

ANDRADE, Leticia (nome artístico); OLIVEIRA, Leticia M. (nome completo). *Dramaturgia do espectador: uma reflexão sobre procedimentos de criação teatral de interatividade*. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes da UFMG; Doutoranda em Artes Cênicas; Bolsista Capes; Professor Orientador Dr. Antonio Barreto Hildebrando; dramaturga, diretora, atriz e professora do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Sergipe.

RESUMO

Este trabalho ancora-se em experiências do teatro contemporâneo que investigam, a partir de processos de criação de espetáculos brasileiros com dramaturgias originais, uma proposta cênico-dramatúrgica pautada pela relação com o espectador. Serão analisados os espetáculos: *Dá licença, se não eu grito!*, de 2013, com direção e dramaturgia da presente pesquisadora e *Nada aconteceu, tudo acontece, tudo está acontecendo*, do Grupo XIX de Teatro, de 2013, baseadas nas reflexões de Nicolas Borriaud sobre a estética relacional.

PALAVRAS-CHAVE

Dramaturgia do espectador, Estética Relacional, teatro contemporâneo brasileiro.

ABSTRACT

This work is founded on experiments investigating contemporary theater, from creation processes Brazilian presentations with original dramaturgy a scenic-dramaturgical proposal guided by the relationship with the viewer. Performances will be analyzed: *Dá licença, se não eu grito!*, 2013, with direction and dramaturgy of this researcher and *Nada aconteceu, tudo acontece, tudo está acontecendo*, from the Group Theatre XIX, 2013, based on the reflections of Nicolas Borriaud! on the relational aesthetics.

KEY-WORDS

Dramaturgy of the spectator, Relational Aesthetics, Brazilian contemporary theater.

Dramaturgia do espectador: uma reflexão sobre procedimentos de criação teatral de interatividade

Leticia Andrade

Para mim, no teatro como em toda parte, ideias claras são ideias mortas e acabadas.

(ARTAUD, 1987, p. 55)

A busca pelo encontro efetivo com o espectador em processos de criação cênicos começou há quatro anos, quando iniciei minha tese de doutorado intitulada “*Estamos trabalhando para vocês: práticas e teorias da dramaturgia do espectador no Teatro Contemporâneo Brasileiro*”, que foi defendida no ano de 2014, no Programa de Pós-Graduação em Artes, da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Durante todo esse período e, atualmente, após as contribuições realizadas pela banca de defesa¹, proponho-me a analisar, neste breve artigo, algumas questões que ainda permanecem latentes para mim, enquanto pesquisadora e artista, no que concerne, principalmente, aos dispositivos dramáticos de interação com o espectador.

Na busca do distanciamento crítico das elucidações contidas na minha tese e já que seria impossível resgatar todo o conteúdo e reflexões na mesma, optei por destacar alguns pontos relevantes que considero essenciais, e que não excluem outros vindouros: a compreensão do conceito de *espectador virtual*; a necessidade de uma dramaturgia, que apresente do modo fragmentado o enredo; e uma proposta espacial que considere o papel do espectador dentro da estrutura da dramaturgia. Diante dessas questões, optei por exemplificar minhas reflexões baseadas em análises que elaborei sobre os espetáculos *Dá licença, se não eu grito!*, de 2013, com minha direção e dramaturgia e *Nada aconteceu, tudo acontece, tudo está acontecendo*, do Grupo XIX de Teatro, de 2013, além de discutir sobre o conceito de “momentos de sociabilidade” presente na Estética Relacional, do filósofo Nicolas Borriaud.

Dramaturgias e espectadores virtuais

Quando abordo uma dramaturgia aberta, é fundamental abordar o seu papel conectado ao processo criativo da encenação, visto que texto e cena são instâncias indissociáveis para o teatro contemporâneo. As visões sobre dramaturgia aqui discutidas foram selecionadas estritamente para uma abordagem que considera o espectador como parte da cena. A opção por tal tema, no entanto, não esgota a reflexão sobre o assunto. De modo geral, a dramaturgia refere-se ao texto dito – dialogado ou narrado – pelos atores, às informações textuais do espetáculo, aos aspectos orais e narrativos da representação e à esfera de roteirização ou sequenciamento de cenas. É comum afirmar que o próprio conceito de dramaturgia é um terreno movediço, ambíguo e multifacetado, pois a noção de dramaturgia possui várias acepções e sentidos dentro dos estudos teatrais. Acredito que defender uma única visão seja um ato perigoso e inútil, porém, enquanto artista e pesquisadora. Por outro lado, não assumir uma postura é cair num relativismo redundante e vazio em relação à ampla bibliografia existente. Acredito em uma dramaturgia na qual o

