

## **RELAÇÕES ENTRE O TEATRO AMBIENTALISTA E O TRABALHO DO GRUPO XIX DE TEATRO**

Ligia Ferreira<sup>1</sup>

Programa de Pós-Graduação em Teatro - UDESC

### **RESUMO**

O artigo busca colocar em relação algumas questões referentes à prática de teatro de grupo, pautada pelo trabalho colaborativo, presentes no trabalho do Grupo XIX de Teatro, da cidade de São Paulo, com algumas formulações a respeito do Teatro Ambientalista de Richard Schechner. Ao entrar em contato com o trabalho de Schechner percebi algumas possíveis aproximações entre esses dois âmbitos – teatro de grupo/teatro ambientalista -, no sentido de serem, em sua maioria, práticas experimentais pautadas pela pesquisa e que buscam formas renovadas de fazer teatro, prezando por uma maior incidência de trocas e experiências entre quem faz e quem frui o acontecimento teatral.

Palavras-chave: teatro de grupo; teatro ambientalista, espaços não-tradicionais; participação do público.

### **ABSTRACT**

The article discuss some issues regarding the practice of theater of group guided by the collaborative work, present in the work of the Grupo XIX de Teatro, from São Paulo, with some formulations about the Environmental Theatre of Richard Schechner. When I started reading Schechner,'s work I noticed some possible similarities between these two areas - theater group / environmental theater - in the sense of being, in most cases, experimental practices guided by research and looking for new ways of making theater, valuing a higher incidence of exchanges and experiences between who performs and who watches the theatrical event.

Keywords: theater of group; enviromental theatre; non-traditional enviroment; audience's interaction

---

<sup>1</sup> Atriz, Diretora e Produtora. Integrante da Dearaquecia e da Cia Entrecontos. Mestranda em Teatro – PPGT/UDESC, com pesquisa sobre direção teatral. Como atriz: Mais Tarde Talvez Fosse Ela (Prêmio Funarte Artes Cênicas na Rua, 2010), Medo de morrer longe de ti (Edital Elisabete Anderle de Estímulo à Cultura, SC, 2010), entre outros. Dirigiu os espetáculos Mais tarde Talvez fosse ela (2010), A Ponto de Partir (2007), além de co-dirigir o espetáculo Anti-Nelson Rodrigues (Prêmio Funarte Nelson Brasil Rodrigues, 2012). Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3345293099992535>

Esse artigo busca colocar em relação algumas questões referentes à prática de teatro de grupo, pautada pelo trabalho colaborativo, presentes no trabalho do Grupo XIX de Teatro, da cidade de São Paulo, com algumas formulações a respeito do teatro ambientalista contidas no livro *O Teatro Ambientalista* de Richard Schechner (1987), sobretudo os pensamentos expostos nos capítulos “O Espaço” e “A Participação” e no texto “Seis axiomas do teatro ambientalista” (1968), inserido no livro posteriormente. Ao entrar em contato com o trabalho de Schechner percebi algumas possíveis aproximações entre esses dois âmbitos – teatro de grupo/teatro ambientalista -, no sentido de serem, em sua maioria, práticas experimentais pautadas pela pesquisa e que buscam formas renovadas de fazer teatro, prezando por uma maior incidência de trocas e experiências entre quem faz e quem frui o acontecimento teatral.

O Grupo XIX de Teatro iniciou suas atividades no ano de 2000, quando um diretor e cinco atrizes se juntaram num projeto extracurricular ministrado por Antônio Araújo na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. O trabalho desenvolvido no projeto deu origem ao exercício cênico que posteriormente viria a ser o primeiro espetáculo do grupo: “Hysteria”. A peça trouxe à tona alguns dos que seriam os principais elementos de pesquisa desses artistas: a utilização de espaços não-convencionais - geralmente patrimônios históricos - e um interesse por um evento teatral aberto à participação do público.

Essas duas temáticas específicas são referenciadas no trabalho de Schechner e têm a ver com a instauração de uma obra mais aberta, que se influencia fortemente pelo espaço e pelo público. Entendendo a utilização de patrimônios históricos, repletos de memórias e passado, e a participação do público como elementos do real que integram a cena, busco estabelecer a discussão a respeito da inserção da realidade na ficção teatral, na intenção de entender como essas abordagens podem potencializar a representação, proporcionando diferentes possibilidades de experiência e troca.

