. O que acontece é que os dispositivos de ruptura, se mal elaborados e

conduzidos, podem tirar a liberdade de conduta e escolha do público. No caso da Dramaturgia Aberta, quase sempre, oferecemos as portas que só serão abertas e ultrapassadas com o consentimento deste.

A imagem que a maioria da população tem dos atores é a de que eles estão do outro lado do processo. A nossa proposta de participação assume o público como parte indissociável deste processo. Um fator que pode enfatizar esse tipo de relação excludente, talvez seja, o da fruição estética vista como algo estanque e descolado do todo. Na prática, podemos apontar como exemplo, dessa possibilidade, o fato de nos museus e nas galerias de arte nos deparar com avisos educados do tipo: “Por favor não toque - obra de arte!” Ou ainda um comportamento típico das professoras ao levar os seus alunos em alguma atividade cultural, quando pedem silêncio: “- Psiu, os atores estão no palco, fica quieto menino!”. Esse comportamento é bem comum e pode não só funcionar como um amortecimento mental, bem como pode dificultar a participação ativa como propomos. Muitas vezes só o que queremos é interagir.

Essa categoria será utilizada para arrematarmos nossa percepção acerca do funcionamento real da proposta de abertura da obra.

CAPÍTULO 5 – RESULTADOS

ANTECEDENTES

Esse estudo teve início em 2001, na criação de espetáculos teatrais, passando, em 2004, a ser praticado também em sala de aula. Ao longo desses dez anos foram realizados seis trabalhos, sendo dois deles produzidos anteriormente aos três que fazem parte da nossa análise, mas foram fundamentais para o norteamento da pesquisa. O último trabalho apontado aqui será importante para a continuidade da pesquisa e será tratado nas considerações finais. Os trabalhos foram:

1. **“A Exceção e a Regra”** de Bertolt Brecht, cuja temporada ocorreu em setembro de 2002, no CCBB – Brasília, com a interpretação dos atores da Cia. Piramundo;
2. **“O Auto do Julgamento - a chegada de Marculino ao purgatório”** de Orlângelo Leal, que também estreou em 2002 e foi apresentado cento e cinco de vezes até 2005, com a Cia. Piramundo;
3. **“Viração”**, monólogo com texto e interpretação de Rômulo Augusto, que estreou em 2006, primeira produção inserida dentro da proposta da Cia. Italiana de Teatro Ladrão. Sua proposta tem como base a construção dramaturgica pré-criada, e também a desenvolvida em tempo real com o público, além de instigar uma reflexão sobre a questão dos direitos autorais. Em dezembro de 2008 esse trabalho foi reapresentado, contando agora com dois atores, um videomaker e um sonoplasta, sendo reapresentado a partir de maio de 2010.
4. **“Casa de Bonecas - servido por homens”**, criação coletiva do Grupo dos Homens - Grupo de estudo formado por artistas e profissionais de outras áreas, com o intuito de investigar o universo e a psicologia masculina. O estudo culminou na montagem do referido espetáculo que estreou em 2006 e reapresentado em 2007, onde também reverbera a proposta da Dramaturgia Aberta.
5. **“Com que roupa?”** através de um processo criativo com direção e concepção coletiva e ainda pautado nos moldes da Dramaturgia Aberta, os atores utilizaram de uma estratégia diferenciada: cada ator trabalhou como *si mesmo* e ainda trabalhava como a tradição teatral, ou seja, representava um personagem. Um duplo, e ainda nesse caso, um duplo que estava presente na apresentação. Cada ator, portanto, interpretava a si mesmo e

interpretava um personagem que era o outro ator. Simultaneamente o ator era ator e personagem ao mesmo tempo. Cada ator era sujeito (presente como ele mesmo) e desempenhava aos outros atores vendo-os como personagens.

6. “**Serpentes que fumam (SQF)**” através de um processo criativo com concepção coletiva e ainda pautado nos moldes da Dramaturgia Aberta, associada ao conceito de programas – um delineamento geral de diversas ações - essa nova montagem realizou 13 SQFs em abril de 2010 e já parte do conceito onde todos os participantes são potencialmente atuantes. Esse trabalho não é objeto de análise do presente estudo, sendo reservado para estudos posteriores.

Nesses seis trabalhos utilizamos alguns dispositivos em comum:

- Atores-manipuladores, bonecos, objetos, vídeo, música ao vivo – como dispositivos para a realização da Dramaturgia Aberta
- A interação como um dispositivo para provocar a participação do público, promovendo o jogo;
- O texto dramático utilizado como um dispositivo (um quadro, uma lenda, uma música, etc) que inspira o jogo cênico.

O trabalho “*A Exceção e a Regra*” confirmou uma constatação já apregoada por Brecht: a edificação teatral normalmente distancia o público do espetáculo, pois é um espaço social que provoca um determinado modo de conduta. No espetáculo “*O Auto do Julgamento – a chegada de Marculino ao purgatório*”, escolhemos um dispositivo que era mais acolhedor para a participação do público, feito em praça pública, pátio de escola e congêneres. Nessa situação de espaço mais democrático, o espaço revelou-se muito mais propício à participação. Para essa montagem, destinada a estudantes do ensino médio tematizando a prevenção da Aids, escolhemos alguns dispositivos, comuns no teatro popular nordestino (mamulengo e música regional), e agregamos aos dispositivos midiáticos presentes nas novas tecnologias (uso de imagens captadas ao vivo da performance dos atores e do público, projetadas em tempo real numa TV).

Além da escolha do dispositivo espacial, que favoreceu uma maior integração com a platéia, o uso dos dispositivos das novas tecnologias mostrou-se também caminho fértil para trabalhar a questão da participação do público. A imagem televisiva é uma

referência comum ao público, que ao se ver projetado, sente-se envolvido e participando do espetáculo.

Nessas duas montagens anteriores ao nosso estudo, a participação do público limitou-se ao conceito interativo - termo comumente usado para caracterizar o espetáculo que provoca certa participação do público, em geral, limitada a comentários que geram, muitas vezes, o improviso dos atores ou uma participação comedida e controlada. No entanto, apesar dessas pequenas sensações de interferências e aberturas, o espetáculo mantém sua continuidade, estabelecida pelo texto, roteiro ou encenação semelhante ao formato fechado. O público interfere no espetáculo, em certa medida, mas não chega a participar diretamente da construção do jogo cênico em tempo real, semelhando apenas a uma pequena pausa na linha dramática da peça, uma pequena brecha que não chega a comprometer o gráfico dramático do espetáculo.

Após essas duas experiências, dois pontos apresentaram-se urgentes no estudo:

1. pesquisar dispositivos que modificassem a percepção provocada pelo uso de um determinado edifício teatral ou do espaço físico da encenação.
2. relacionar as teorias teatrais que mais se aproximavam de um determinado tipo de obra teatral aberta, criando um terreno mais propício para a participação da platéia no jogo.

Esses dois pontos foram os pontos que serviram como inspiração para o desenvolvimento dessa linha de pesquisa denominada Dramaturgia Aberta. Esses, pontos, que no trabalho passaram a ser entendidos como categorias de análise, foram aplicados nos trabalhos seguintes: “*Viração*”, “*Casa de Bonecas – servido por homens*” e “Com que roupa?”.

RESULTADOS

5.1 VIRAÇÃO

5.1.1 DESCRIÇÃO

O enredo da peça é a saga de dois artistas populares que vivem sem fama, sem dinheiro e não se enquadram nas normas vigentes. Sonham passar dias esbaldando-se em dólares, enquanto flutuam entre a pornografia e a dor humana. Trata das mudanças advindas da aceleração tecnológica, das comunicações instantâneas, fator gerador de novas problemáticas e de difícil enfrentamento. Metaforicamente, os personagens são abandonados por sua mãe caindo em um diálogo inconformado e politicamente incorreto.

Viração é uma peça de humor ácido e popular que elabora na sua linguagem o foco no estudo da relação entre atores e platéia. O espectador é introduzido em um ambiente instigante e impactante tendo a possibilidade de arremessar tomates nos atores como resposta ao jogo teatral. A platéia tem liberdade de expressar a sua opinião sobre os acontecimentos, de caminhar pelo espaço, dialogar com os artistas e muitas vezes julgar e castigar em tempo real. Concretizamos um ritual sórdido e catártico capaz de elucidar que o bem e o mal são partes integrantes do mesmo ser humano. Os interpretes lançam mão da tecnologia e da quebra dos padrões estéticos cristalizados do teatro tradicional. Contestam o narcisismo e o ego desmedido dos artistas agraciados pela mídia. Mostram a confusão que fazem entre artistas e celebridades, discutindo a supervalorização do artista em detrimento da obra e da pesquisa da linguagem teatral. Questiona a relação de hipocrisia que muitas vezes se desenvolve entre o público e o artista. Evoca Ogum, buscando espiritualidade e um teatro de re-ligação divina. Evoca Jesus em seu jejum de quarenta dias e quarenta noites, onde a Besta o procura para assediá-lo.

A peça é uma comédia satírica contemporânea que trata da perda do senso crítico diante do estado atual do mundo. Aborda ilusões criadas pelo mundo globalizado e tecnológico, com suas tendências antinaturais, que envolvem as pessoas transformando a qualidade das relações interpessoais. Trata com leveza e escândalo temas universais como a política, a nacionalidade e o abandono; as novas e velhas mídias, o sexo e a fama; o sucesso e a realização; a arte e o entretenimento; a riqueza e a ganância; a exploração e o homem; o racismo, o samba e o reconhecimento do artista em vida; a morte e a esperança; a fé e a religião.

Propõe um olhar multifocal instantâneo, gerando retratos de situações diversas e sem proposição de soluções. Enfim, provocações e temas num discurso cênico politicamente ácido e inconformado.

5.1.2 DISPOSITIVOS, ABERTURA E PARTICIPAÇÃO

A peça **VIRAÇÃO** (*Viração - vento brando e fresco que à tarde sopra do mar para a terra*) teve sua dramaturgia iniciada em 2004 e a sua primeira versão (para um ator) foi apresentada para o público em abril de 2006 na Sala Cássia Eller do Complexo Cultural da Funarte. Nesse período inicial o dispositivo trabalhado com mais rigor foi o **texto**. Uma série de textos isolados, trabalhados independentemente foram sendo elaborados para servir de suporte para apresentações cênicas. Nesse momento, nossa maior

preocupação era conferir ao texto o aspecto de **abertura** e de possibilitar a **participação** do público, sem tratar com maior propriedade os demais dispositivos.

O único dispositivo trabalhado além do texto, e que tem dado muitos resultados, foi a distribuição de **tomates** para serem lançados nos atores (tradição medieval), caso a peça desagrade, afronte, ou simplesmente por puro prazer de lançar tomates em artistas. Esse dispositivo é utilizado com um objetivo explícito: questionar a passividade da platéia diante da peça teatral. O texto provoca a platéia em inúmeros momentos e percebemos que em algumas apresentações a platéia simplesmente não joga um tomate sequer, apesar de ser inúmeras vezes confrontadas. Em outras, são lançados uma centena de tomates. Às vezes a platéia lança os tomates nos momentos determinados pelo roteiro da peça. Porém isso não é uma regra absoluta e o público lança em vários momentos distintos. Nesse caso, podemos perceber o uso do dispositivo, a abertura da obra, mas isso não quer dizer necessariamente garantia de participação do público, que as vezes participa e as vezes não. A figura 02 mostra os dois atores distribuindo os tomates para o público no início da peça, a partir desse momento é o espectador que tem em suas mãos a decisão sobre o lançamento dos tomates.



Figura 02 – os atores distribuem tomates para a platéia

fonte: arquivo Cia Italiana de Teatro Ladrão

Após essa primeira oportunidade de apresentação do espetáculo VIRAZÃO, na qual coletamos informações substanciais para o decorrer do processo criativo, retornamos a sala de ensaio em 2007 e 2008. Sendo a segunda versão testada em junho de 2008 na Cooperativa Brasiliense de Teatro e apresentada em dezembro de 2008 no Espaço Cultural Mosaico. Nesse segundo período de ensaios acrescentamos alguns dispositivos com o objetivo de ampliar os pontos de abertura e possibilitar uma maior participação. Como tínhamos visto que a experiência com o dispositivo textual tinha se mostrado eficaz e o do tomate também, optamos por pesquisar os demais dispositivos.

Nesse período os dispositivos mais relevantes foram a alteração do dispositivo espacial e a entrada de mais um ator em cena. Esses dois dispositivos favoreceram a dinâmica de abertura e participação da platéia ao possibilitar um novo olhar sobre a peça e um conseqüente novo formato. O dispositivo espacial foi alterado do palco italiano, feito na primeira versão, e passou a ser adotado a arquitetura teatral em estilo **galpão** como dispositivo espacial, a partir da segunda versão. O outro dispositivo trabalhado, a entrada de um ator, possibilitou uma maior e melhor relação com a platéia, desse modo enquanto um ator trabalha o texto o outro pode ficar incitando o público. Outro dado importante para essa versão, que foi utilizada na experiência realizada em junho de 2008 na Cooperativa, foi a retirada de um dispositivo tão comum ao público do teatro tradicional: o público perde o assento, e junto com isso, perde também a referência e o sentido espacial (tem direito a cadeira os idosos e pessoas com necessidades especiais). A falta desse dispositivo retira, portanto, a platéia de seu lugar habitual. Isso se torna possível graças a utilização de um dispositivo espacial desenhado para a encenação do espetáculo. Um espaço de arena sem cadeiras fixas e sem definição de palco e platéia.

No decorrer da peça, em uma determinada cena, oferecemos a cadeira a algumas pessoas que supostamente irão participar da cena. Apesar de criar essa expectativa, os atores oferecem uma possibilidade remota de contracena com esses co-atuantes. Na verdade eles são colocados em cena para fazer uma mera figuração. Eles só irão participar efetivamente da cena, se por acaso, eles tomarem essa decisão. No entanto, na maioria das apresentações os participantes que receberam as cadeiras ficam sem ter uma participação ativa, quase sempre, ficam sentados apenas apreciando o desempenho dos atores.

No entanto, percebemos que todos esses dispositivos possibilitaram uma maior abertura e uma maior participação do público comparada à primeira versão. Mas há ainda necessidade de circular e apresentar o espetáculo para um maior número de pessoas para podermos ter conclusões mais consolidadas.

A peça ainda sofreu uma terceira atualização no período de 2009 e 2010 sendo apresentada em maio de 2010 no Espaço Cultural Mosaico. Nesse terceiro período de ensaios retomou-se o trabalho com a inclusão de mudanças, sendo a mais importante a chegada de uma diretora. A direção, desse modo, deixou de ser apenas compartilhada entre os atores ganhando um olhar externo, que imprimiu à peça um tom mais cômico e ligeiro. A direção apurou o trabalho dos intérpretes potencializando as idéias e equalizando a participação de cada um dos intérpretes em sua relação entre eles, com a platéia e com os dispositivos. A direção da atriz e palhaça Ana Flávia Garcia desenvolve a proposta do grupo de um teatro em tempo real, feito com a platéia. A platéia em **VIRAÇÃO** é provocada à participação. É convidada a expressar-se livremente obrigando os atores a mudar o seu direcionamento corporal e textual.

A cenografia da artista visual Mônica Teixeira é também pensada como um dispositivo, e reproduz um ambiente fantástico e onírico utilizando adereços de cenário maternais, como um berço cortado ao meio; adereços de representação religiosos, como um pote de barro com farinha e facões. O espaço passou a ter frangos, depenados e frescos, pendurados por ganchos na altura das cabeças das pessoas. Grudadas nas paredes havia diversas imagens sexuais e jornalísticas, pichações, manchetes de jornais criando um clima subterrâneo, sombrio e sanguinário. O público chega ao teatro e percorre o cenário como se estivesse numa instalação ou numa galeria.