texto tem um papel ativo: seja enquanto palavra dita pela atuação seja entendida como “estrutura”, ou melhor, *tessitura*: rede aberta e fluida na qual a linguagem teatral se manifesta livre da amarração da linearidade ou de uma representação apenas realista.

Dentro desta perspectiva, escolhi refletir sobre o pensamento de Hans Thies Lehmann, e seu *teatro pós-dramático*, e como suas matrizes se relacionam à dramaturgia do espectador. Trazendo à tona tal, o teatro pós-dramático não é mais entendido como sinônimo de “drama”, contudo, não exclui a própria dimensão do drama e do texto tradicional, mesmo que essa possa surgir falida ou minimizada ou fragmentada na encenação. O teatro pós-dramático deseja operar para além do âmbito dramático, repensando outros modos de representação no qual, o enredo, o texto ou a história não são mais as matrizes, mas, ao mesmo tempo, fazem parte, como resquícios seculares de formas antigas, presentes na cena contemporânea. O teatro pós-dramático investiga o discurso direto com o espectador, rupturas com a sequência das cenas, distanciamentos da representação teatral, e os recursos épicos de interação com a plateia. As montagens aqui analisadas apresentam enredos que não têm sequenciamentos lineares, e algumas dramaturgias possuem desfechos inacabados, o que possibilita momentos nos quais o espectador pode elaborar sua própria interpretação sobre o que assiste. A fragmentação proporciona uma maior margem de interlocução com o espectador, porque é justamente pelo alinhavo, pelos cortes e pelas interrupções, que se pode observar uma dramaturgia aberta aos procedimentos de recepção.

Dentro do contexto desse entendimento de dramaturgia, chamo de *espectador virtual* uma figura interna à obra seria um sujeito de enunciação ficcional, um receptor que acompanha os indícios deixados pelo interlocutor, através da obra, e, sobretudo, um espaço de interação programado e direcionado ao jogo de comunicação teatral entre quem atua e quem assiste à cenaⁱⁱ. Tal procedimento de interação com o espectador pode ser elaborado durante os processos de criação teatral, e é baseada na noção de um *espectador programado*, que propõe espaços de diálogo com o espectador real e que geralmente são contextualizados em espaços ficcionais criados pela encenação. Tal noção de programação do espectador faz parte das discussões sobre o leitor ideal de Umberto Eco.

Como exemplificação do espectador virtual, pode-se citar o espetáculo *Nada aconteceu, tudo acontece, tudo está acontecendo*, de 2013, do Grupo XIX de Teatro, de São Paulo. Encenado na sede do grupo, o Armazém 19, localizado na Vila Maria Zélia, em Belenzinho, na região Leste da capital paulista, o espetáculo é dirigido por Janaina Leite, que também assume a figura de Alaíde na peça, e por Luiz Fernando Marques. A dramaturgia é composta por Alexandre Dal Farra e pelo próprio grupo, inspirada na reconhecida peça *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, de 1943. A encenação é estruturada

como se fosse um casamento. O enredo apresenta o momento anterior ao casamento de Alaíde e Pedro. Os espectadores assistem à encenação, sentados em mesas, como geralmente acontecem em recepções desse tipo, bebendo e petiscando salgadinhos, como um apelo gustativo de recepção. Nesta encenação, o espectador virtual é o convidado do casamento. Em alguns momentos, a presença do espectador é solicitada pelos atores, numa busca de trazê-lo para o aqui e agora do acontecimento teatral. Ao lado do ambiente festivo do matrimônio, o espaço também apresenta um universo *kitsch* e brega, iluminado por luzes de neon, em um jogo de claros e escuros, com uma trilha sonora com baladas românticas do cancionista popular brasileiro. Percebe-se também a manipulação de um pequeno palco giratório que representa o quarto de Alaíde, e nesse espaço ficcional, ocorrem momentos íntimos e alucinantes da personagem. Há também estímulos sonoros, com o objetivo de afetar a percepção dos espectadores, tais como o barulho estrondoso de um carro derrapando fora do espaço cênico, como uma maneira de criar o ambiente real do acidente de carro de Alaíde.