Para tanto, me apoio na publicação do grupo sobre os espetáculos “Hysteria” e “Hygiene”, que contém relatos dos integrantes, o texto das peças, reportagens jornalísticas, e outros, a fim de extrair desse material, informações sobre as escolhas do grupo em relação aos temas descritos acima. Utilizarei ainda entrevista realizada com o diretor Luiz Fernando Marques na qual discorre sobre a prática do processo colaborativo do grupo, os processos de criação e a relação com a Vila Maria Zélia, antiga vila operária do bairro Belenzinho em São Paulo, onde o grupo reside e constrói seus espetáculos.

No prólogo de seu livro, Schechner (1987) explica que o mesmo nasceu de uma necessidade de entender o que ele, o diretor, e o “*The Performance Group*” estavam realizando desde a fundação do grupo, que aconteceu em novembro de 1967, até a época da escrita do livro, em 1973. Utilizando-se sempre de exemplos de trabalhos do grupo, Schechner busca estabelecer o que seria o teatro ambientalista.

Para Schechner (1968), o teatro ambientalista se encontra entre duas esferas das artes cênicas: entre acontecimentos como o *happening* e um teatro mais tradicional. Segundo o autor, o *happening* é um fazer artístico que preza pela abertura da obra, pelo não controle sobre a cena e que aposta na utilização de elementos do real e de suas interferências sobre o fazer artístico. Já o teatro tradicional ortodoxo, para Schechner, se baseia numa cena totalmente programada e fechada a interferências externas, onde o controle e uma densidade de ficção intensos são elementos essenciais para seu estabelecimento. O teatro ambientalista estaria então neste entremeio, combinando controle e descontrole, ficção e realidade, ou seja, apesar de prezar por uma obra mais aberta que se influencia por elementos do real e externos, possui uma estrutura estabelecida, bem como camadas de ficção.

No texto “Seis axiomas para o teatro ambiental”, Schechner (1968) formula aqueles que seriam os pressupostos para um teatro ambientalista. Pretendo, a seguir, utilizar esse texto como eixo para estabelecer algumas aproximações entre os princípios das práticas do “*The Performance Group*” e seu diretor com as práticas do Grupo XIX de Teatro. Intenciono ainda discutir como elementos da realidade - no caso estudado, identificados pela utilização de patrimônios históricos e pela participação do público - influenciam na cena do grupo.

O primeiro axioma afirma o evento teatral como um local de transações relacionadas, ou seja, entende que o fenômeno teatral se constrói a partir da relação entre os vários elementos que o constituem: “o público, os atores, o texto (na maioria dos casos), estímulos sensoriais, espaço arquitetônico (ou a falta dele), equipamentos de produção, técnicos [...] (SCHECHNER, 1968, p.41)”<sup>2</sup>. A ideia aqui é que nenhum dos elementos possua maior importância dentro do processo e dentro da representação, mas sim que haja, nessas transações relacionadas, contribuições e contaminações mútuas entre os elementos da produção.

Essa relação pressupõe a existência de uma não-hierarquia dos elementos, entendendo que cada um contribui em igual potência. Pode-se relacionar esse pressuposto do teatro

---

<sup>2</sup> Tradução livre.

ambientalista com o desejo, nas práticas de teatro de grupo que trabalham com a forma colaborativa, de que o processo dite os caminhos da produção, respeitando as influências de cada elemento. O processo colaborativo, de acordo com Araújo (2006), é uma forma de trabalho que preza pela contribuição contínua dos elementos da cena e das funções por trás dos mesmos. A ideia é que todos os elementos estejam na base conceptiva do trabalho e nasçam ao mesmo tempo. Nesse sentido contaminações e interferências são bem vindas a esse tipo de processo, como podemos ver na fala do autor,

Diferente de um tipo de teatro mais convencional, em que os limites desses papéis são rígidos, e as interferências criativas de um colaborador com outro em geral são vistas como um sinal de desrespeito ou invasão, no processo colaborativo as demarcações territoriais passam a ser mais tênues, frágeis, imprecisas, com um artista invadindo a área de outro artista, modificando-a, confrontando-a, sugerindo soluções e interpolações. Nesse sentido, uma “promiscuidade” criativa não só é bem-vinda a essa prática, como é, o tempo todo, estimulada (Silva, 2006, p. 4).