O **vídeo** é um dos dispositivos utilizados na primeira e na segunda versão e que não apresentou resultados nesse período, mas a partir da terceira versão ele foi maximizado como dispositivo que funciona muito bem para a ampliação da abertura e conseqüente participação do público; e ficou a cargo do cineasta William Alves. Primeiro porque consegue projetar imagens do público, obtidas por meio de câmeras fotográficas e de filmadoras em tempo real, deslocando o espectador, projetando-o no telão em cena. Esse dispositivo, por exemplo, não solicita a permissão para participação. O ator coloca o espectador em cena, no quadro, como podemos apreciar na figura 03. O espectador já não é mais simplesmente observador, passando naquele instante a fazer parte da cena em exposição. Deste modo o espectador depara-se com sua própria imagem à frente e, ainda, sendo objeto de contracena pelos atores. Os atores tinham a imagem do espectador ao alcance das mãos e em tamanho real, provocando diversas reações e sentimento na platéia. Os recursos audiovisuais fazem, também, dialogar os atores em corpo presente com o seu duplo filmado.



Figura 03 – atores capturam imagem do público e projeta ao vivo

fonte: Cia Italiana de Teatro Ladrão

Assim, *Viração*, que é um trabalho em constante processo, colhe resultados a partir das apresentações estabelecendo as diretrizes de uma melhor interação dos conteúdos com a audiência.

Ao final da terceira fase percebemos que aprimoramos e amadurecemos o uso dos dispositivos trabalhados e da conseqüente abertura e participação decorrente do uso desses. Porém, entendemos que para avaliar a participação do público, com mais rigor, é necessário ter uma experiência prática de apresentações constantes, o que ainda não foi possível, mas que está bem próximo de acontecer. Nessas três fases de apresentações percebemos que conferimos cada vez mais os aspectos de abertura da obra e da participação do público, mas pela própria natureza da obra e pelo costume do público, algumas vezes a participação não é efetivada.

Um dado relevante do dispositivo textual que favorece a abertura, mas que não necessariamente confere à participação foi o de funcionar como uma metralhadora giratória, sem oferecer e possibilitar muito tempo para reflexão do público, emendando um assunto dentro do outro, sem ter muito tempo de absorção dos conteúdos. Apesar desse aspecto, percebemos que oferecemos a abertura, mas a participação do público, quase sempre, precisa ser conquistada pelo espectador, ele precisa ter vontade própria para inclusive interromper a cena que esta sendo apresentada, veja figura 4. Às vezes,

ele participa e oferecemos a contracena e, em outras, simplesmente continuamos a nossa ação independente da ação do público. Um espectador ao ser chamado para compor a cena do quadro de programa de auditório, ganha um assento e a partir de então gera a expectativa de que ele participará da cena, o que acaba não se realizando, fez o seguinte comentário: “Fiquei ali na cena com uma expectativa que iria participar dela, fui percebendo que não iria fazer nada, apenas ficar ali, e as cenas foram acontecendo, mudando de quadro e eu ficando ali no meio da cena, mas o que eu não agüentei mesmo foi quando um dos atores começou a dançar, rebolando na minha cara e falando aquelas coisas, me indignei e comecei a lançar tomates neles, era um abuso e não suportei ver a platéia naquele estado de aceitação das coisas que estavam sendo ditas”.



Figura 04 – espectadora jogando tomate

fonte: arquivo Cia Italiana de Teatro Ladrão

A TV é entendida como um dispositivo transmitindo uma legenda, veja figura 05. Começamos a entoar a legenda com a expectativa de fazer a platéia atuar como um coro. Uma espectadora fez o seguinte comentário sobre essa cena onde um ator contracena com a TV: “você questionam a forma como a gente dialoga com os meios de comunicação e logo em seguida ‘pede’ para que a gente participe da cena entoando um coro. Naquele momento percebi que participar seria realizar o mesmo papel que os

veículos de comunicação de massa nos impõem, e eu simplesmente disse: não irei participar”. Nesse caso a não participação é uma tomada de decisão do espectador que não cai na nossa armadilha.



Figura 05 – a legenda na TV utilizada como dispositivo para provocar a participação do público
fonte: arquivo Cia. Italiana de Teatro Ladrão

O dispositivo textual, somados aos outros, foram utilizados desse modo a partir da necessidade de experimentar novas formas de interação entre atores e platéia. Os atores abordam diretamente a platéia discutindo os papéis do artista e o da platéia no momento do acontecimento cênico, e ambos os papéis estão em foco. A proposta de encenação foca na abertura e na participação ativa da platéia tornando-a parte da própria encenação. O participante, conduzido pelos atores, usufrui de um dispositivo textual provocativo, flexível e inquiridor, que apesar de predefinido pede e abre espaço para a livre manifestação a qualquer tempo, podendo ser alterado ou não em reação à ação da platéia. Esse dispositivo textual foi e é pré-elaborado, porém sempre atualizado e com

aberturas visando a participação. A estrutura já estabelece na sua forma a abertura para outras elaborações, em tempo real, contando deste modo com a criação da platéia mesclada a uma série de situações imprevisíveis.

Portanto, ao longo dessas três fases experimentais percebemos cada vez mais a utilização e validade dos dispositivos escolhidos, as várias formas de abertura da peça e as variações e os graus de participação do público.

5.1.3 DEPOIMENTO

Depoimento de uma espectadora – visto na 2ª versão

People, ainda tô sob impacto... acabei de chegar em casa, depois de assistir "viração" do teatro ladrão... é muita acidez, muita ironia, com muita, muita criatividade e muita, mas, olha, muita cara-de-pau... tem que ter muita cara-de-pau para fazer uma peça que põe o dedo indicador em frente ao nariz do outro desse jeito... será que eles não se enxergam, não? Que autoridade tem alguém que usa fralda? E ainda fazem a gente rir, ficar sério, rir, ficar sério, ficar cada vez mais sério e aí rir de novo e já não saber se está rindo deles, de nós, de todos, ou se era mais adequado sentar num cantinho e chorar... mas chorar também seria ridículo, tão ridículo quanto os dois atores usando fraldas, meias listradas e óculos.... já sei... Vocês viram o flyer da peça, com os dois atores usando fralda, e pensaram: - Ih, é mais um grupo de Brasília fazendo comédia pastelão, tô fora! Entendo... O flyer não é lá dos melhores, mesmo. Mas não é NADA, NADA, NADA DISSO... Não tem nada a ver com comédia pastelão (tá, o flyer passa essa idéia, ok, então, esquece o flyer).... Não sou esteta, nem jornalista crítica de arte (valeu por isso, deus), mas TUDO ISSO É PARA DIZER QUE A PEÇA VIRAÇÃO É DEMAIS! Ou pelo menos é para dizer que eu adorei. NÃO PERCAM SOB HIPÓTESE ALGUMA! MESMO!

Agora, as perguntas mais freqüentes:

***** se não é pastelão, que tipo de peça que é? Olha, **depende do tipo de público** que você é.

***** tem mickey? tem.

**** tem DJ? eu diria que sim.

**** tem onde sentar? tem.

**** tem karaokê? ahã.

*** qual é o assunto da peça? Mais fácil responder o que não é assunto da peça.

***** posso levar minha vó? Melhor não, viu?

**** a peça constrange? Constrangimento seria... Ver no outro uma verdade que você sabe que é, mas não tem coragem de admitir? Então, sim.

***** **pedem pro público participar**, aquelas coisas? Olha, não é esse tipo de peça, necessariamente, mas mesmo que vc assista à peça debaixo da cama ou olhando pela fechadura, ela vai mexer com você... **Mesmo que você não se mexa durante toda a apresentação**, fique paradinho feito estátua, acho que **a peça vai mexer com você**.

***** a peça discute o que é arte, tipo gerald thomas? isso não sei dizer com certeza, pois eu não sei direito o que é o gerald thomas. e, pensando bem, sei cada vez menos o que é arte.

***** pode tirar foto? pode, mas não precisa, pois eles tiram pra você.

**** tem que desligar o celular? não.

***** a peça deixa a gente triste? não.

***** a peça deixa a gente feliz? não, também.

***** como você resumiria o que é a peça? eu diria que a peça é uma tela... é uma tela de tevê ligada que, mesmo fora do ar o tempo todo, consegue sintonizar com nitidez todas aquelas perguntas que você faz, aí dentro, da sua cabeça, mas que você mesmo nunca teve coragem de responder em voz alta, falando num microfone de brinquedo.

***** a peça choca? chocar é coisa pras galinhas, né? mas acho que as galinhas não chocam mais...se tiver algum choque, não é nada que chegue perto de 220 V... quer saber?... ... se você se sentir chocado, baby, é por que, apesar de tanta viração, ainda tem alguma coisa viva aí dentro de você.

**** tá, eu vou lá dar essa força, mas você tem certeza que vou gostar? não... e sim... talvez, com certeza.

Depoimento de um espectador – visto na 3ª versão

Viração, O teatro-anti-teatro do Foda-se!

Sábado à noite, ao invés de um boteco, fui ao Espaço Mosaico ver Viração, de Rômulo Lagarto e Marcio Augusto (ou vice-versa). Claro que farei uma crítica rasgando a seda com esses meninos que não só vão me pagar uma cerveja ou um champanhe depois (ui), mas porque os conheço desde os meus tempos de UnB, quando eles ficavam fazendo performances no Bandeirão só para garantir a gororoba da semana. Depois de tentarem fazer Direito sem sucesso, foram fazer torto mesmo no curso de artes cênicas na Universidade fundada pelo velho lobo Darcy Ribeiro. Como sei que essa crítica jamais será publicada nos periódicos provincianos da capital federal (perdão pela redundância), nem no New York Times, atiro a mesma nas águas correntes da tia internet.

Viração é um espetáculo para provocar, não só o vômito orgânico, dependendo do pudicismo do “consumidor”, mas também moral, estético, ético, religioso, político etc. sobre o mundo das aparências no qual vivemos. Aliás, um espetáculo bem a propósito nesse momento em que se “comemoram” 50 anos de Brasília, ou mais precisamente, “50 ânus”, como particularmente vejo toda essa farsa. E por falar em farsa, nem essa escapa ao jorro anárquico de Viração. Tudo é colocado no caldeirão da ironia e depenado como os franguinhos pendurados no teto do teatro. Por sinal, o franguinho depenado dialoga bem com o vídeo e com a música (ou qualquer coisa parecida com isso). Dos programas de auditório de quinta categoria de nossa televisão, passando pelos cérebros recheados de silicone de certos representantes da indústria cultural, tudo é desnudado em (no) dejetos que na verdade são, sem botox, numa espécie de “vox populi” endiabrada que abaixa as calças e mostra a bunda apontando que para além do ânus existem outros universos.... Aliás, por falar em crítica.... Melhor você ir ver o espetáculo e tirar suas próprias conclusões.

Não dá pra falar em catarse, não é por aí. Melhor falar em sintonia, em antena ligada. Donos da verdade? Não, apenas figuras dispostas a debater inclusive sobre nossas próprias contradições. Sim, nós como artistas, cidadãos, trabalhadores e agentes culturais, formadores de opinião, brasilienses e brasileiros, desde os que se vendem por qualquer bagatela, ou os que sugam o trabalho alheio à guisa de alpinismo social e de sucesso a qualquer preço aos que resistem bravamente ao canto de sereia do mundinho das ‘rasgações’ de seda das portas de teatro e redações de jornal, bem como das celebridades momentâneas.

A Cia Italiana de Teatro Ladrão apresenta, para além de qualquer coisa, um manifesto sobre um teatro (brasiliense) que precisa mesmo é trocar as fraldas...

Ah, e antes que eu me esqueça, foda-se!

5.2 CASA DE BONECAS – SERVIDO POR HOMENS

5.2.1 DESCRIÇÃO

Foi uma experiência realizada em Brasília onde dez homens começaram a se reunir semanalmente para ler e refletir sobre o universo masculino. Durante estes encontros, que foram iniciados em fevereiro de 2005 e perduram até hoje, várias obras foram lidas e discutidas. Duas, em especial, tiveram destaque: **João de Ferro**, escrito pelo poeta e filósofo norte americano Robert Bly, e **Sob a Sombra de Saturno**, de James Hollis, autor de vários livros de psicologia arquetípica. “*CASA DE BONECAS - servido por homens*” é um espetáculo teatral com características próprias, bem similares aos encontros realizados pelo grupo dos homens, e aberto a todos interessados em conhecer a dinâmica do grupo.

O espetáculo é ambientado em um bar e cada homem-ator-garçon tem uma determinada mesa, que compartilha com o público presente o resultado dos encontros semanais, contando histórias, debatendo, bebendo, comendo, conversando. Numa proposta singular, a platéia é envolvida pela atmosfera do ambiente, entrando, por completo, sem perceber, no jogo proposto pelos atores. Qual seja, debater o tema Universo Masculino a partir da experiência pessoal.

O espetáculo, graças à relevância do tema proposto e a pesquisa com os elementos da linguagem cênica, foi bem recebido pela platéia. Nele contamos histórias e promovemos jogos com a platéia, extraindo experiências pessoais e gerando oportunidades aos espectadores de utilizarem os espaços reservados aos pequenos grupos, em cada mesa, para expor suas opiniões. Permanecendo, ainda, a possibilidade de um autor-espectador, entusiasmado, de livre e espontânea vontade, brindar os presentes com sua opinião, ou mesmo uma cena, sobre o tema. A experiência inicial do espetáculo se mostrou bem sucedida no que se refere a este diálogo com o público.

Esse trabalho aconteceu em dois momentos, um em dezembro de 2006 e outro em março de 2007, e, infelizmente, não teve condições de se manter ‘vivo’ o que diminuiu a possibilidade de investigação sobre o uso de dispositivos, abertura e participação.

5.2.2 DISPOSITIVOS, ABERTURA E PARTICIPAÇÃO

Nesse espetáculo utilizamos um dispositivo espacial que permite ao público sentar-se nas 09 mesas do Teatro-Bar, nosso ambiente cenográfico. Em cada mesa

senta-se de quatro a oito pessoas que são atendidas pelos atores-garçons. Outro dispositivo utilizado foi a narrativa dos atores. Esses dois dispositivos garantiram uma relação de proximidade que facilitou o processo de abertura e de participação do público. O espetáculo começa com música executada ao vivo pelos atores Luciano Lupa Marques e André Togni, enquanto o bar inicia a prestação de seus serviços. Como se trata de uma relação de atendimento, a participação do público já é dada como certa: ele precisa se dirigir a algum ator-garçom para que o mesmo possa atendê-lo e preparar o seu pedido. Isso já estabelece uma relação entre os atores e a platéia, que ao longo da apresentação vai se acentuando e intensificando cada vez mais.

Finalizado esse momento onde o foco é o atendimento dos pedidos feitos pelo público, que tem como consequência a formação de um território comum entre os atores e a platéia, é dado início ao ritual. Os homens saem de seu ambiente cotidiano e vão a um “lugar especial”, abandonando seus pertences e indo ao encontro de seu processo de autoconhecimento. Cada ator se apresenta ao público fazendo uma pequena síntese da sua vida afetiva e familiar: os casamentos, as mulheres, os filhos, a profissão, o trabalho, a carreira, os amigos, a infância, os pais. Ao finalizar a sua fala, cada ator escolhe livremente a mesa onde será a sua área de atuação, e a partir desse momento, começa a desenvolver e compartilhar histórias significativas e importantes da sua própria vida com o público da mesa escolhida, lembrando inclusive os seus próprios ritos de passagens, criando vários ambientes de interação, revelação e intimidade nas mesas, possibilitando uma ampla abertura e participação do público.

A figura 06 mostra os atores em momento de criação com o público.



figura 06 – os atores e a platéia em momento de criação

fonte: arquivo Grupo dos Homens

Nesse momento os dois dispositivos escolhidos já possibilitaram a abertura fundamental para a participação do público, visto que esse já partilhou do universo simbólico ofertado pelos atores através de um diálogo. Assim, inicia-se em cada mesa um jogo que instiga o público a continuar a revelar suas opiniões e experiências pessoais, fazendo com que a dramaturgia transforme-se numa conversa plural. Nesse instante temos uma encenação que permite o acontecimento de nove situações dramáticas desenvolvidas simultaneamente, o ator com seu roteiro pré-elaborado e a interferência direta do público. Cada ator fala da sua própria experiência, da sua visão do universo masculino e é confrontado, aqui e agora pelo público. A partir desse momento está feito o convite ao público para participar ativamente no desenrolar do jogo dramático, podendo inclusive assumir o papel de narrador.