Sobre os procedimentos de interação, além da função clara de convidado do casamento, o papel de testemunha é constante na peça, principalmente em relação à atuação de Janaina Leite, que chega até mesmo a buscar contato físico com um espectador que seleciona em cada apresentação. Vivenciando sua confusão entre realidade, passado e alucinação, Alaíde dialoga diretamente com os espectadores, na busca de respostas para seus próprios conflitos, aproximando-se de maneira sensível e trágica com eles. Uma figura que também se destaca dentro do jogo de cumplicidade com o espectador é a personagem de Madame Clessi, que é mostrada como uma travesti interpretada pelo ator Ronaldo Serruya, aproximando-se de maneira sensível da realidade da prostituição brasileira nos dias atuais. Seu depoimento se intensifica a medida que na cena, na qual se desnuda literalmente, Serruya revela uma crítica sobre as aparências da instituição do casamento e da família. Uma última cena que proporciona simultaneamente um ato contemplativo e um ato de participação do espectador é a cena final: o retrato de casamento. Nela os atores convidam todos os espectadores para comporem a imagem, criando um espaço de contato que une experiência e teatralidade, fruição e encontro.

Sobre o papel do conceito de “momentos de sociabilidade”, de Nicolas Borriaud

Nicolas Borriaud define que a arte é uma “atividade que consiste em produzir relações com o mundo com o auxílio de signos, formas, gestos ou objetos” (BORRIAUD, 2009, p. 147). A *arte relacional* é um “conjunto de práticas artísticas que tomam como ponto de partida teórico e prático o grupo de relações humanas e seu contexto social, em vez de um espaço autônomo e

privativo” (BORRIAUD, 2009, p. 151). Já a chamada *estética relacional* é a “teoria estética que consiste em julgar as obras de arte em função das relações inter-humanas que figuram, produzem ou criam” (BORRIAUD, 2009, p.151). Borriaud compreende que a obra de arte é por si mesma relacional, porém a comunicação contemporânea está condicionada por espaços de controle, devido à proliferação desenfreada dos espaços virtuais: mídias, internet, redes sociais. Segundo o autor, a mediação presencial é um fato cada vez menos frequente em nossa atualidade. O espectador estaria fadado a assumir uma condição de *consumidor do tempo e espaço*, pois as relações sociais estão mediadas cada vez mais ou simbolizadas pelas mercadorias e pelos produtos padronizados. No lugar da expressão “obra de arte”, Borriaud utiliza “experiência”, “prática” e “encontro” para consolidar a ideia de que a arte contemporânea opera a partir de um objeto fixo, mas pela mediação entre sujeitos num determinado tempo-espaço.

A noção de “momentos de sociabilidade” se refere ao que o crítico nomeia como experiências que proporcionam aos visitantes-espectadores das obras-instalações, um encontro que é mediado por alguma ação coletiva, como, por exemplo, a feitura de uma comida, a instauração de casamentos, festas, velórios, visitas, shows e outros modelos de convívios sociais reconhecidos pelos espectadores. Tal noção de sociabilidade se conecta diretamente com o espetáculo *Dá licença, se não eu grito!*, da Cia Boccaccione, de Ribeirão Preto, com minha direção e dramaturgia, por apresentar procedimentos de interação diretos com o espectador, inspirados no resgate de encontros com vínculos sociais.

Inspirada pelas questões acima, as personagens de *Dá licença, se não eu grito!* se referem a categorias sociais anônimas, que buscam menos localizar um indivíduo específico, e mais problematizar as condições humanas de um modo geral. A criação das personagens-figuras foi regida pelas escolhas de linguagem de cada ator, com minha direção, e se apresentam por ora realistas, beirando um caráter documentarista e em outros momentos fatos absurdos e fragmentados. Os atores transitam entre os espectadores e se relacionam com esses como se fossem também moradores do prédio.