A fala de Araújo combina com a ideia de que o processo teatral deva ser uma confrontação entre os artistas e eles mesmos, deles com o processo, do processo com a representação, ideia que também se faz presente do texto de Schechner. O diretor se utiliza de uma fala de Jerzy Grotowski para exemplificar essa questão do encontro e da confrontação: “Eu não fiz o Akropolis de Wyspianki, eu o conheci. [...] Nós não queríamos escrever uma nova peça, nós queríamos confrontar a nós mesmos” (GROTOWSKI *apud* SCHECHNER, 1968, p. 42)<sup>3</sup> Esse comentário do diretor polaco está em consonância com a noção de que só se conhece os elementos de uma produção durante o processo de fabricação da mesma, com as influências de cada elemento. Schechner entende as transações relacionadas dos elementos do evento teatral como uma rede de expectativas e obrigações e, para ele, é nesse intercâmbio que se encontra aquilo que se configura como a raiz do teatro: a troca de estímulos sensoriais ou ideológicos, ou seja, encontros e trocas efetivas.

Além da relação entre os elementos de dentro da cena, Schechner estabelece três tipos de relações inter-humanas possíveis: entre os atores e atrizes, que compreende desde o período de ensaios até o desenvolvimento das apresentações; entre os membros da audiência, uma transação que sempre foi vedada pelo teatro tradicional através de regras muito rígidas de comportamento aos espectadores; e entre os atores e atrizes e os membros da audiência, que acontece tanto nos

---

<sup>3</sup> Tradução Livre.

eventos teatrais mais tradicionais como nos mais experimentais, em menores ou maiores intensidades.

Se o teatro ambientalista busca investir nessas relações inter-humanas no desenvolvimento de suas peças, podemos perceber que essa é uma preocupação que também se faz presente em muitos projetos que trabalham sob a ótica do colaborativo, por ser um processo que preza pelo estabelecimento de um ambiente democrático e de troca. Para o diretor Luiz Fernando Marques, do Grupo XIX, o trabalho colaborativo consiste em:

Se unir com outros artistas para de fato construir algo juntos. O que eu sentia na época que eu era ator, é que muitas vezes o ator estava a serviço de uma ideia que só estava na cabeça do diretor. O barato do colaborativo é que geralmente se tem um tema que o grupo topa pesquisar e o resultado daquilo vai ser a soma ou a contaminação desses artistas todos juntos<sup>4</sup>.

É possível pensar que um processo que nasce nesses moldes e que tem em sua base a premissa de relações democráticas e dialogadas possui a capacidade de se expandir nesse caráter também para sua relação com os espectadores e destes com eles mesmos, ampliando a potência dessas transações relacionadas.

O segundo axioma consiste na afirmação de que todo o espaço é usado para a performance e todo o espaço é usado para a audiência. Esse pressuposto desconstrói a ideia estabelecida por anos de que a cena acontece num local isolado, onde se cria um cosmos fictício inalcançável aos espectadores. Nesse modelo hegemônico é concedida ao público uma postura imóvel e passiva. Schechner afirma que estabelecer um local comum para a cena e para a audiência abre um leque de possibilidades tanto, no terreno das experiências, como no âmbito da interpretação e da construção cênica, conforme vemos na seguinte citação:

Uma vez que se abre mão dos acentos fixos e da bifurcação do espaço, novas relações são possíveis. Contato corporal pode acontecer naturalmente entre atores e atrizes e a audiência; níveis de voz e intensidades da interpretação podem ser muito variados; uma percepção de experiências compartilhadas pode ser engendrada. Mais importante: cada cena pode criar seu próprio espaço, seja se contraindo para uma área central ou pequena, ou se expandindo para preencher todo o espaço disponível (SCHECHNER, 1968, p.49)<sup>5</sup>.

A mudança na relação do trabalho teatral com o espaço e as conseqüentes relações estabelecidas entre espectadores, atores e atrizes também são elementos explorados pelo Grupo XIX, em suas peças. O espetáculo "Hysteria", por exemplo, se passa num sanatório e trata da

---

<sup>4</sup> Entrevista concedida à pesquisadora em agosto de 2011.

<sup>5</sup> Tradução Livre.

questão de mulheres do século XIX internadas sob a acusação de histeria. No começo da peça, o público é dividido entre homens e mulheres: as mulheres ocupam um espaço dentro da cena, como se fossem internas do sanatório; os homens ocupam lugar de observadores, cúmplices do que acontece dentro da cena/sanatório. Flávio Desgranges descreve suas impressões sobre a disposição do público nesse espetáculo no relato a seguir, extraído do texto “A posição do espectador em Hysteria”, presente na publicação do grupo:

As mulheres formando uma arena em torno da cena, como que integradas à ação; os homens mais distantes, posicionados como observadores. Homens e mulheres, se compreendia, fruíam de maneira distinta o ato teatral. As mulheres tratadas como atuantes, os homens como espectadores (DESGRANGES, 2006, p.64).