Esse momento de diálogo e de jogos é prosseguido por uma narração pré-gravada da história de João de Ferro. Ao longo da narração e posterior a ela, cada ator conversa sobre como aquela história afetou a sua vida (uma espécie de contos de fadas masculino) com o público de sua mesa. Percebe-se aqui um campo fértil já permeado de

aberturas e contando com uma participação ativa do público possibilitada pelos dois dispositivos: o espaço e o texto narrativo.

Na primeira cena são apresentadas três histórias aos presentes. Miguel Ribeiro, José Delvinei e Miguel Mariano começam a contar de modo entremeado, as suas histórias. Elas por vezes se cruzam, noutras momentos dialogam e se complementam. Ribeiro conta sobre sua infância no interior do Maranhão e como desejou caçar com a arma de seu padrasto. Delvinei conta uma história inventada sobre seu encontro com uma luz misteriosa que cruzou seu caminho quando se dirigia para o espetáculo. A luz o envolve, aperta e faz com que ele exploda no ar lançando cacos de homem por todo o lado. Mariano intercala as histórias contando como, aos nove anos de idade, saiu da casa dos pais achando que iria mudar sua vida para melhor, ao ir morar com uma tia mais rica. Passa a viver como serviçal da família abastada e sua vida vira um inferno. No final, há um convite explícito para a participação: Você tem uma história para contar? Esse é um dispositivo importante nesse trabalho: **o convite**. Além de ser expresso através da pergunta, é uma referência para o trabalho dos atores, que comungam a cena como se estivesse sempre por convidar a participação, mas de modo delicado e sutil.

Ao final da cena os atores retornam as suas respectivas mesas e as suas respectivas conversas, sem esquecer o serviço do bar. Após esse novo momento de integração, agora é a vez de André Godoy contar a história de Cari, um menino de uma tribo brasileira que vive seu ritual de iniciação “masculina” em uma festa na tenda sagrada. Ele bebe uma espécie de cachaça feita de raízes mastigadas pelas mulheres da aldeia. Ao final de sua fala comenta a respeito de sua própria iniciação sexual, que ocorreu aos 14 anos de idade, em um prostíbulo no Amazonas. Lupa, outro ator, aproveita a ocasião para contar como se descobriu homem. Sua identificação e conflito com o seu próprio pênis. Narra sua vivência com o seu pênis desde sua infância até hoje. De maneira divertida apresenta muito bem a separação que certos homens fazem de si e de seu membro. Nesse momento, a platéia já percebeu que o texto é absolutamente individual e livre para ir e vir, tal qual um contador de histórias. **O teor alcoólico** já está mais acentuado, um ótimo dispositivo, e a platéia já está mais relaxada e muito mais a vontade, o ambiente já é altamente conspirador a participação.

Voltamos novamente para as mesas e continuamos o diálogo sobre o tema. Depois, fizemos uma manobra mais ousada e chegamos à conclusão que era a hora de tentarmos a reunião de todos os presentes. Então, Leonardo e Rômulo, atores, propõem a união das mesas. Formou-se uma grande mesa no centro do bar (palco). **Numa extremidade estava Rômulo e na outra Leonardo**. Utilizamos esse recurso como um

dispositivo que objetivava manter o aquecimento da platéia em sua nova forma de participação. Rômulo contava uma história inventada por ele. Numa manhã em que ele está somente preocupado com as contas a pagar, começam a passar em seu caminho mulheres “gostasas” que levam suas preocupações juntamente com as contas. Do outro lado, Leonardo começa a descrever sua quadra, a 410 norte, o trânsito e o engarrafamento. As histórias cotidianas vão se cruzando e revelam que o banal do cotidiano revela surpresas sobre cada um dos atores. Rômulo, encantado com uma loura monumental, descobre que a mesma é, na verdade, um travesti fazendo ponto na sua rua. Já Leonardo se envolve numa discussão de trânsito que quase o leva a morte. Veja na figura 07 a grande mesa formada.



Figura 7 – a grande mesa formada

fonte: arquivo Grupo dos Homens

Ao final, todos são convidados a contarem suas histórias e assim se inicia uma longa conversa que vai durar até o último participante presente se retirar, quando são fechadas as portas do Teatro-Bar.

No caso do tratamento do **dispositivo textual** de “Casa de Bonecas”, foram criadas narrativas exclusivamente a partir de histórias significativas vivenciadas pelo ator,

exceção do texto do Rômulo Augusto, que foi ficcional. Esse dispositivo permitiu ao público uma maior assimilação e uma maior participação como será descrito abaixo.

Outro dispositivo que colaborou com a abertura e participação foi o **jogo teatral**, que estabelece outra relação com o tempo. Esse dispositivo passou a ser determinante para a concepção dos futuros trabalhos com a Dramaturgia Aberta. Johan Huizinga (1996), ao reconhecer o *“jogo como uma atividade especial, propõe que o jogo não é vida ‘corrente’ nem vida ‘real’”* (p.11).

A dramaturgia, nesse espetáculo, foi trabalhada a partir do uso de dispositivos. O primeiro foi o uso de **narrativas pessoais**. Veja na figura 08 Miguel Ribeiro narrando a sua história. Apesar de a narrativa ser elaborada a partir de histórias vivenciadas pelos atores, a platéia percebeu a mesma com conotações de ficcionalidade. Isso se deve, talvez, pelo fato de que trabalhamos e apresentamos esses relatos como um jogo, e por conta desse tratamento, o material dramático resultante ultrapassa a experiência cotidiana, principalmente pelo fato de ter sido jogado.



Figura 08 – Miguel Ribeiro (ao fundo) narrando

fonte: arquivo Grupo dos Homens

Outro fato que colabora com essa sensação vem da afirmação sobre o que é o texto teatral desenvolvido por Pavis (2003), onde tudo que seja apresentado numa manifestação teatral passa a ter aspectos ficcionais.

Texto é toda e qualquer escrita que pode se tornar dramática a partir do momento em que é posto em cena, de maneira que o critério de distinção não é textual e, sim, pragmático: a partir do momento em que é emitido em cena, o texto lido ou falado confere um critério de ficcionalidade e o diferencia dos textos “comuns” que pretendem descrever o mundo “real” (p. 405).

Desse modo explicitado por Pavis, fica evidenciado e garantido que todo texto teatral é automaticamente dado como uma produção ficcional, só pelo simples fato de estar sendo proferido em cena. Independente desse critério de ficcionalidade, que pode ser contestado, o que considero fundamental para a discussão da montagem de “*Casa de Bonecas – servido por homens*”, é o fato de que a partir dessa montagem entendemos o texto cênico na Dramaturgia Aberta como um dispositivo que proporciona a abertura para a adesão de toda e qualquer manifestação de atores e platéia. Desse modo, considero que essa sensação de ficcionalidade “natural” da cena acrescido desse aspecto de abertura possibilitou a ampliação de uma sensação de experiência extra-quotidiana.

A fonte da dramaturgia do espetáculo partia de histórias pessoais reais e por conta disso, optamos por permitir ao **ator dispensar o uso de personagens**, ou seja, o próprio ator aqui tem uma função de disparar a abertura. Isso provocou no espectador uma sensação de limites tênues, de fronteiras indefinidas: é verdade ou é ficção? Isto aconteceu ou foi inventado por ele? É ele mesmo ou é um personagem? É cotidiano ou extra-quotidiano? Será que é ensaiado ou está acontecendo mesmo? Ou seja, aumentava esse ar de mistério que envolve a utilização desses dispositivos e, ao mesmo tempo, gerava a sensação de proximidade.

Outro dispositivo utilizado de modo a aproximar a platéia dos atores foi a utilização de **figurinos cotidianos**. Esses figurinos faziam menção ao estado de espírito do jogador, que escolhia a sua própria roupa para a peça, desde que fosse uma roupa do dia-a-dia. Todo esse campo vai requerer ainda uma boa dose de investigação sobre as possibilidades de uso desses dispositivos e suas respectivas capacidades de abertura. Aqui há ainda um largo campo de pesquisa para o entendimento desses dispositivos. Um fator importante a ser tratado aqui é que a alteridade, que podemos perceber em vários tipos de jogos, foi intencional e declaradamente abandonada por nós. Mas, mesmo assim, o público ficava na dúvida. Ou seja, mesmo aproximando ao máximo a presença

dos atores e do público, para muitos da platéia, ainda parecia uma experiência de alteridade. Talvez, pelo fato de ser uma experiência estética que nos remete para outro tempo e espaço.

Todos esses dispositivos e as respectivas aberturas geraram uma grande dose de autonomia para os atores e os espectadores. O público sentiu-se capaz de participar do fenômeno apresentado, fortalecendo as relações interpessoais. Esse trabalho, de algum modo, quebrou o paradigma que rezava que a liberdade oferecida a platéia para a participação findava-se na não realização do espetáculo. Vale ainda se questionar, o que é um espetáculo? Mas seria correr para fora da raia de interesse dessa pesquisa.

O fato mais importante nesse espetáculo parece ter sido, de fato, o uso de textos pessoais dito pelos próprios atores-autores como o principal dispositivo de envolvimento da platéia. Isso acabou por modificar o olhar e a presença da platéia, que já não via em cena personagens, e sim sujeitos em processo de auto-conhecimento, de desnudamento, revelando-se em suas experiências e “verdades” mais humanas. Esse desnudamento dos sujeitos, somado ao uso de outro dispositivo importante, o espaço, que inseria a platéia no jogo sem distinção espacial entre palco-plateia, também propiciava maior participação do público. A situação aproximava todos os presentes. Após narrarem suas histórias, atores repetiam a pergunta: “E você, tem uma história pra contar?”, instigando o público a envolver-se diretamente no jogo. Desse modo, o espetáculo, que tinha hora marcada para começar, mas não para acabar, chegou a durar 4 horas, em média, devido à participação imprevisível do público.

Passamos, a partir desse momento, a denominar essa nova possibilidade dramática de “*Dramaturgia Aberta*”, já que prevê a abertura da obra como uma permissão e um estímulo a participação direta na construção do jogo cênico em tempo real. O público percebe no trabalho a presença de uma ‘porta’, um portal onde ele pode penetrar na hora que bem entender!

As **narrativas pessoais** foram utilizadas como dispositivo para que os atores utilizassem a sua própria vivência e experiência para criar e ‘ficcionar’ a dramaturgia. Acreditamos que esse dispositivo foi importante principalmente por valorizar o uso da narração, tão desprestigiado na atualidade.

Segundo Walter Benjamin (1994) “*o narrador não está de fato presente entre nós, em sua atualidade viva. Ele é algo de distante, e que se distancia ainda mais*” (p.59). O fato dos atores narrarem sua própria vida permite ao espectador entender o código do dispositivo rapidamente e provoca uma liberdade no espectador, que fica a vontade para, a qualquer tempo, perguntar e dialogar com o ator, narrar a sua própria vida também, ou

mesmo, inventar e ficcionar. Ou seja, essa abordagem anda na contramão, pelo menos é o que constatamos na obra de Benjamin (1994), quando este afirma “*que a experiência da arte de narrar está em vias de extinção e que são cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente*” (p. 63). Para esse autor é como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências.

A experiência prática com o espetáculo “*Casa de Bonecas – servido por homens*”, praticamente desenvolvido a partir de narrativas pessoais foi fundamental para perceber a importância do **uso de narrativas** como um dispositivo, bastante eficaz, para o desenvolvimento da Dramaturgia Aberta, principalmente pelo fato de utilizar a memória, evitar a cristalização através da escrita e ser “guardada” como um registro oral. Benjamin (1994) salienta que:

A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos (p. 198).

Outro dado importante para a análise desse dispositivo é que ele permite uma troca de experiências entre atores e platéia, verificada ao longo das apresentações. Percebemos na relação com o público, certa carência do homem moderno por experiências substanciais. Todos os atores e não-atores presentes no trabalho relataram fatos que marcaram suas vidas. Foi impressionante perceber o envolvimento e a participação do público com essas histórias quando este percebia a sua utilidade e validade.

Essa qualidade de ouvir e tecer, que se inicia em uma simples narrativa e tem o seu auge nos contadores de histórias, que dominam o tempo e o dilata de acordo com as circunstâncias da própria narrativa, às vezes avançando, outras recuando, ou mesmo suprimindo, acrescentando dados espaciais e temporais, é uma qualidade valiosa para a Dramaturgia Aberta. Principalmente pelo fato de conservar as histórias, mas jamais de um modo congelado, sempre tornando-as vivas e sempre com possibilidade de atualização, enriquecendo a experiência dos presentes a partir do ‘maravilhoso’ das histórias.

Devido a essas qualidades, acreditamos que as narrativas sejam um dispositivo de grande utilidade para o desenvolvimento da abertura. Enxergamos nesse dispositivo a possibilidade de uma superposição de camadas finas e translúcidas através das histórias narradas, com um poder de se articularem umas as outras, estimulando atores e público para a participação na Dramaturgia Aberta. Quem escuta uma história está em

comunhão, em companhia do narrador. Esse estar junto é uma condição para a abertura pretendida na Dramaturgia Aberta. Observamos também, que era uma condição desejada pelo público para o seu envolvimento e participação.

5.2.3 DEPOIMENTO

Depoimento de um espectador

A peça “Casa de Bonecas servida por homens”, em cartaz no Teatro, configura um **convite para um papo bem descontraído** sobre o tema da masculinidade, instigando o público por meio da discussão sobre o “ser masculino”. Entretanto esta discussão não tem o caráter restrito e determinado de modo a esgotar o tema, muito menos a ambição de encontrar respostas ou marcar posição sobre a questão “ser homem”. A peça, antes de tudo, é uma **obra de arte cênica que conta com recursos originais**, fruto da criação coletiva de um grupo de homens. Encenada em um bar, a peça **incentiva a participação do público, que aceita o convite para beber e conversar**. De estrutura simples e contagiante, a ação se desenvolve com uma sucessão de monólogos que lançam luz a **fatos e relatos marcantes na vida** de personagens. Assim, vão surgindo histórias, reminiscências do tempo de menino, desafios e ritos de passagem, tal como abordado pelo livro “João de Ferro” de Robert Bly, mas, à medida que a encenação avança, o público começa a se embriagar com visões e sensações que o levam ao imaginário dos rituais dionisíacos. **A integração das narrativas** por meio da excelente atuação dos atores deixa o clima com uma **atmosfera excitante** e reflexiva. Excitante, pois todos são tomados pela identificação do que é apresentado, e o relaxamento promovido etilicamente permite a reflexão. Como por encanto, é possível imaginar faunos e sátiros em cena, bacantes na platéia seduzem e reagem às provocações. A cada momento um ator saca seu texto com a expectativa da *mimesis*, da imitação da divindade, que naquele ambiente dionisíaco somente poderia ser a do deus Baco. Por essas características, “A Casa de Bonecas servida por homens” surge como uma obra ancorada na origem do teatro, remete-nos aos cortejos e festas em adoração a Dionísio, as bacanais, que na tentativa da imitação dos Deuses davam voz individual e transcendente aos meros mortais. **Obra cênica de verve original e formato contemporâneo**, que usa o mote da discussão como **isca** e se mostra como inusitado exemplar do teatro brasileiro de excelente qualidade, fato que hoje tem se tornado tão raro em Brasília.

Depoimento de uma espectadora

Um espetáculo com dez homens a tratar sobre o homem. Impossível não criar expectativa. Briguei para diminuí-la. Em vão. Posso afirmar que poucas vezes tive minhas expectativas satisfeitas, por isso tento logo destruí-las. Grata surpresa, expectativa suprida: humor, criatividade, boas sacadas, sensibilidade... Emocionei-me. Por vezes quase chorei. **Textos fortes, belos, comprometidos com a alma de quem os compartilhava**. Levei ali um suave e até feminino tapa na cara daqueles que me mostraram, muitos dos caminhos percorridos pela alma masculina. Pude sentir a profundidade com que mergulharam na própria dor... Nove homens enfrentaram séculos de impedimentos afetivos, e, juntos, mergulharam na dor e na delícia de serem o que são, publicamente. Bravo, bravo!