Dois recursos de eventos sociais são utilizados em *Dá licença, se não eu grito!*: a reunião de condomínio e a festa de despedida dos moradores. Na cena nomeada “Cada um no seu quadrado”, os moradores do edifício discutem sobre a saída do lugar; e os espectadores são colocados sentados em cadeiras dispostas de maneira desorganizada pelo espaço de uma sala de espelhos, como se esses fossem moradores também. E o segundo evento foi a instauração de uma festa. O espectador é considerado como convidado de uma festa de despedida e se senta em cadeiras em frente de mesas num grande salão requintado e assistem a dança dos moradores-figuras. Minha direção buscou sempre que possível o diálogo direto com os espectadores, inserindo-os na trama ficcional de moradores sendo despejados, e explorou a acidez dos discursos dos personagens para se discutir como as relações

humanas se dão atualmente. Uma humanidade que pode se mostrar extraordinária aos olhos de quem se permite olhar e perceber o “entorno”, sob uma ótica inusitada. Afinal, como diz a Moça do Jazz: “A gente tem é que buscar um mínimo de contato, fé naquilo que chamamos de pele, conexão, e olho no olho” (ANDRADE, 2013, p. 10).

Considerações finais

A dramaturgia pensada como uma *tessitura aberta* é a chave para a tarefa dos artistas que buscam em seus processos de criação procedimentos de relação espectador-espetáculo. De acordo com a programação de um lugar ficcional e real para o espectador dentro do espaço de encenação, é possível verificar a existência de várias formas de interação: através da condução do diretor, do dramaturgo, da atuação e equipe técnica e criativa, elabora-se estratégias textuais e cênicas para que o espectador possa se relacionar com a cena. Para que esse caminho de composição seja trilhado, é necessário experimentar uma dramaturgia conectada à encenação, através de ensaios abertos, formação continuada dos artistas em relação ao contexto social e a formação de público auxiliam esse quadro, pois os processos criativos e o artista cênico não são os únicos responsáveis pelo fenômeno da recepção teatral. Por isso que a abertura periódica dos ensaios para o público, além da realização de projetos que envolvem oficinas e debates com diferentes públicos contribuem para ampliar a prática da recepção teatral. Ao mesmo tempo, paradoxalmente, é importante ter um pensamento crítico sobre os ensaios abertos, já que, se eles ocorrem com muita frequência, podem também criar um público especializado demais e reduzir o raio de abrangência da recepção, ao invés de ampliá-lo. Por isso, a circulação de um espetáculo é um fator essencial para sua recepção. Eu gostaria que a tarefa de compor próximo e junto ao espectador, fosse uma tarefa fácil, mas não é. Requer paciência e tempo de experimentação, e, além de uma sensível dedicação em relação às práticas, é necessário ter a consciência que os dispositivos aqui sugeridos não são garantia de uma total “eficácia” de transmissão dos sentidos de uma obra teatral, já toda forma de recepção pressupõe lacunas para que o espectador possa elaborar sua própria leitura.

Notas

ⁱ A banca de defesa da referida tese foi composta pelos professores: Dr.^a Sara Rojo (FALE-UFMG), Dr. Luiz Otávio Gonçalves (EBA-UFMG), Dr. Berilo Nosella (DEART-UFOP), Dr. Flávio Desgranges (ECA-USP) e Dr. Antonio Hildebrando, orientador e foi realizada no dia 27 de Agosto de 2014 na Escola de Belas Artes da UFMG.

ⁱⁱ Este tema foi abordado no artigo de minha autoria “O espectador virtual em processos de criação teatral brasileiros” (In: BIÃO, 2012. p. 110-117).

Referências Bibliográficas

ANDRADE, Letícia. *Dá licença, se não eu grito!* Ribeirão Preto, 2013. 31 p. [manuscrito datilografado; obra não-publicada].

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seus duplos*. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Ed. Max Limonad, 1987.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2009.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-Dramático*. Trad. Pedro Sussekind. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

OLIVEIRA, Letícia. O espectador virtual em processos de criação teatral brasileiros. In: BIÃO, Armindo Jorge de Carvalho et al (org.). *Da Cena Contemporânea*. Porto Alegre: ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2012. p. 110-117.