Essa mudança na perspectiva dos espectadores e o uso modificado do espaço dialogam com a temática da peça e ao mesmo tempo instauram novas discussões sobre o uso do espaço e o lugar do espectador. Para Schechner, através do investimento em possibilidades outras de uso do espaço e do local da plateia no mesmo, é possível fazer com que esses elementos influenciem e interfiram de maneira mais efetiva no sentido da representação.

O terceiro axioma também tem a ver com a utilização do espaço e afirma “o evento teatral pode acontecer tanto num espaço totalmente transformado como num ‘espaço encontrado’” (SCHECHNER, 1968, p. 50). Esse axioma revela duas possibilidades de abordagem relacionadas ao uso do espaço: a primeira é baseada na total transformação de um espaço para o estabelecimento do evento teatral e a segunda visa dialogar a cena com o que Schechner chama de “espaço encontrado”, ou seja, busca relacionar um espaço já existente com seus elementos próprios, com a proposta da encenação. Com isso, o teatro ambientalista pretende “rejeitar o espaço convencional e buscar no próprio evento uma definição orgânica e dinâmica do espaço” (SCHECHNER, 1968, p.51)<sup>6</sup>.

Nesse sentido, o Grupo XIX de Teatro também nos serve como exemplo, ao investir na utilização de construções antigas, carregadas de memória e passado, encaixando-se na segunda opção descrita por Schechner. Em 2004, em meio ao processo do segundo espetáculo, “Hygiene”, o grupo entrou em contato com a Vila Maria Zélia, uma vila operária no meio da cidade de São Paulo, com espaços abandonados há mais de quarenta anos. O diretor Luiz Fernando relata como foi o encontro do grupo com esse espaço:

---

<sup>6</sup> Tradução Livre.

A vila causa espanto, paixão, indignação e surpresa. Lá estavam a igreja ainda bem cuidada, os armazéns, as escolas, abandonados, sujos, cheios de lixo e pó, e as 180 casinhas dos moradores, cada uma já com sua identidade, mas dentro de um traçado urbano que nos leva para outro tempo (MARQUES, 2006. p. 66).

Ao realizar uma apresentação do espetáculo “Hysteria” no armazém da vila, o grupo sentiu o impacto e a força do espaço. A partir dessa experiência os integrantes elaboraram um projeto de residência artística, que veio a ser viabilizado através da Lei de Fomento da Cidade da São Paulo. Os membros do grupo, com a ajuda da comunidade da vila, realizaram um mutirão de limpeza dos espaços, restabelecendo os mesmos. O diretor afirma que a partir dessa relação, o grupo entendeu que “era ali o chão da nova casa, [e surgiu] a possibilidade de se relacionar não só com a arquitetura, mas com uma comunidade e em última instância com a cidade” (MARQUES, 2006, p.68). É nesse sentido que o trabalho do grupo se encaixa naquilo que Schechner chama de “lugar encontrado”: desde o estabelecimento da sede do Grupo XIX na Vila Maria Zélia, seus espetáculos são criados sempre com foco na relação entre espaço, comunidade e a produção artística.

No capítulo “O Espaço”, Schechner (1987) afirma que o trabalho com o espaço ambientalista começa antes mesmo de haver um projeto de espetáculo ou um processo em andamento. Começa nos primeiros contatos do grupo com o espaço pretendido. O diretor descreve uma série de exercícios possíveis de relação com os espaços, como vemos a seguir:

Mover-se através do espaço, explorá-lo de distintos modos. Senti-lo, vê-lo, falar com ele, esfregar-se nele, ouvi-lo, fazer barulho com ele, fazer música com ele, abraçá-lo, cheirá-lo, lambê-lo. Deixar que o espaço faça coisas: que o abrace, que o agarre, que o mova, que o empurre por todos os lados, que o suspenda, que o esprema. [...] (1987, p. 18).<sup>7</sup>

Schechner acredita que existe “uma relação viva entre os espaços do corpo e os espaços através dos quais o corpo se move. [...] Os exercícios com o espaço se constroem a partir do pressuposto de que tanto os seres humanos como o espaço estão vivos” (1987, p 19)<sup>8</sup>. Os espaços estão vivos porque carregam histórias e memórias em suas estruturas e em suas dinâmicas específicas. Esse discurso e essa atitude diante das especificidades do espaço se assemelham ao que os integrantes do Grupo XIX fizeram ao entrar em contato com o espaço encontrado na vila. O diretor de arte do espetáculo “Hygiene”, Renato Bolelli, discorre sobre o processo de apropriação do grupo com o espaço da vila:

A conquista do uso deste lugar foi feita diariamente com o uso da nossa própria força. Abrir espaços, senti-los com seus cheiros, sons e sabores. Limpá-los, tocá-los como se já

---

<sup>7</sup> Tradução Livre.