Fui incitada à reflexão. João, que era feito de um ferro de passar roupa, passou-me uma lição: nosso grupo de mulheres, em sua busca, dá vazão apenas ao lado maternal, quase automático de tão fácil pra nós como criar filhos, muitas vezes maridos, e ainda, cuidar de outras mulheres. Ato digno, mas talvez precipitado. Hoje não nos sobra tempo para cuidar de nós mesmas. Os homens têm muito a nos ensinar! E o começo foi promissor. Nós mulheres, equivocadamente, e dentro de nossa capacidade inata de fazer várias coisas ao mesmo tempo, nos perdemos, querendo sempre acolher o mundo e tudo o mais que couber. Enquanto vocês, nessa empreitada, assertivamente objetivam um único foco por vez: **si mesmos!** Sinto-me grata por tamanho aprendizado! Homens e mulheres compartilhando sua sabedoria. He he, olha aí o terceirão chegando! Não se trata de um time da terceira divisão, mas não deixa de ser um time de gente, lutando pela bola-mundo! O Terceiro Movimento.

Voltemos. No início, o som. Uma delícia que deveria ter tido dose dupla ao final. André e Lupa numa contagiante cumplicidade, já conhecida, mas sempre nova. **Depois cada um se apresenta: nome, origem, pequenos fatos pessoais...** “E hoje o meu lugar é aqui!!!”, assim vão se colocando, um a um, junto as nove mesas no teatro-bar a compartilhar com a platéia. **Bate-papo gostoso após o estranhamento inicial causado pelo inusitado.** Confesso: **até os atores e as atrizes se receiam da tal interatividade!** Após ser nove vezes proferida (a repetição tem dessas coisas) a frase enfim ecoou no meu dentro: “Onde será o meu lugar hoje?”

Espetáculo feito de textos pessoais, ambiente gostoso, aconchegante e materno. Bonito perceber isso nos homens, o maternal e o masculino juntos, compadres. Aprendizado paradoxal para futuras reflexões. **Acolheram até homens que não são atores, o que não fez a menor diferença, vale ressaltar.** Miguel Ribeiro, Godoy e André Togni estavam presentificados. Todos estavam, o que fez toda a diferença. De fundo, é esse o segredo da vida e da arte. Lupa não conta porque já é ator há tempos. Miguel Ribeiro mostrou-se um exímio contador de histórias fazendo-me sentir saudades de tempos que nunca vivi. André Godoy numa luta visível entre o dentro e o fora, ele e o mundo, o corpo e a luz, o ar e a respiração, a respiração e a vida. André Togni num movimento semelhante, de poucas e intensas palavras, saídas, certamente, à custa de muitas batalhas. Assim senti. Falo do que senti. Muito senti. Obrigada!

Miguel Mariano em sua viagem nos tempos internos argüia “Isso é pergunta que se faça a um menino de nove anos?”, no que respondi quase desesperada “Não!”, pensando no meu menino da mesma idade. Léo nos guiou num divertido passeio pelo seu caos urbano e interno. Del num contagiante jogo de palavras e ritmos. Rômulo e sua “viração” sempre atual, pertinente, provocante, vomitando uma libido solitária e angustiante... Adriano, numa imagem da fêmea (projetada, imaginada, sonhada, não importa) fez-me encarar minha própria solidão de fêmea diante daquele universo de carne e homens. Nessa suruba cênico-existencial, fui tocada por cada um de um modo diferente e preenchedor.

Me senti presenteada com textos criativos na forma, densos no conteúdo, bem humorados na dor, nostálgicos e ainda tão presentes no “de dentro” de cada um. Muitas vezes estranhei aquele universo, e, ao mesmo tempo aguicei minha curiosidade sobre como se dão as coisas na cabeça de um homem. Na de baixo e na de cima. Gratíssima Lupa pelo seu texto-depoimento tão verdadeiro quanto corajoso e criativo, parte essencial na composição da sinfonia dos homens. Nos entremeios das cenas, quando se topavam pelo espaço, e fora do foco principal, presenciei **abraços afetuosos, amorosos e não ensaiados entre homens.** Abraços de cumplicidade! Pura afetividade jorrando a céu aberto! Minha alma preencheu-se de luz e esperança diante dos novos tempos! Homens cheios de coragem (longo suspiro).

Fim do espetáculo. Minha única crítica: um final abrupto e um pós-final meio tenso. Talvez a presença, na platéia de mulheres importantes para alguns dos atores, tenha adensado a noite, em especial esse momento, **onde o compartilhar estava aberto**. Talvez aí tenha havido alguma expectativa dos atores. Mas foi aí também que a provocação feita repetidas vezes a platéia "e você, tem uma história pra contar?" ganhou **lugar pra respostas**. Abriu-se espaço para um **bate-papo geral coletivo e compartilhado** agora por todos que se mantiveram na sala. Mas senti a ausência dos sete outros. Por alguns momentos, rica experiência, **fluída, viva**, de gente com gente. Grande feito!

Como platéia, grata que estava compartilhei minha história da noite, de um modo meio sem jeito, e ecoando a pergunta sem resposta que ainda insistia em mim: "Onde será o meu lugar hoje?" Foi quando, de repente, o bate-papo gostoso foi tomando a forma de um debate... Preenchida, percebi aí o momento de ir-me para não macular toda a rica experiência que me proporcionaram. Fui-me platéia feliz. Parabéns ao Círculo dos Homens! Vivas ao teatro feito por gente que pensa e sente!

5.3 COM QUE ROUPA?

5.3.1 DESCRIÇÃO

Um grupo de dez homens atores e não atores, instigados pelo processo criativo a partir de discussões semanais sobre a "condição" masculina, e sobre as virtudes e as mazelas que nos constituem como sujeitos do nosso tempo. A partir de um fórum de reflexão sobre subjetividades, deslocamos o nosso olhar para algumas disciplinas que nos auxiliam a debater o homem contemporâneo. A filosofia, a história, a psicologia, a psicanálise, entre outras, são as fontes de compreensão, nutrição temática e de conteúdo, para o diálogo no grupo e deste com o público.

A partir das vivências de cada sujeito do Grupo dos Homens, foi elaborado um acontecimento cênico com o objetivo de promover intervenções espontâneas da platéia. Para isso, foi criado um ambiente de encontro e interação das subjetividades dos atores e da platéia. Através de jogos cênicos e textos pessoais e improvisados, são oferecidos serviços de bar e teatro.

Em "*Com que roupa?*" oito sujeitos em cena prestam depoimentos. Sabemos como a peça começa, mas a partir da relação que se estabelece com a platéia, concretiza-se um ambiente de risco, tensão, ruptura e mudança dos elementos dramáticos que conduz o espetáculo.

A proposta do espetáculo - que é ambientado num bar - é possibilitar aos integrantes do grupo desempenhar múltiplos papéis: sujeitos de suas histórias, brincante da história alheia, que podem também sentar-se à mesa e conversar livremente com a platéia.

O espetáculo “*Com que roupa?*”, dá continuidade a uma experiência iniciada em fevereiro de 2005, que resultou no espetáculo Casa de Bonecas – Servido por Homens (novembro de 2006 - Espaço Cena e março de 2007 - Cooperativa Brasiliense de Teatro). Parte da idéia do mal-estar colocada por Freud em seu clássico livro “*O mal-estar na civilização*”. No texto de 1929, o pai da psicanálise expõe a contradição do homem na busca pela felicidade na modernidade. “A civilização está obedecendo às leis da necessidade econômica, visto que uma grande quantidade de energia psíquica que ela utiliza para seus próprios fins tem de ser retirada da sexualidade” (FREUD, p. 125).

O psicanalista brasileiro Joel Birman (2001) retoma o texto de Freud em “*O mal-estar na atualidade*”. Uma das questões colocadas por Birman neste livro são as novas formas de subjetivação. A individualização, as drogas e a violência, temas abordados, provocaram no Grupo uma reflexão sobre o não cabimento, e o desconforto diante da pós-modernidade. Foram esses os aspectos das novas regras impostas pelas condições socioeconômicas e culturais que o Grupo investigou, com a finalidade de expor e compartilhar com o público neste trabalho.

5.3.2 DISPOSITIVOS, ABERTURA E PARTICIPAÇÃO

Nesse espetáculo utilizamos praticamente o mesmo dispositivo espacial que havia sido utilizado em “*Casa de Bonecas*”, ou seja, um dispositivo que permite ao público sentar-se nas 09 mesas do bar-teatro, nosso ambiente cenográfico. A diferença reside em alguns pontos. O primeiro por conta de que em “*Casa de Bonecas*” estávamos num teatro e caracterizamos um bar e, em “*Com que roupa?*”, foi exatamente o contrário: estávamos num bar e demos um tratamento teatral. Isso trouxe certa diferença qualitativa na receptividade do público. Consideramos que para a receptividade do público e a abertura da obra o melhor é dirigir-se ao teatro e adentrar num “bar”, isso ajuda no mergulho do público. O contrário, resulta de modo diverso, mas para a participação do público funciona muito bem, pois o bar de modo geral, é muito mais permissivo para o livre ir e vir do que uma sala teatral tradicional. Por conta disso, o transito de pessoas pelo espaço foi muito mais intenso nessa experiência.

Nessa montagem não havia uma mesa específica para cada ator, como na montagem anterior. O público se acomodava de diversos modos dentro do ambiente, ficando inclusive em cadeiras isoladas, sem a necessidade de sentar-se com outras pessoas numa mesma mesa. Assim, às vezes, havia mesas com poucas pessoas e outras com muitas. Do mesmo modo, às vezes havia mesas com atores e outras sem atores. O que acontecia é que parte da platéia ficava relativamente abandonada.

Outro ponto de alteração, no lugar das narrativas, optou-se por outro dispositivo: o **depoimento**. Minutos antes do início da apresentação, era tomada a decisão entre os atores sobre quais deles iriam prestar depoimentos naquela noite. Com toda a liberdade para que os escolhidos falassem sobre aspectos que naquele momento estariam sendo mobilizados em sua vida, algumas reflexões, visões particulares, enfim um discorrer sobre a sua própria existência. Nesse caso, estávamos indo um passo além com relação ao trabalho anterior, pois não tínhamos nenhum texto pré-definido, por mais que houvesse um tema ou mesmo um esboço de texto. A verdade é que quase sempre o texto era completamente improvisado e isso se mostrou ser um fator complicador, porque isso permitia a desconcentração do público desnecessariamente. Às vezes, acontecia de algum outro ator, não escolhido anteriormente, também fizesse uso da fala e manifestasse o seu depoimento, visto que não precisava mesmo de uma etapa de preparação e elaboração, sendo tudo executado na presença da platéia. O tom adotado era propositalmente casual, adotando um despojamento que garantiu uma relação de proximidade com alguns e de muito estranhamento para outros espectadores. Independente da reação, podemos averiguar que o mesmo facilitou o processo de abertura e de participação do público. Em algumas apresentações espectadores se manifestaram sobre o que estava acontecendo ali: era teatro? Que tipo de teatro? Era terapia de grupo? Ele poderia participar mesmo? Era, de fato, para boa parte do público, uma experiência inusitada que transitava entre fronteiras. Figura 09 Miguel Ribeiro presta depoimento.



Figura 09 – Miguel Ribeiro presta um depoimento

fonte: arquivo Grupo dos Homens

O roteiro contava ainda com outros dispositivos como a **projeção do próprio roteiro** apresentado ao público logo no início do trabalho já estabelecendo para todos o que iria acontecer. Na composição da peça tínhamos ainda o **jogo da pergunta**, o **jogo da frase**, que também era projetado ao vivo, o **experimento musical** e a **cadeira da roda viva**. Por conta desses dispositivos o espetáculo tinha um roteiro bastante fluído. Afinal todos esses dispositivos tinham uma dilatação temporal indeterminada, definida na hora, pelos próprios atores e também pelo próprio público.

Outro fator diferente de “*Casa de Bonecas*” é que o atendimento dos pedidos feitos pelo público já não era mais feito em um determinado momento, demarcado no espetáculo. Em “*Com que roupa?*”, os atores serviam a todo e qualquer momento e já não tínhamos mais aquela sensação de existir um território comum entre os atores e a platéia. Tudo acabou ficando muito mais misturado e ao mesmo tempo mais separado. Muito menos a sensação de ocupar um espaço extra-cotidiano, muito pelo contrário, a sensação do público era a de estar realmente num tempo e espaço bem cotidiano.

O **Jogo da Pergunta**, ver figuras de 10 a 12 era feito por dois ou três atores que ficavam no centro da cena. A partir de uma regra simples, onde uma pergunta só poderia ser respondida com outra pergunta, começava o jogo entre os atores. Era nítido para os presentes que aquela produção criativa estava sendo desenvolvida ali e naquele momento, já gerando uma sensação de abertura da obra e criando espaço para a participação. Esse jogo chegou inclusive a ser repetido por conta da interação com a platéia, que às vezes pedia para mudar o tema ou mesmo os atores. Porém em nenhuma apresentação aconteceu de algum espectador ‘invadir’ a área de atuação e participar, mas ouvíamos as perguntas formuladas pelos espectadores que estavam no campo da observação.



Figura 10 – Leo pergunta
Fonte: arquivo Grupo dos Homens



Figura 11 – Lupa pergunta
Fonte: arquivo Grupo dos Homens



Figura 12 – a platéia pergunta
Fonte: arquivo Grupo dos Homens

Esse jogo preparava o espírito da platéia para o jogo seguinte, o **Jogo da Frase**. Veja figuras de 13 a 20. Nesse jogo a abertura e a participação eram a tônica. Cada

pessoa poderia dirigir-se a uma fila que se formava em frente ao pedestal do microfone. Ela poderia dizer apenas uma única palavra e se quisesse continuar no jogo deveria ir para o final da fila. Assim o texto era construído na hora pelos atores e pela platéia que se deslocava do seu lugar e ia até o palco para participar da cena. Em algumas oportunidades, o público participava sem dirigir-se até a fila, falando do seu próprio lugar. O resultado era bem impressionante pela falta de lógica na construção textual, surgindo textos completamente sem sentido aparente. Nesse jogo a abertura era percebida por todos, era absolutamente denunciada pela projeção do texto em tempo real. A partir desse momento era praticamente impossível ao público não perceber a abertura da obra e a conseqüente liberdade para a sua efetiva participação em tempo real. Em algumas apresentações, alguns espectadores, chegaram mesmo a pedir a palavra para proferir algumas considerações sobre a peça, algumas a favor e outras completamente contra a nossa prática.

Entre esses jogos e depoimentos recorreremos ainda a um dispositivo muito comum ao público teatral e fizemos algumas cenas com características “mais teatrais”, com personagem, conflito e ação. Assim, o público poderia sentir-se mais confortável (no papel de platéia) e apreciar algo mais palatável.



Figura 13 – Adriano: DE
Fonte: arquivo Grupo dos Homens



Figura 14 – Del: FATO
Fonte: arquivo Grupo dos Homens



Figura 15 – Godoy: ISSO
Fonte: arquivo Grupo dos Homens



Figura 16 – André: É
Fonte: arquivo Grupo dos Homens



Figura 17 – Rômulo: MUITO
Fonte: arquivo Grupo dos Homens



Figura 18 – Leo: CHATO
Fonte: arquivo Grupo dos Homens



Figura 19 – Lupa: MUITO
Fonte: arquivo Grupo dos Homens



Figura 20 – Adriano: TEATRO Fonte: arquivo Grupo dos Homens

Completando o sentido da frase:
De fato isso é muito chato muito. Teatro é muito ruim. Vocês não são atores.