<sup>8</sup> Tradução Livre.

os tivéssemos tocados, reconhecendo-os. A história de nosso país, nossa história descoberta. A junção entre a arquitetura, o patrimônio e o teatro. Experienciar esses lugares, tomando do espaço real a condição de sítio cênico, criou para nós uma condição de inseparabilidade, um estado em que não havia mais como distinguir espaço histórico/real e espaço cênico/imaginários: ambos numa nova condição: híbrida (BOLELLI, 2006, p 72)

Na fala de Bolelli, identifica-se de maneira mais exata como estes espaços vivos, como denomina Schechner, possuem uma carga vital, de vida real que, ao ser inserida na cena, interfere e transforma. No capítulo “A irrupção do real”, do livro *Práticas do real na cena contemporânea*, José A. Sanchez (2007) fala em “anexação de realidade”, termo estabelecido por Tadeusz Kantor. Esse diretor acreditava que a preexistência de cada elemento influenciava e modificava a cena e não poderia ser ignorada ou eliminada. Ou seja, tudo que entrasse em cena, deveria o fazer “sem renunciar a sua existência em benefício de uma realidade de segunda ordem. [...] [A] preexistência dos elementos cênicos não pode ser eliminada pela ilusão do texto ou da encenação” (SANCHEZ, 2007, p. 99)<sup>9</sup>. Assim, para Kantor, devia-se utilizar a história por traz de cada elemento em prol da encenação, deixando que suas peculiaridades pré-existent interferissem e fizessem parte do sentido do trabalho.

Assumir a vida e a existência prévia do espaço foi experimentado, como pudemos ver, pelo grupo aqui estudado. A vila, além de se fazer como espaço de patrimônio histórico, se fez também como espaço de confronto do grupo com a comunidade local, suas especificidades e lógicas. Além de espaço real, a vila se fez também como espaço social colocado em confronto com as práticas teatrais que ali estavam se instalando.

Mas voltemos aos axiomas de Schechner. Segundo o autor, no teatro tradicional o foco está voltado para apenas uma direção, em muitos casos, o palco. A proposta do quarto axioma é desconstruir essa ideia, apostando no foco flexível e variável, estabelecendo uma encenação com multifocos, onde cenas acontecem simultaneamente, de forma que diferentes espectadores tenham diferentes percepções dependendo de onde veem a cena. Esse fato faz com que se crie a possibilidade de diversas versões do mesmo espetáculo, através da percepção dos espectadores. O diretor afirma que o estabelecimento do multifocos faz com que nenhum espectador consiga ver tudo, ampliando as percepções do trabalho:

A performance que usa multifocos não irá atingir todos os espectadores da mesma forma. As reações podem ser afetivamente incompatíveis umas com as outras porque um

---

<sup>9</sup> Tradução Livre.

espectador juntará os elementos de uma forma diferente do que a do homem sentado ao seu lado (SCHECHNER, 1968, p. 58)<sup>10</sup>.

Retornando ao espetáculo “Hysteria”, podemos identificar também a ideia de multifocos proposta por Schechner. O fato de a plateia ser dividida em masculina e feminina evidencia que esses dois polos têm visões diferentes da cena. As mulheres, inseridas na mesma, têm uma visão de dentro, em maior proximidade com as atrizes, fato que possibilita uma percepção de acontecimentos menores, íntimos, propiciados pela relação mais próxima. Os homens, colocados como observadores, alheios ao que se passa dentro da cena, têm uma visão talvez mais externa, como observadores e cúmplices dos acontecimentos. Assim, o espetáculo estabelece a possibilidade de diferentes percepções e impressões sobre o trabalho.