No **experimento musical**, (ver figura 21) a participação era bem interessante, fazíamos uma mímica de uma banda de rock sem emitir nenhum som ou ruído, apenas com gestual e, inesperadamente, em algumas apresentações, o público simplesmente começava a cantar alguma música, completando a cena. Mais uma vez o dispositivo funcionou muito bem para a participação do público. Vale ressaltar que quando ocorria do público não participar, não havia nenhum prejuízo para a apresentação da mesma. Esse tipo de situação reforça a nossa convicção na possibilidade de estabelecer a Dramaturgia Aberta como uma linha de pesquisa que ainda tem muito material para investigação.



Figura 21 – Experimento musical

Fonte: arquivo Grupo dos Homens

Na última parte do espetáculo, um dos atores, escolhido minutos antes do trabalho, estaria escalado para sentar-se na **cadeira da roda viva**. Estaria aberto para responder a todas as perguntas dirigidas a ele, seja dos outros atores seja da platéia. Nesse momento acontece uma relação de protagonista (ator na cadeira) com um coro (demais atores e platéia). A interação nasce do grau de curiosidade despertado pelos atores ao longo do espetáculo e aos assuntos abordados. Durante um determinado tempo, tempo esse estabelecido pelos afetos dos presentes, o protagonista fala sobre as questões levantadas. Após a sua fala ele se levanta e convida alguém da platéia para passar pela mesma experiência. Não houve um único dia onde a platéia não tenha **participado**. Normalmente ficávamos com dois ou três espectadores na fila aguardando por essa oportunidade. Nesse momento, o espectador assume o ‘papel principal’ e tem o foco de todos. Agora é ele que começa a prestar seus depoimentos e a falar sobre a sua vida e logo em seguida começa a responder as questões levantadas. Esse é o último acontecimento do espetáculo e após todos falarem colocamos música ambiente e o trabalho termina.



Figura 22 – Rômulo na cadeira

Fonte: arquivo Grupo dos Homens



Figura 23 – Espectadora na cadeira

Fonte: arquivo Grupo dos Homens

5.3.3 DEPOIMENTOS

Depoimento de uma espectadora

Como disse uma mulher em uma das apresentações que fui, é uma **strip tease emocional**. Em tempos, onde o esconder dos sentimentos e do Ser é o que mais tem havido... vale conferir e conforme o que sentir, **dizer ali ao vivo e a cores**.

Depoimento de outra espectadora

Tive que sair antes do "fim" pois queria ver um show no arena e achei que estava pra começar (na verdade ainda demorou). Sabe o que sinto? **Não consigo ver como um espetáculo...** Não percebo elementos de teatralidade! Nem nos corpos/presenças dos "atores" (vcs estão **naturais, cotidianamente falando, não há uma energia de estar em cena**), nem na proposta de encenação, nem na dramaturgia, ainda que a consideremos aberta.

Vejo um grupo de pessoas precisando falar, precisando desabafar, compreender e ser compreendidos... vejo **um pouco de psicodrama, um tanto de assistência social**, algo de ação política, **talvez até de performance**, mas teatro...

Também não vejo tanto a discussão sobre o "masculino", vejo pessoas com suas questões... Pra quem conhece vcs fica um jogo de associar fatos, posturas, histórias (por exemplo, me intrigou: o Rômulo foi molestado quando criança? um de vcs? não estou perguntando, estou dizendo como a coisa se processou em mim). Pra quem não conhece vocês pode tanto ser catártico (**como para a moça que se declarou, chorou e tal**), como pode ser assistir a um rosário de, se não lamentações, pelo menos justificativas ou tentativas de formular questões pessoais. **Uma sessão de terapia...**

Me parece que pode ter dias incríveis onde a coisa acontece muito pela **disposição da platéia** e de vcs... Acho que nesse sábado a coisa não rolou muito, estou enganada? Quer dizer teve a moça dos remédios controlados... Pra ela certamente rolou!

Gosto mais do formato anterior... A princípio...

Mas sei lá, é a proposta de vcs, é um **trabalho bem diferente**, certamente.

Longa vida, senão ao "espetáculo", ao processo de autoconhecimento e percepção crítica do mundo que vcs têm vivido. Isso sim eu acho muito valoroso!
Se quiser, leve meu olhar aos outros... E parabéns a todos pela coragem. Tanto a coragem de se cutucarem, como a de se exporem!

Depoimento de um espectador

1

Algumas coisas são boas de se comentar logo após o contato. É o caso do "Com que roupa?" Uma peça que faz pensar o teatro. **Faz pensar sobre como podemos inovar, que caminhos percorrer.** Uma experiência em realização e isso já é algo interessante. É uma oportunidade para se refletir sobre o teatro. É importante que se produzam espetáculos, mas não é só o fazer que importa. É também a qualidade do que se faz, como se faz e porque se faz. A pergunta que lanço aqui é: de que maneira podemos refletir sobre o teatro a partir deste espetáculo?

Misto de processo criativo e produtor de conhecimento sobre a situação dos homens envolvidos, **o espetáculo não é uma peça**, mas se propõe levar esse conhecimento à platéia na forma de uma outra experiência, um *espetáculo partilhado em seu sentido, em seu avesso e em suas possibilidades*.

Mas o que é partilhar um espetáculo? No sentido pedagógico, **podemos trilhar os caminhos já abertos por muitos dramaturgos, pedagogos e terapeutas no sentido de eliminar as distâncias entre espectador e ator**, ou, num outro enfoque, fazer estes papéis se intercambiarem dentro de um jogo, onde o espetáculo é um subproduto ocasional e encenado. O **espetáculo-objeto**.

Mas o objetivo do grupo não é exatamente um espetáculo. Pelo menos no sentido tradicional. Não há "o" espetáculo, mas o uso de situações de pequenas esquetes, de pequenas apresentações pessoais, de **enquetes públicas onde o público é chamado a opinar ou a participar de um jogo** de reelaboração do que foi apresentado.

Podemos apreciar a o texto completo desse depoimento no apêndice 1.

CAPITULO 6 - DISCUSSÕES

Nas discussões procurou-se responder ao problema da nossa pesquisa: **como a proposta de abertura do espetáculo cênico pode ser regulada por meio de dispositivos, visando à participação ativa do público?**

A proposta da Dramaturgia Aberta pretende a aproximação do público, buscando sua participação ativa e a partir disso flexibilizar a sua pré-elaboração rumo ao acontecimento. Para tanto, são utilizados vários dispositivos cênicos, como recursos de abertura. A compreensão destes dispositivos como ferramentas de regulação da abertura da obra ao público, passa pela sua aplicabilidade, sua disposição nas cenas, a maneira como são ofertados ao público, a maneira como são recebidos pelo público e todos os rumos da obra em decorrência da sua aplicação. Para nortear a nossa discussão elegemos alguns pontos:

A utilização do termo “pós-dramático” pelo o autor Hans Thies Lehmann, a partir das reflexões acerca do panorama teatral na chamada pós-modernidade, em confronto com a forma dramática (com base aristotélica), gera a recorrente pergunta relacionada à Dramaturgia Aberta: podemos considerá-la dramática ou pós-dramática?

A Dramaturgia Aberta habita uma zona de transitoriedade entre o dramático e o pós-dramático. O foco de todo o entendimento da nossa pesquisa, passa pela observação e teste de dispositivos geradores de participação direta do público. Ou seja, nosso estudo, não se dá na adequação aos termos dramático ou pós-dramático. Nem pretende, nesse momento da pesquisa, discutir objetivamente esta localização. Ela transita entre esses dois universos. Contudo, admitimos alguns pontos de convergência que podem nos aproximar da proposta da chamada pós-dramaticidade e que serão aqui articulados tendo como nas questões que permearam nosso estudo, sendo elas:

1. A idéia de dramático desenvolvida por Aristóteles;
2. Os questionamentos teóricos e práticos de Bertolt Brecht, Augusto Boal e J.L. Moreno, sobre a estrutura dramática: forma, concepção e recepção;
3. A re(visão) de Lehmann desses posicionamentos e a proposição do termo pós-dramático.

Notamos que a forma dramatúrgica proposta pelo modelo aristotélico, questionada por diversas estéticas, sofre ao longo do século XX variados e incessantes enfrentamentos, colocando definitivamente em xeque as unidades de tempo, espaço e ação, fragilizando a idéia clássica de drama. Destas três unidades, a última parece ser a que mais resistiu a sua diluição por completo.

Podemos observar, a partir dos anos 30 na poética de Bertolt Brecht, que as unidades de tempo e espaço apresentam um redimensionamento, sendo então configuradas de modo mais fragmentário, descaracterizando-as. Não se constituindo mais como uma unidade, tornando-se mais adequado chamar de **diversidade** de tempo e espaço. Uma das técnicas utilizadas para tal fim foi o distanciamento histórico e geográfico. No entanto, a unidade de ação parece ainda resistir a sua fragmentação. Na poética de Brecht, o que é questionado por Lehmann é que ainda percebemos certa fabulação na sua obra que pode configurar uma dramaticidade, se fazendo valer, às vezes, pelos mesmos paradigmas das obras dramáticas tradicionais. Ele usa personagens, enredos, conflitos, diálogos, etc. Talvez a maior diferença para a diluição da unidade de ação em Brecht seja o uso da narração e das canções, e da ausência de encadeamento das cenas numa ordem cronológica de acontecimentos. Esses recursos, ao serem utilizados, estabelecem uma pausa ou um recorte na linha dramática, que não chega a descaracterizá-la, apenas confere uma nova possibilidade. O que nos interessa na obra de Brecht (1967, 2005) é irrestrito à idéia de drama, mas ligado ao acionamento de dispositivos geradores de brechas, fissuras, portas, para que o espectador faça parte em tempo real do acontecimento cênico. Essa possibilidade de brecha, que pode em princípio partir da estrutura textual alcançou em sua prática com recursos cênicos específicos, um encontro direto com o público. A partir da compreensão destas brechas e de sua finalidade precisa de abertura e encontro direto com o público é que nos aproximamos de Brecht, mesmo concordando com a discussão pós-dramática de Lehmann (2007) que o mantém na categoria dramática. Isto por que, mesmo que ainda questionemos se existe ou não uma unidade de ação em Brecht, não há como negar que existe uma fabulação. O que se nota é que há um questionamento sobre a ação dramática durante o decorrer da peça, apresentando-a e confrontando-a. Isso, por si, já caracteriza o uso da fabulação e, portanto, ainda estaria mais propensa a ser reconhecida como uma obra de teatro dramático.

A partir do que foi apontado em Brecht, podemos assegurar que a poética de Moreno (1991) também se utiliza de aparatos dramáticos e cênicos, guardadas suas preciosas diferenças. Apesar de Moreno dispensar o uso de textos pré-elaborados, o que

não acontecia em Brecht, ele ainda partia de uma determinada ação para a elaboração do Teatro da Espontaneidade. A diferença é que a ação era determinada na hora através de um estímulo disparador, um dispositivo. O participante estaria naquele momento iniciando uma “cena” a partir das provocações emitidas pelo diretor. Esta provocação direta e possível de redirecionar a imagem proposta aponta à despretensão do acabamento virtuoso, a importância da atualização do percurso cênico frente ao público. Este é um ponto que quebra a idéia da unidade clássica, aproxima de uma das possibilidades da dita pós-dramaticidade e nos interessa como objeto de estudo. Pelo próprio enunciado de Moreno, o que se esperava como resultado era uma peça, uma ação, um motivo permeado de palavras, um encontro com resolução de conflitos. Portanto, apesar de não ter um material elaborado inicialmente, o que se pretendia era um tipo de teatro que ainda se pautava numa determinada fabulação. Porém, podemos observar que há em Moreno certa postura pós-dramática em seu trabalho, visto que o mesmo também aceitava um determinado estado do “interprete” e já valorizava a presença como dado fundamental da sua estética.

Em Boal (1980,1999) notamos uma aproximação da sua poética com a poética de Moreno, uma vez que ele vê a possibilidade do espectador participar da cena, do próprio tomar as decisões, o que já valoriza o aspecto da presença. A diferença fundamental entre esses dois autores talvez esteja na questão da pré-elaboração do material dramático e do trabalho de ator. No caso de Boal, mesmo que a sua poética permita a elaboração criativa do espectador gerada em tempo real, ele ainda assim, prepara a sua abordagem com antecedência com os atores. No caso de Moreno, vemos a ausência de elaboração anterior a apresentação, que objetivava principalmente a espontaneidade e o fato de não ter a distinção entre atores e platéia, podendo todos participar livremente das indicações ofertadas pelo diretor. Dessa maneira, os dois ainda elaboram o material dramático tendo em vista a ação a ser desempenhada, independentemente de a formulação ser processada anteriormente ou na hora do acontecimento. O que vale ressaltar é que ambos permitem esse estado de “presença”. Em Brecht, apesar de percebermos a ação e podermos contar com a participação da platéia, não percebemos uma forma de interpretação do trabalho do ator centrado na presença, apesar de permitir ao ator, sair do seu personagem, elaborar comentários pessoais e atuar para si mesmo. Não se trata de valorizar a presença como um dado estético, apesar de criar um ambiente propício para essa possibilidade.

Só começamos a tomar conhecimento da ruptura da unidade de ação de forma mais expressiva a partir da teoria pós-dramática de Lehmann. Nessa teoria percebemos

a desintegração da unidade de ação a partir da prática teatral desenvolvida a partir dos anos 70 do século XX. Nela vimos uma defesa sobre a não necessidade de desenvolvimento de uma ação, de uma fábula, prevendo o seu completo desaparecimento, ou pelo menos, o arrefecimento radical dessa unidade. Podemos dispensar as narrativas e os dramas no teatro pós-dramático, não necessitamos ter uma história para contar. O espectador certamente irá desenvolver a sua própria leitura do acontecimento. As experiências do teatro pós-dramático vão além dessas unidades aristotélicas ao possibilitar novas referências para a prática teatral. Nessas referências, observamos várias formas de se desenvolver uma dramaturgia, que não se contenta em pautar sua validade por esses postulados aristotélicos. Vemos inclusive várias opções que são manifestadas através da simples presença do ator em cena, onde nesse caso, conta muito mais o estado e a qualidade da própria presença, ou até mesmo, o desenvolvimento de dinâmicas pautadas em situações as mais diversas possíveis.

Na verdade, não é a questão do drama, no seu sentido tradicional, ou a sua ausência, que conta para a definição do conceito da Dramaturgia Aberta. Como foi demonstrado nesta pesquisa, **o que determina a prática dessa metodologia é o uso de dispositivos geradores de abertura, independentes do critério de pertencer ao universo dramático ou pós-dramático.** Podendo ser aplicado nas duas formas. Como foi demonstrado anteriormente, não é o fato de participar ou não que a qualifica também, existe inclusive espetáculos que tem participação do público e o formato é fechado. Citamos os referidos autores por compreender que os mesmos desenvolveram formas dramáticas que procuraram estabelecer uma abertura para a participação do público e que para isso desenvolveram dispositivos. Por isso, entendemos o teatro de J.L. Moreno, de Bertolt Brecht e de Augusto Boal como manifestações da Dramaturgia Aberta.

Portanto, reconhecemos como valiosa a discussão entre a idéia de teatro dramático e teatro pós-dramático, e, ainda, como um rico material para continuação do estudo da proposta de Dramaturgia Aberta. Contudo, não nos parece interessante ou pertinente estabelecermos definitivamente, ao defenir a Dramaturgia Aberta, o lado em que ela está. Interessa-nos muito mais o estudo dos dispositivos dramáticos de rompimento da idéia de separação da cena e do público e o conseqüente redimensionamento da participação do público por meio destes dispositivos, promovendo uma dramaturgia aberta.

Como as categorias de Dispositivos, Abertura e Participação foram usadas em Moreno, Brecht e Boal e como foram utilizadas na nossa prática?

Ao observar a poética de J.L. Moreno observamos que ele retirou um dispositivo, bastante comum na época, que era o texto, com o objetivo de possibilitar maior liberdade na atuação dos atores e do público. Dessa forma, qualquer um poderia participar, pois não existia, a priori, uma forma fechada de literatura dramática. Ao contrário, a abertura era estendida ao máximo. Inclusive observamos que Moreno chegou a criar certos dispositivos com a finalidade de potencializar a participação de todos os presentes. Entre os dispositivos destacamos os diagramas de movimentos, o mapeamento da comunicação interpessoal, os procedimentos operacionais, as análises situacionais e principalmente as técnicas improvisacionais.

No capítulo onde tratamos do teatro da espontaneidade, apresentamos um ponto de discussão que tratava das possibilidades de riquezas e de diálogos entre uma linha dramática que era desenvolvida com a finalidade de aperfeiçoar o desempenho virtuoso, elaborado e preparado a exaustão, e outra linha produzida genuinamente no aqui e agora, com a finalidade de expandir a espontaneidade, criatividade e autenticidade. A experiência com o espetáculo *“Com que roupa?”*, nos proporcionou adentrar nessa questão. Utilizamos como dispositivo um pequeno roteiro, escrito minutos antes da apresentação. O dispositivo textual era produzido na hora pelos atores. Mesmo que esses tivessem algo pré-elaborado, nunca chegaram, de fato, a executar um texto escrito na véspera. Assim, *“Com que roupa?”*, foi uma experiência próxima da linha dramática que trabalhava com a espontaneidade e criatividade. Nessa comparação entre similares, entre a nossa experiência e a de Moreno, não utilizamos um dispositivo que era bem comum no teatro da espontaneidade, o diretor. Isso dificultou o alcance da proposta do *“Com que roupa?”* na nossa avaliação. Não tivemos um diretor que norteava o processo criativo e dirigia a situação para o objetivo estabelecido. Desse modo, a falta do diretor como um dispositivo que adentrava a cena para abrir possibilidades e dar rumo a mesma, foi determinante para, por um lado termos uma sensação de extrema abertura - os atores podiam fazer tudo que tivessem vontade, desde que estivesse no roteiro, apesar de sair dele inúmeras vezes; e por outro lado, uma dificuldade para a evolução das “cenas”. Não consideramos impossível equacionar desempenho e criatividade, mas é preciso estabelecer quais os dispositivos estariam mais propícios para cumprir essa função. Nesse quesito podemos entender que a qualidade da criação e a estabilidade das

execuções dependem muito das escolhas dos dispositivos, do grau de abertura da obra para a participação do público.

Percebemos ainda que a poética de Moreno é recheada de dispositivos, de abertura e a participação do público era bem efetiva. O maior questionamento que recai sobre essa poética é o fato de não ser considerada por muitos como uma técnica teatral. O que pode e deve ser discutido. A crítica recorrente ao seu trabalho é proferida a partir de critérios onde prevalece o aspecto do desempenho, o que talvez não seja o mais adequado.

Observamos nas peças didáticas de Brecht um tratamento textual mais preparado e elaborado. Esse dispositivo textual tinha como referência a necessidade de reformular a recepção do espectador. Brecht trabalhou assiduamente com o dispositivo textual repensando o papel da literatura dramática e quais as possibilidades de interlocução desse dispositivo com o espectador. Uma das formas que ele trabalhou o texto foi deslocando o lugar do público, que precisava trabalhar com o dispositivo textual e perde assim seu lugar de observador. Desse modo, o espectador assume o papel de ator e autor do “texto”, tem que colaborar com a produção original, produzindo oralmente e gestualmente durante a execução da peça. Desse modo, o espectador é solicitado a envolver-se na re-elaboração do dispositivo textual. Para que tudo isso fluísse com agilidade cênica ele experimentou e agregou mais dois dispositivos: os jogos e a troca de papéis entre os participantes. Assim, esses dois dispositivos atuavam conjuntamente com o dispositivo textual, pois ele considerava o jogo e a troca de papéis como ferramentas para a aquisição de conhecimentos. Isso gerava uma base que transmitia segurança para o improviso, a idéia era promover uma “brincadeira”.

Observamos que a abordagem de Brecht ainda fala em um dispositivo que podemos entender como “personagens”, uma vez que ele não usava necessariamente como o entendemos na literatura, mas como papéis sociais. Não é necessariamente alguma “entidade” dotada de personalidade, e sim, um papel forjado no jogo das forças econômicas e sociais. Indo um pouco além nesse caminho, percebemos um dos pontos estratégicos de Boal, ao lançar mão da poética do oprimido.

Para completar esse quadro Brecht dispensou os dispositivos da máquina teatral, eliminou os aparatos técnicos. A sua prática pedagógica não utilizava cenários, figurinos, iluminação, adereços, evitando desse modo o afastamento do público. Outro dado, é que essa prática não era utilizada em edificações teatrais. Essa foi a sua prática, porém hoje podemos reconsiderar essa posição. Dependendo do modo como se usa esses aparatos, podemos também provocar uma aproximação do público.

Assim, podemos enxergar em Brecht o uso ou a retirada de dispositivos com o objetivo de gerar aberturas. Notamos que tanto em Moreno quanto em Brecht as categorias de análise se aplicam para o estudo das respectivas práticas. Portanto, é indiferente o fato de o dispositivo textual ser ou não ser pré-elaborado para a conceituação da Dramaturgia Aberta. Isto se configura como mais um recurso dentro dessa poética.

Outro fato que não determina a conceituação da Dramaturgia Aberta é o uso ou o não uso de personagens. Isso estaria ligado ao modo como se utiliza esse dispositivo. Boal faz um questionamento político sobre a dominação do personagem, quase sempre da classe aristocrática ou representativa do seu *modus vivendi*. Portanto, ele prepara uma mudança nesse dispositivo para atuar sobre o espectador provocando uma transformação a caminho do seu papel enquanto cidadão. Pretende transformar a platéia em “espect-atores” de uma prática política. Escolhe como dispositivo central da sua prática a ação, questionando os opressores e promovendo a atuação dos oprimidos. Assim o dispositivo tem como função revelar o modelo para a partir dele conhecer o mundo.

Entre os dispositivos para a sua prática, formula a validade do conhecimento do corpo e as suas possibilidades de movimentação e emissão de som; em ampliar as possibilidades de manifestação e expressão do corpo. Pretende ainda preparar o espectador para entender o teatro como uma linguagem viva e que se torna presente através de três diferentes graus: dramaturgia simultânea, teatro-imagem e teatro-debate. Explora ainda o teatro como discurso através de certas formas como o teatro-jornal, teatro invisível, teatro-fotonovela, quebra de repressão, teatro-mito, teatro-julgamento, rituais e máscaras (Boal, 1980,1999).

Desse modo a prática de Boal se assemelha muito a prática de Moreno onde o palco vira uma “sala de ensaio”, pois existe uma espécie de “treinamento” voltado para preparar a platéia para a participação. Nesse percurso apresentamos alguns pontos que ligam esses homens de teatro a prática da Dramaturgia Aberta como aqui exposto. A partir de agora iremos focar especificamente na nossa prática.

Em nossa proposta, exemplificada nesse trabalho pelos espetáculos “*Viração*”, “*Casa de Bonecas – servido por homens*” e “*Com que roupa?*”, percebemos que a organização de um espaço tradicional de teatro é questionada dentro da nossa proposta, em que oferecemos duas possibilidades: a primeira é a de utilização de outro espaço que não seja o edifício teatral e a segunda é a de utilização do edifício teatral propondo uma resignificação desse espaço. Nos dois casos há o objetivo claro de diluição dos limites

entre a cena e o público, o que funciona como um dispositivo estrutural e fundamental para a base dos outros dispositivos.

Outro dispositivo utilizado na nossa prática é a estrutura cênica textual que é tratada como um elemento passível de interferência em tempo real por parte da platéia, o que pode tirar a localização precisa das cenas, pode distribuir, recriar, inventar e até eliminar partes do texto. Essa escolha aponta o redimensionamento do “papel” do texto e do autor, dentro da Dramaturgia Aberta. Um exemplo foram as narrativas e os depoimentos que estão ligados tanto a quebra da idéia de drama e, por conseqüência, o questionamento da composição dramática das personagens; quanto transformam os discursos pessoais do espectador e do artista em narrativas válidas e cênicas.

Desse modo, a atuação é desenvolvida de forma diferenciada uma vez que a dramaturgia não apresenta ou necessita de personagens, mas pode também ser utilizado. Desta forma o ator transita com mais liberdade pela estrutura geral, desde o texto, podendo seguir e retroceder dentro da idéia do roteiro, responder aos estímulos do espectador e até dilatar o tempo da apresentação.

O uso do vídeo e de outras mídias é proposto como um elemento contemporâneo familiar para a atualização do discurso. No caso do vídeo serve para confirmação da presença física e virtual do público e dos artistas. A utilização deste recurso traz o questionamento da presença virtual em confronto com a presença real e sua teatralidade; bem como, propõe a justaposição do tempo real e virtual.

Por fim, percebemos que a utilização de jogos evidencia o caráter lúdico, próprio da linguagem teatral. Podemos ainda perceber na nossa prática, o uso de bebidas alcoólicas, que pode amenizar “as defesas” do espectador. O questionamento aqui é em que nível este elemento é um elemento cênico. Moreno (1956) utilizou bebida alcoólica no processo de aquecimento da platéia com o objetivo de criar um campo relaxado, onde o participante ficava mais a vontade para atuar no jogo.

Desta forma esta pesquisa propõe a discussão da eficácia da utilização de dispositivos, como estes apontados, na criação da abertura, a melhor possível, a fim de qualificar a participação do público.

Em sua análise do que indica como pós-dramático, Lehmann considera a abertura e a participação do público como aspectos recorrentes das obras ditas pós-dramática.

A nossa produção pode indicar um caminho para a validação e confirmação da análise de Lehmann sobre a abertura e a participação como indicativos do pós-dramático, e ainda, podemos partilhar desses aspectos com as obras de Moreno, Brecht e Boal?

É preciso apontar que a abertura e a participação precedem a definição de Lehmann, sendo percebida nas poéticas de Moreno, Brecht e Boal e anteriormente manifestada por Eco. Podemos entender a partir da leitura de Lehmann uma análise que aponta a produção desses autores como obras de “transição”, uma vez que atuam tanto dentro do universo do dramático quanto partilham de aspectos do pós-dramático, como já demonstrado. Na nossa produção percebemos essa zona de transitoriedade entre esses universos, partilhando, por um lado, tanto de aspectos dramáticos como a ausência deles e, por outro, a valorização da presença, do estado do interprete e de dinâmicas cênicas.

Entre os três objetos de estudo, “Viração”, por exemplo, apresenta um dispositivo textual bem amarrado e mais fixo, se aproxima mais do dramático, pede uma interpretação tanto baseada no estudo e composição de personagens quanto uma liberdade para a atuação espontânea do ator, valorizando em muitos momentos a presença. Isso se dá também por conta da sua estrutura textual ser fragmentada. Apesar disso, o texto apresenta momentos específicos de convocação para a participação do espectador. Com relação ao dispositivo textual o que se percebe é que a participação do público é provocada e acionada pelo conteúdo do mesmo. “Viração”, no entanto, tem outros dispositivos que reforçam esse conteúdo e provocam outro tipo de abertura e participação.

No caso do dispositivo espacial e cenográfico, percebemos que os frangos frescos pendurados, gotejando sangue e água e exalando odores, já provoca uma determinada participação e vai solicitar uma relação cara-a-cara entre atores e público. As imagens de jornal e de pornografia espalhados pelo espaço provocam o público desde o início, essas imagens serão fortalecidas pelo dispositivo TV e vídeo, que reforçam o aspecto pornográfico do texto. Numa dessas projeções é exibido uma cena de masturbação dos atores, um estimulando ao outro, sem conseguir endurecer o membro, o que é altamente provocativo e, ao mesmo tempo, frustra a expectativa do público. A recepção dessa cena é normalmente acolhida por uma grande abertura, o público se indigna com a pornografia e lança tomates nos atores, um dispositivo que é oferecido e distribuído para a platéia. O tipo de ação esperada para esse dispositivo é uma participação gestual do público. Ele precisa se deslocar e lançar o tomate.

O dispositivo textual dos dois espetáculos seguintes foi trabalhado de modo diverso, já aproximando mais do pós-dramático. “Casa de Bonecas” contava com um dispositivo textual misto, com momentos absolutamente amarrados e preparados e outros com extrema liberdade para jogar com o público, reforçando a presença, a abertura e a participação. O final de todos os momentos de fixação convidava o público para o momento de flexibilidade e dilatação da dramaturgia, isto era feito em doses homeopáticas. O público ia entrando aos poucos, um passo de cada vez, até perceber-se completamente dentro do espetáculo.

Notamos que o espetáculo “*Com que roupa?*” foi o mais radical no uso do dispositivo textual, sendo incipiente o tratamento literário, quase inexistente, salvo por um roteiro produzido durante o aquecimento para a apresentação. O uso desse dispositivo alardeou uma abertura extrema, o que causou em muitos momentos uma taxa de risco e insegurança muito alta, provocada pelo alto grau de fluidez da sua “estrutura” formal. Nesse trabalho era comum a participação aberta, não só da platéia, mas principalmente dos atores, afinal ninguém sabia ao certo o que iria acontecer e não tínhamos, como em Moreno, um diretor para conduzir a cena. Cada ator entrava na arena disposto a evoluir livremente e a partilhar a sua presença com os demais atores e público.

Esses dois trabalhos contavam com mais aberturas, muitas fissuras na sua estrutura textual, e claro, por conta desse dispositivo e dessa abertura, maior participação do público. Isso pode ser constatado pelos depoimentos prestados para os três objetos do nosso estudo, onde percebemos a percepção do público sobre a abertura e a participação efetiva em “*Casa de Bonecas*” e “*Com que roupa?*”. Já pelo depoimento prestado no espetáculo “*Viração*”, sentimos a referência do conteúdo com mais nitidez do que a questão da abertura e da participação. Pelos depoimentos prestados, podemos perceber um olhar do público que confirma a abertura e a participação como aspectos recorrentes na produção teatral pós-dramática.

Dentre os dispositivos experimentados destacamos como os mais fundamentais para promover a abertura e a participação do público o dispositivo textual (seus fragmentos, suas camadas textuais, narrativas e depoimentos pessoais), o dispositivo espacial, acrescidos da interferência promovida pelo uso de um dispositivo lúdico, os jogos, que promovem uma percepção de abertura e de participação intensa no espectador. Destacamos ainda o uso das interfaces midiáticas. Com relação aos demais aparatos cênicos, ainda é preciso estabelecer critérios mais sólidos para a plena investigação.

Quanto a abertura estabelecida em cada trabalho, temos percepções bem distintas entre eles; a abertura promovida por “*Viração*” é bem provocativa, instigante. É um espetáculo onde público e cena estão no mesmo ambiente. O público participa por fatores que questiona o seu próprio papel de platéia, em que pese ainda, nesse caso, a participação do espectador que passa por seus afetos provocados, e que por muitas vezes, são afetos agressivos. Percebemos em “*Viração*” a platéia observando não apenas os atores, como também a si mesma. Aqui percebemos a disponibilidade da platéia para a observação atenta e, se for o caso, atuar. Em “*Casa de Bonecas*” a abertura se dava aos poucos, o processo de envolvimento era lento e gradativo, ia sendo destilado juntamente com a bebida. Com o passar do tempo, percebíamos que o público já não ligava para o relógio, o público ficava cada vez mais “dentro” da proposta.

Outro dado importante para a nossa discussão é uma referência a participação do público. Alguns espetáculos têm participação do público, mas por incrível que pareça não tem abertura. Podemos perceber o formato fechado dessas propostas, o público normalmente participa por perceber que tem um determinado papel a cumprir e não se altera a orientação da cena. Onde a participação do público já é prevista, usa-se dispositivos, mas observamos o formato fechado, sendo normalmente conduzido pelo atores.

CAPITULO 7 - CONCLUSÕES

Reconhecemos facilmente que o público em geral ainda tem a idéia de teatro e de participação, atreladas ao modelo tradicional. Desta forma, na maioria das vezes, não está disposto a participar ativamente da experiência teatral e sente a necessidade do drama. Contudo, percebemos que o confronto tanto da expectativa do público com a Dramaturgia Aberta, como da perspectiva acerca dessa expectativa do público, pode ser amenizado com a persistência e continuidade deste tipo de trabalho. Até por que, sabemos que muitas formas similares, vêm experimentando a abertura e a participação ativa da platéia especialmente na contemporaneidade.

Justamente por conhecer essa difusão de formas similares - que podemos reconhecer como uma produção de Dramaturgia Aberta - e por testar e validar as categorias escolhidas para análise é que entendemos que essas categorias utilizadas na nossa metodologia podem ser aplicadas em outros trabalhos que tem como foco a participação do público. Encontramos as raízes dessa prática nos três teóricos que já experimentavam, ao seu modo, uma série de dispositivos, abertura e participação ativa do público.

O resultado da análise dos três objetos descritos nesse trabalho nos oferece seguramente indicadores para o entendimento de espetáculos e práticas que podem ser consideradas Dramaturgia Aberta. Contudo, nesta etapa, vislumbramos a capacidade de configuração diferenciada da Dramaturgia Aberta com relação a dramaturgia tradicional, não por conta da ausência ou permanência das unidades aristotélicas e sim por conta de uma aplicação que escolhe a abertura como sinal para a participação do público. Isto se dá na discussão da validação deste tipo de proposta como teatro, tanto na manipulação dos elementos cênicos, quanto em sua recepção.

Sobre a validação desta proposta como teatro, concluímos que a discussão pode ser direcionada de forma positiva, a partir da compreensão do teatro não como uma obra acabada, mas como um processo continuado. Alcançando ainda argumentos na teoria do teatro pós-dramático. Esta teoria ainda aponta mudanças necessárias no que diz respeito a recepção do espectador, incluindo-o no processo, e fazendo-o superar a sua recorrente atitude passiva. Notamos que a diferenciação da nossa proposta, se dá na experimentação simultânea de variados dispositivos e da abertura gerada, de forma deliberada e reveladora. Ou seja, na proposta da Dramaturgia Aberta o espetáculo admite o público como parte integrante do resultado cênico e este ainda pode escolher de que forma irá participar, contribuindo decididamente sobre o acontecimento.

Observamos que a utilização dos dispositivos não garante a participação ativa do público, contudo sempre há a abertura o convidando a entrar no jogo. Sendo assim, notamos a ligação direta da aplicação dos dispositivos com a abertura, mas precisamos localizá-los e organizá-los de forma a otimizar a participação pretendida. Isso já sinaliza com uma perspectiva de continuidade da pesquisa. No entanto, podemos considerar ainda incipiente e inconsistente os resultados alcançados para a categoria participação ativa. Precisamos submeter a Dramaturgia Aberta a uma quantidade de apresentações muito mais significativa para começar a entender melhor como a participação do público ocorre, isso devido a série de possibilidades que isto pode proporcionar. Somando todas as apresentações dos três trabalhos não chegamos ao montante de 50 sessões, o suficiente para verificar o funcionamento das três categorias de análise, mas insuficiente para coletarmos dados consolidados sobre a participação do público.

Ainda é muito recente para chegarmos a conclusões definitivas, mas podemos garantir que essa pesquisa nos possibilitou fundamentar uma prática. De certo modo, orientou e fomentou a criação espontânea dos artistas envolvidos e da platéia participante. Isso atesta a validade da pesquisa e sua continuidade.

Por fim valeria concluir que conceituação de Dramaturgia Aberta pode ser aplicada as práticas de Moreno, de Brecht e de Boal. Podemos concluir também que a mesma encontra-se novamente numa zona de transitoriedade entre a forma dramática e a forma pós-dramática.

REFERÊNCIAS

- BAREICHA, Paulo. *Psicodrama, teatro e educação: em busca de conexões*. Linhas Críticas, vol 4, números 7 – 8, FE UnB 1998,1999 (p. 121-136).
- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política - Obras Escolhidas, vol 1*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.
- BIRMAN, Joel. *O mal-estar na atualidade*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 6ª edição, 2007
- BOAL, Augusto Pinto. *Jogos para atores e não atores*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- _____, Augusto Pinto. *Teatro Legislativo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.
- _____, Augusto Pinto. *Duzentos Exercícios e Jogos para Ator e Não-Ator com Vontade de Dizer Algo através do Teatro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- _____, Augusto Pinto. *O Arco-Iris do Desejo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.
- _____, Augusto Pinto. *Teatro de Augusto Boal 1*. São Paulo: HUCITEC,1986.
- _____, Augusto Pinto. *Teatro de Augusto Boal 2*. São Paulo: HUCITEC,1986.
- _____, Augusto Pinto. *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
- BORNHEIM, Gerd. *Brecht – A Estética do Teatro*. São Paulo: Edições Graal, 1992.
- _____, Gerd. *Teatro: A cena dividida*. Porto Alegre: L&PM, 1983.
- BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2005.
- _____, Bertolt. *Teatro Dialético*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1967.
- CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro – Estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. São Paulo: Editora da UNESP, 1997.
- COURTNEY, Richard. *Jogo, teatro e pensamento*. Trad. de Karen Muller e Silvana Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- ECO, Umberto. *Obra Aberta*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.
- FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Lisboa: Editora Relógio D'água, 2ª edição, 2008.
- GONZÁLEZ REY, Fernando Luis. *Sujeito e Subjetividade: uma aproximação histórico-cultural*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005.
- HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.
- KOUDELA, Ingrid Dormien. *Brecht na pós-modernidade*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

- KÜHNER, Maria Helena. *Teatro em Tempo de Síntese*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1971.
- LEHMANN, Hans-Thies. *O Teatro Pós-Moderno*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2007.
- MORENO, J.L. *O Teatro da Espontaneidade*. São Paulo: Summus Editorial, 1991.
- _____, J.L. *As palavras do Pai*. Campinas: Editorial Psy, 1992.
- _____, J.L. *Psicodrama*. São Paulo: Cultrix, 2007.
- _____, J.L. *Sociometry and the Science of Man*. New York: Beacon House, 1956.
- PAVIS, PATRICE. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- RYNGAERT, Jean Pierre. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo, Martins Fontes, 1995.
- SANTOS, Leonel Ribeiro dos. *Educação Estética, a Dimensão Esquecida*. In SANTOS, Leonel Ribeiro dos. (Org) *Educação Estética e Utopia Política*. Lisboa: Edições Colibri, 1996.
- SOEIRO, Alberto Correia. *O Instinto da Platéia: na sociedade do espetáculo*. Brasília: Círculo de Giz, 2003.

APÊNDICES

Apêndice 1

Texto na íntegra do depoimento do espectador do espetáculo “*Com que roupa?*”

1

Algumas coisas são boas de se comentar logo após o contato. É o caso do “Com que roupa?”

Uma peça que faz pensar o teatro. Faz pensar sobre como podemos inovar, que caminhos percorrer. Uma experiência em realização e isso já é algo interessante. É uma oportunidade para se refletir sobre o teatro. É importante que se produzam espetáculos, mas não é só o fazer que importa. É também a qualidade do que se faz, como se faz e porque se faz. A pergunta que lanço aqui é: de que maneira podemos refletir sobre o teatro a partir deste espetáculo?

Misto de processo criativo e produtor de conhecimento sobre a situação dos homens envolvidos, o espetáculo não é uma peça, mas se propõe levar esse conhecimento à platéia na forma de uma outra experiência, um *espetáculo partilhado em seu sentido, em seu avesso e em suas possibilidades*.

Mas o que é partilhar um espetáculo? No sentido pedagógico, podemos trilhar os caminhos já abertos por muitos dramaturgos, pedagogos e terapeutas no sentido de eliminar as distâncias entre espectador e ator, ou, num outro enfoque, fazer estes papéis se intercambiarem dentro de um jogo, onde o espetáculo é um subproduto ocasional e encenado. O espetáculo-objeto.

Mas o objetivo do grupo não é exatamente um espetáculo. Pelo menos no sentido tradicional. Não há “o” espetáculo, mas o uso de situações de pequenas esquetes, de pequenas apresentações pessoais, de enquetes públicas onde o público é chamado a opinar ou a participar de um jogo de reelaboração do que foi apresentado.

Poderíamos tratar o acontecimento como um ensaio aberto de produção de cenas (vamos colocar desta maneira) onde o espectador é convidado a sair de sua cômoda e convencional posição para participar desta produção, mas não é exatamente isso que ocorre. Não podemos igualar a situação do “com que roupa?” a um ensaio propriamente dito, em que se convida a platéia em prol da construção de um espetáculo.

OK. Mas o que é apresentado? Se “um espetáculo” não é o foco principal do que acontece todo o tempo, esta pergunta exige então uma compreensão: se apresenta um processo, mas este processo não se enquadra e nem se define enquanto um produto estético, apesar de se fazer uso de elementos estéticos para incrementar ainda mais as apresentações pessoais, as questões psicológicas analisadas, os mitos, imagens, personagens, cenas e dramaturgia que podemos conceber a partir disto que é apresentado. Então, além de se apresentar os integrantes e sua problemática partilhada, apresenta-se também todos os produtos deste processo, sejam eles esquetes, programas de auditório, jogos dramáticos, vida pessoal, em vários formatos de interação performance-espectador. Independente do que é espetáculo em cada uma destas situações, marcha-se para um convite à platéia de participar sempre que supõem que isto seja possível.

“Espectáculo” num sentido artístico é um dos subprodutos dessa produção coletiva, nos momentos de maior dramaturgia. Mas podemos também chamar espetáculo todo o processo da apresentação, pois trata-se de uma apresentação, independente do que há nela de programado ou não; utilizamos então um conceito ampliado de espetáculo, onde há performers e espectadores.

O foco principal, o que move os atores à produção, é este processo de conhecimento exposto em suas diversas etapas e derivações, onde as situações pessoais são compreendidas num plano social (partilhadas), reelaboradas e organizadas criativamente enquanto um *happening* para servirem de mote, como algo que alavanca e orienta as diversas configurações da relação palco-platéia que aparecem.

Por isso, antes de mais nada, torna-se um pouco difícil pensar o trabalho esteticamente, se é que há esta intenção por parte do grupo. Mas o que seria pensar o trabalho esteticamente? Produzir conhecimento e reflexão não foi somente o que se produziu, mas também cenas e um roteiro. Porém, o roteiro contempla cenas que se passam na relação imediata, “espontânea”, como acontece com um entrevistado ou com uma personalidade do Roda Viva (programa da Rede Bandeirantes), por exemplo. Uma destas cenas é o “cu na reta”. O

integrante (aqui não cabe tratá-los como atores) vai ao palco e o público assiste às suas reflexões psicológicas sobre sua vida, sua condição, seu conflito. Um palco psicanalizado que se torna enfadonho, pois se assemelha muito à relação terapêutica. Porém, como ele está na continuidade da cena apresentada previamente (do garoto apanhando na escola), esta exposição se torna rica para uma aula de psicologia ou pedagogia, por exemplo, ou para quem deseja refletir sobre o que ocorreu ali, na vida daquele integrante (no caso eu falo do Del), fazer perguntas abertas, pensar junto, e também participar partilhando sua própria experiência a respeito.

Do ponto de vista de quem conhece os integrantes do grupo, o espetáculo se torna mais divertido. Isto facilita que a vida deles se transforme em assunto de drama, ou de identificação, ou de discussão, e – este é o maior propósito – da participação do público. Porque a participação do público é tomada como algo importante?

Assistir é participar de alguma maneira. Rir, aplaudir, há diversos tipos de risos e de reações ao que acontece que marcam e configuram uma ambientação emocional na platéia. Mesmo nos espetáculos onde não se visa a participação da platéia os atores se guiam por essa ambientação e capacidade de resposta de um público.

O que pretende o clube dos homens? Sair do modelo do teatro, ou seja, não fazer mais exatamente uma dramaturgia, mas uma experiência social, sobretudo. Uma espécie de sociodrama, onde os espectadores vão participar como personagens de um drama que já é feito da própria realidade. E, assim, provocar os espectadores através de uma auto-provocação aberta e organizada como um jogo onde há espaço para a platéia jogar também, e assim fazer com que eles saiam dali diferentes, de alguma maneira.

Mas não é essa a função de uma arte ficcional em seu sentido de estar enraizada no mundo? O problema do “com que roupa?” em meio a toda a sua proposta é que... perde-se a ficção ao se valorizar por demais as “verdades” apresentadas, quando o que mais importa é a articulação palco-platéia.

Mas será que eles deixam de lado a ficção? Podemos dizer que não há dramaturgia no espetáculo? Não inteiramente, pois, na cena da escola, por exemplo. Esta foi o momento de maior dramaturgia. Há papéis de professores, de pais, uma problemática (fruto da pesquisa do grupo) que mistura a história pessoal com a cena ficcional, e que traz a interpretação, a comicidade e a performance dos atores para enriquecer a cena. Também quando rotacionam os papéis dos próprios integrantes (aqui eles são tratados como personagens mas o público que os conhece logo vai denunciando que há ali uma cumplicidade com a realidade e com a representação da realidade), brincando como num “amigo oculto”, onde o “oculto” está presente e também lança perguntas para “ele mesmo”. Há outros elementos dramáticos mas todos eles, de uma forma geral, estão mais a serviço do “espetáculo de verdades” do que de alguma ficção apresentada, funcionando como elementos de enriquecimento destas verdades apresentadas e de como elas podem articular nos espectadores alguma elaboração e alguma iniciativa em participar do que ocorre. Ocorre algo como um big brother ampliado pela metáfora do teatro, mas que questiona a própria estrutura do big brother onde todos se escondem atrás da câmara do poderoso para não se expor. A platéia então é instigada a se posicionar, a participar.

Mas o que mais ocorre? Ocorre que as histórias de vidas são analisadas, como num processo terapêutico e ali apresentadas de uma maneira convidativa, abrindo espaço para se lançar perguntas, para se confrontar, para a platéia participar do que ocorre. Neste aspecto, a diferença entre “o que está sendo apresentado” e “quem está recebendo isto” busca ser dissolvida, em prol desta participação. Note-se que aqui não é a diferença entre ator e espectador exatamente, mas entre as pessoas expostas como objeto apresentado e as pessoas que podem participar e criar elementos inusitados dentro do que ocorre.

Se é este o objetivo, e parece que ficou claro que sim (me corrijam se não falo do principal) há soluções interessantes, jogos e tentativas que trazem caminhos, mas há problemas que merecem ser comentados.

2

Primeiro é a questão do subjetivismo. Subjetivar nem sempre é a melhor solução. Será que esse convite, essa sedução à participação do público deve passar por uma exposição

peçoal, por um processo de exibição de seus problemas, como se faz numa terapia de grupo, num psicodrama ou sociodrama principalmente? Entramos na esfera do subjetivo exposto, da ferida exposta e das possíveis interpretações, projeções, e compartilhar de experiências vividas. Um teatro que é encontro, é crescimento, é aprendizagem, é partilha de vivências, deve também procurar pesar o que há de envolvimento, de ficção e de elementos dramaturgicos para que a platéia se absorva no que vê, questione se o que vê é real ou não, torne a sua experiência de estar ali prazerosa de alguma maneira, se reporte à sua imaginação (pois é lá que reside o conhecimento, segundo Einstein) e exercite a construção do espetáculo de maneira mais rica, pela indução provocada por elementos dramaturgicos. Será que as bibliografias pessoais são matéria de envolvimento?

Será que as infâncias vasculhadas podem ser matéria de envolvimento?

Qualquer coisa pode, a depender de como estão organizadas, com estão articulando a recepção, articulando e superando o binômio ficção-realidade (tão estereotipado), as possibilidades de interpretação, os detalhes do que é narrado, a coordenação das interrupções, as diferenciações dos momentos do espetáculo, entre outros recursos da construção da cena.

Quando falo em privilegiar o subjetivismo me refiro à tentação do realismo, ou seja, a tentação de que o "real", ao ser apresentado diretamente, vá suprir e bastar em sua força de verdade. Isto funciona num plano mental, de reflexão terapêutica, pedagógica, teórica, histórica, sei lá, mas num plano de envolvimento estético não é isso que se procura, mas algo que articula os limites entre ficção e realidade, entre o que é apresentado e o que poderia ser apresentado ao invés daquilo, do que é real na vida do Del e do que não é real. Ou seja, vamos além desta distinção sem, contudo, desprezá-la. Não é a distinção e contraste entre ficção e realidade que importa à experiência estética, exatamente porque ela joga com estes dois elementos em prol da experiência da apresentação, do reconhecimento e descoberta de uma nova realidade, o espetáculo. Então um espetáculo ficcional é uma situação excelente para que isto que o grupo se propõe aconteça. Isto porque seria um espetáculo "ficcional" construído com elementos do mundo dos integrantes, e por isso mesmo ele não seria "somente ficção". Nada é "somente ficção". Mas é exatamente porque brincamos com o real que podemos ser seres estéticos. Apresentam-se ficções que nos levam a experiências onde muitos conteúdos mundanos estão ali, a reboque, como partes desta ficção, como estofo deste mundo criado... mas tenta-se, privilegiando o subjetivismo, criar um teatro que deixa de ser teatro para ser uma reflexão partilhada, algo mais mental do que estético. O "com que roupa" torna-se sério e solene muitas vezes, por apegar-se à exposição subjetiva como um trunfo, ou um valor de verdade.

Então o desafio que eu colocaria aqui seria este: de resolver esta questão do subjetivismo enquanto objetivo, enquanto procedimento parcial (e não frontal) da produção do espetáculo, da criatividade relacionada a conteúdos e, PRINCIPALMENTE, da articulação de um roteiro que vise, antes de mais nada, o espectador em seu envolvimento, produtividade imaginativa e participação. Afinal, o espetáculo é feito para quem?

Apêndice 2

Segue trechos de todas as peças que utilizaram a Dramaturgia Aberta para o desenvolvimento do espetáculo.

TRECHO DA PEÇA:

O Auto do Julgamento: A Chegada de Marculino ao Purgatório

REPENTISTA – Senhoras e senhores a situação de Marculino anda feia, parece que mais uma vez o Defensor do Bem perdeu para o Advogado do Diabo. E agora qual será o destino de Marculino Pedreira? Vagar eternamente pelo inferno ou receberá uma chance para o reino dos céus? Bem, como este é um espetáculo de teatro popular e interativo onde você decide o final, vamos compor nosso júri, antes da sentença final!

O elenco escolhe sete pessoas da platéia para compor o júri. As perguntas serão feitas pelos personagens Papangu e Mateus. As respostas serão elaboradas por cada pessoa de acordo com sua vontade. No final conduzimos de tal forma que Marculino deverá ser culpado.

Pergunta 1: O que o(a) senhor(a) acha de um cidadão que mantém relações sexuais sem a utilização de preservativos?

Pergunta 2: O(a) senhor(a) já deve ter ouvido falar, pois é senso comum, que a camisinha diminui o prazer sexual!!! Será que manter uma relação sem a proteção não é mais desestimulante?

Pergunta 3: Todos nós estamos cansados de ouvir falar do ônus do uso de preservativos. Você já pensou no bônus?

Pergunta 4 : O senhor acha que falta diálogo sobre educação sexual com pais e professores e ou pessoas com experiência?

Pergunta 5: A senhora acha que o declínio da mortalidade por AIDS diminuiu a preocupação com a prevenção?

Pergunta 6: Qual o seu testemunho sobre uma pessoa que pensa que pelo fato de ser macho, sortudo, corajoso e imortal e nada acontecerá com ela?

Pergunta 7: O que o senhor pensa sobre a campanha que diz que: Você pode beijar, abraçar, acariciar... soltar sua imaginação. Mas para chegar lá só com camisinha?

Apêndice 3

TRECHO DA PEÇA:

Casa de Bonecas – servido por homens

Cena 3 - APRESENTAÇÃO PESSOAL

Lupa - Tenho 38 anos, nasci em Morrinhos. Sou murrinhento. Saí de lá com uma semana de vida e só voltei umas duas vezes de passagem. Não conheço onde nasci. Quando criança era o menor o mais magro e o mais fraco dos meus amigos por isso ganhei um apelido: Lupa mas me chamo Luciano. Era preciso uma lupa para poderem me enxergar. Minhas maiores diversões na infância foram, desenhar, desenhar e botar minha primas e irmãs para desfilarem nuas para mim. Sou o calmo mais estressado que conheço. Fui casado 10 anos com a mulher de um grande amigo. Nunca fui fiel. Sou pai de Helena, grande razão da minha existência e tenho uma tara especial por Joanas. Mas só tive duas até agora. Aqui é o meu lugar.

Togni – Sou André Togni, tenho 32 anos, sou músico. Aqui é o meu lugar.

Delvinei - Sou José Delvinei Santos, tenho 40 anos, casei e me separei algumas vezes, tenho 03 filhos, jogo bola de vez em quando, tenho medo de quase tudo mas sempre neguei isso! Como podem ver sou homem mesmo, apesar do jeito de viado. Aqui é o meu lugar.

Rômulo - Sou Rômulo Augusto, tenho 34 anos, três casamentos e duas separações. Atualmente sou casado com Mônica. Casei a primeira vez para sair de casa. Tenho uma mãe muito possessiva. No segundo casamento nasceu a Cecília, que tem 6 anos e no casamento atual nasceu a Rosa que tem 2 anos. Sou ator mas infelizmente não sobrevivo da minha profissão. Aqui é o meu lugar.

Miguel Mariano - Sou cearense, nascido e criado lá até os nove anos, tenho 33 anos, estou no segundo casamento com Marília. Sou pai de Milena e Maria Clara, uma de cada casamento, sou ator e bonequeiro, gosto de cachaça e de dançar. Aqui é o meu lugar.

Leo – Sou Leonardo Silveira Hernandez. Casei uma vez aos 21 anos. Separei e quase casei umas outras três vezes. Namora a três anos e posso ir pra casa da minha namorada de pijama. Tenho 33 anos em vias de fazer 34. Vou descer da cruz e renascer mais uma vez. Já tive várias vidas. Feliz aquele que já morreu várias vezes na mesma vida. Hoje por exemplo, estou vestido (o estado do dia, do momento). Aqui é o meu lugar.

Godoy - Faz dezenove anos que fiz dezenove. Dezenove anos que o meu primeiro amor se despedaçou em um acidente de carro. Depois conheci o amor da minha vida. Anos mais tarde ela me deu um filho. Tenho um menino, na idade dele meus heróis eram Roberto Dinamite e Jorginho Carvoeiro. Gosto de fazer coisas femininas, nunca me permiti. Eu não quero representar apenas um pênis. Espero ainda ter tempo para chorar, bordar, pintar, desenhar, cozinhar, cagar com a porta do banheiro aberta e “otras cosas mas”. Casei duas vezes e tive três mães. Meu nome é André, André Godoy. Tenho uma certa sensação que estou sempre atrasado. Ainda tenho um amor incondicional pela mãe do meu filho. Ela lá, do outro lado do mundo e eu aqui, ao lado dela. Aqui é o meu lugar.

Adriano - Eu sou Adriano César Sousa, pai da Aissa, casado com Andréia. Sou filho do Lourival arrombado e da Sandra. Gosto de futebol e de cana. Aqui é o meu lugar.

Miguel Ribeiro - Sou Miguel Batista Ribeiro Neto, tenho 43 anos, sou solteiro, não sou ator, sou virgem com ascendente em virgem. Tive dois casamentos e meio: no primeiro casamento, tive três filhos, o Vitor a Moara e o Pedro, no

segundo, nenhum casamento e no meio casamento, ela era casada também comigo. Estou namorando uma mulher. Linda... Amo. Sou virgem com ascendente em virgem. Meu produto interno ainda é bruto, minha alma é vesga e o meu olho nu. Aqui é o meu lugar.

Ao final da fala de cada um o ator escolhe um lugar para sentar junto à mesa onde está a platéia, são nove mesas e cada ator senta em uma mesa e segue a próxima cena em uma seqüência de dramaturgias aberta e simultâneas.

Cena 4 - INTERAÇÃO E JOGOS

Perguntas iniciais para as pessoas que estão na mesa:

Quem é você?

Quem são vocês?

Quantos anos você tem?

Você já saiu de casa, mora com seus pais?

Cada ator desenvolveu um jogo para a sua mesa e faz um relato da sua experiência pessoal no Círculo dos Homens associando com a história do João de Ferro.

Apêndice 4

TRECHO DA PEÇA:

Viração

Cena 2

Início da suposta peça

(Estaremos na platéia. Sempre diretamente com a platéia)

Rômulo

O teatro começou.

Márcio

Pode ir embora na hora que quiser.

Rômulo

Pode reclamar, falar no celular, abrir o lap top.

Márcio

Mandar e.mail, blogar, mandar fotomensagem, em tempo real, vaiar, gritar, criticar, ir ao banheiro, beijar a vizinha, fazer o que você quiser...

Rômulo

Eu só peço que, se não gostar da peça, não bata palmas!

Márcio

E só aplauda de pé se tiver gostado muito.

Rômulo

Você é um consumidor?

Márcio

Você se sente um consumidor?

Rômulo

Pára de me consumir!

Márcio

Mas você é um produto cultural, feito para ser consumido.

Rômulo

Você se ofende em estar à venda Márcio?

Márcio

Quanto custou o ingresso?

Rômulo

Vinte... caro?

Márcio

Barato, barato! Vinte a inteira?! Pô, todo mundo tem uma carteirinha de estudante aí no bolso, não tem? Bom quem não tem pode falar com o nosso produtor, o da Lua que ele ta com um esquema da meia entrada, mais um serviço sócio-cultural do Teatro Ladrão

Rômulo

Bom, agora, que pagou o ingresso, é hora de aproveitar da gente, sem pudor.

Márcio

Vai aproveita, tira um pedaço, consome vai. Me consome. Fui feito para ser consumido. Consuma sem pudor!

Rômulo

Me consome, inteiro ao seu dispor!

Me consume vai!

Márcio

Olhe esse aqui... esse aqui ganhou um convite, quem foi convidado tem direito a consumir? Parece que você não queria vir!

Rômulo

Queria? Tem certeza? Ta com medo! Quer se divertir?

Márcio

Então veio ao lugar errado. Aqui vamos tentar ser sinceros com vocês.
 Quem faz a peça aqui não sou eu ou o Rômulo, a Mônica, a Ana, o Lupa, o
 William, o Fino... é o coletivo!

Rômulo
 São vocês, com nos dois.
 Mas a peça não é interativa.
 Você faz o que quiser.
 Revele o que quiser revelar.

Márcio
 Nós vamos fazer o mesmo.

Rômulo
 E não vamos devolver o ingresso.
 Pode reclamar no PROCOM, no sindicato, na polícia, na justiça que não vai
 resolver.
 (Começam a pendurar os frangos e a trabalhar com eles,
 aqui cabe fazer uma cena com esses frangos)

Márcio
 A Justiça resolve, agora ela é volante! Chega mais rápido!
 Olha aqui, vou botar esta caixa de tomates bem aqui!
 Sabe pra quem é?
 É pra platéia. Para vocês.
 Quem se sentir afrontado, ofendido, não concordar...
 Acha que a peça é boa ou ruim...
 Está bem feita ou mal feita.
 Simplesmente porque a peça é clara ou confusa.
 Ou por uma questão de feio ou bonito.
 Ou quer apenas se divertir jogando tomates em artistas...

Rômulo
 Pode mandar tomate na gente.

Márcio
 Agora, silêncio! Fica quieto aí que o teatro vai começar. Não fala nada.
 Nem fica tossindo que desconcentra a gente.
 É atrapalha e leva a gente pra outro lugar, aí a emoção não vem.

Apêndice 5

TRECHO DA PEÇA:

Com que roupa?

Jogo 2: Jogo da Frase (com tema previamente definido qualquer pessoa diz uma palavra). A frase coletiva estará sendo exibida no projetor.

Abaixo alguns textos resultantes dos jogos:

Tema: Cinema

Vendo filmes importantes pornô praia mar Cicarelli desimportante café inconstitucionalissimamente complicado retórica absurda eu verbo lula chuva. Agora legenda amor poesia fantasia delícia beijo molhado esperto.

Tema: Homens

Feminina masculinidade são mais bonitos mudo é destroços lentos mandantes assustador roda roda até subir cair no chão. De fato isso é muito chato muito. Teatro é muito ruim. Vocês não são atores.

Tema: Morte

O defunto cheirava mal e aí achei uma perereca gostosa andando sob o meu destino. Ela vislumbrou alguma vida. Lourival morreu, foi difícil viver com a difícil perda da pessoa passada que se foi para um outro encontro destinado a posteridade. Hoje penso assim, não conseguir suportar a dor aguda, grave, aliviada pelo remédio da receita caseira, dada às medidas grandes, cabíveis ou improváveis. Agradável sensação de voar pelo inferno. Minha noção de divagação foi perdida quando suportei a chama da vida desgraçada, porém sabia que nunca pensei jamais caminhar descalço por este buraco.

Tema: Mulher

Nós mulheres somos cheirosas, mas gostamos de ser felizes e sujas. Sinto muita vontade do acento circunflexo agudo da voz grave do homem mal. Bem feito ou mal cozido a diferença entre homem e eu não posso aceitar qualquer questão simples. Ora, vejamos, de repente sofro com uma crise existencial passageira tepeemica sinto sangue jorrar pela goela abaixo quando mênstruo. Rapidamente engasgo uma porra grossa viscosa, quente, pulsante e gelada. Vermelho é a cor da morte da bezerra da silva. Jamais procurei encontrar algo assim.Br. Olhei o dicionário e não achei nada engraçado. Perguntei se o meu pau subia. Dúvida cruel: empaudrecido acordei. O esperto sentou.

ANEXOS

DVD VIRAÇÃO

**CASA DE BONECAS – servido por homens
COM QUE ROUPA?**

AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM

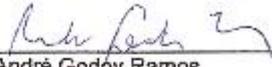
Eu, abaixo-assinado, residente em Brasília-DF, **AUTORIZO** o uso de minha imagem em todo e qualquer material entre fotos e vídeos, para ser utilizada em dissertação defendida na FE/UnB, intitulada *DRAMATURGIA ABERTA, Dispositivo, Abertura e Participação* de autoria de Márcio Nascimento Menezes.

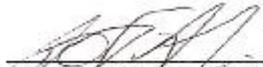
A presente autorização é concedida a título gratuito, abrangendo o uso da imagem dos espetáculos "VIRAÇÃO", "CASA DE BONECAS – servido por homens" e "COM QUE ROUPA?" na dissertação acima especificada.

Por esta ser a expressão da minha vontade declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos à minha imagem ou a qualquer outro, e assino a presente autorização em 02 (duas) vias de igual teor e forma.

Brasília-DF, 15 de junho de 2010.

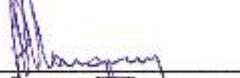

 Adriano César Souza
 RG 1.053.585 SSP/DF
 CPF 493.174.661-68

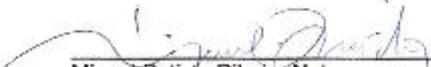

 André Godoy Ramos
 RG 771.754 SSP/DF
 CPF 398.762.331-49

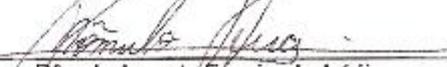

 André Togni de Almeida Abreu
 RG 1.517.618 SSP/DF
 CPF 636.316.281-53


 José Delvinei Luiz dos Santos
 RG 780.939 SSP/DF
 CPF 296.299.691-49


 Leonardo Silveira Fernandes
 RG 1.305.930-SSP-DF
 CPF 602.937.721-34


 Luciano Campos Marques
 RG 1.852.403 – SSP/DF
 CPF 482.958.921-34


 Miguel Batista Ribeiro Neto
 RG 779489 - SSP/DF
 CPF 309.887.051-68


 Rômulo Augusto Ferreira de Araújo
 RG 1.116.679 SSP/DF
 CPF 603.190.031-91