O quinto axioma, “todos os elementos da produção falam em sua própria linguagem”<sup>11</sup> preza pela não-hierarquia entre os elementos da cena e se relaciona com o primeiro axioma, que trata das transações da produção. O ator não deve ser mais importante do que a luz, a música, o figurino, pois cada elemento deve estar em sintonia e em constante contaminação um com o outro. Schechner utiliza a ideia de elementos competidores, de Grotowski, que acreditava que esse diálogo de igual para igual era capaz de criar contrastes na composição cênica. Como já colocado anteriormente nesse texto, essa ideia de não-hierarquia dos elementos e das funções é própria do processo colaborativo. O diretor Luiz Fernando Marques acredita que um processo nesses moldes faz com que o resultado seja a soma de todos os artistas: “eu percebo uma polifonia de vozes”.<sup>12</sup>

O sexto axioma diz respeito ao texto, afirmando que ele não precisa ser nem o ponto de partida nem o objetivo de uma produção, pode inclusive haver a inexistência de um texto. Schechner rejeita a ideia de que a peça escrita deva vir antes e guiar os encaminhamentos da produção. Dialogando com o primeiro axioma, que aposta na relação dos elementos, esse axioma afirma que o texto, quando existir, deve ser mais um dos fatores constituintes da produção e não o mais importante. O texto deve respeitar, assim como o espaço e os outros elementos, as evoluções do processo. O diretor afirma: “o texto é um mapa com muitas rotas possíveis. Você

---

<sup>10</sup> Tradução Livre.

<sup>11</sup> Tradução Livre.

<sup>12</sup> Em entrevista à pesquisadora em agosto de 2011.

puxa, empurra, explora. Você decide aonde quer ir. Os ensaios podem levar você para outro lugar” (SCHECHNER, 1968, 64)<sup>13</sup>.

Nesse sentido, o Grupo XIX também dialoga com as formulações de Schechner, por ter uma maneira particular de trabalhar a dramaturgia. O grupo nunca parte de textos pré-estabelecidos, mas sim de grandes temas que, ao serem pesquisados e aprofundados, direcionam para os assuntos mais fechados dos espetáculos. A atriz Janaina Leite relata essa relação com a dramaturgia no texto “Cadê o dramaturgo?” presente da publicação do grupo. A atriz afirma: “de macrotemas como a Mulher e a Casa, vimos emergir respectivamente a questão das mulheres aprisionadas em hospícios no fim do século XIX [Hysteria] e a destruição das habitações coletivas na cidade do Rio de Janeiro [Hygiene]” (LEITE, 2006, p. 113). Segundo a atriz, a dramaturgia dos espetáculos é desenvolvida a partir da relação entre textos criados em improvisações pelos atores e atrizes, citações de livros, fatos históricos, registros de diários, boletins policiais, fichas médicas, entre outros. Cria-se então uma dramaturgia polifônica, reunião de todos os elementos experienciados e estudados no processo da peça. Assim, o texto se constrói em constante relação com os demais elementos, como sugere Schechner em seu sexto e último axioma.

Outra característica interessante da dramaturgia do Grupo XIX é seu caráter aberto à intervenção do público. Como o grupo tem interesse na participação dos espectadores em suas peças, desenvolve uma dramaturgia que dialogue com essa questão. No espetáculo “Hysteria”, por exemplo, o fato de as mulheres serem colocadas em cena como atuantes, já sugere um tipo de relação diferenciada com as atrizes e abre espaço para diferentes tipos de participação. Flavio Desgranges identifica três formas diferentes de participação das mulheres/espectadoras em Hysteria:

Como figurantes, já que as atrizes se relacionavam com todas elas como internas do sanatório, ainda que nem todas fossem convidadas a atuar; como participantes diretas da ação, sendo, por exemplo, estimuladas a cantar e dançar junto com as atrizes-pacientes; e como personagens, quando eram feitos convites para alguma das espectadoras, sempre tratadas como internas, trouxessem referências pessoais e falassem um pouco de sua história (e de sua histeria?) (DESGRANGES, 2006, p. 64).

Mesmo que não houvesse uma participação direta em ação ou fala por parte das mulheres-espectadoras, o fato de estarem dentro da cena, reconhecidas e referenciadas como internas do sanatório, já estabeleceria um nível de participação diferenciada de um teatro mais tradicional. O grupo investe, assim, num tipo de participação que não seja agressiva ou impositiva, mas que

---

<sup>13</sup> Tradução Livre.

nasça de uma relação de cumplicidade entre os espectadores e a peça. Por isso, o diretor do espetáculo, Luiz Fernando Marques, afirma que a relação de proximidade é instaurada de maneira gradativa, fazendo com que o público feminino se sinta impulsionado a participar por sentir-se cúmplice da ação. O diretor discorre sobre essa questão da seguinte forma:

Nós nos preocupamos em criar uma curva de interatividade que se inicia com a mais prosaica das perguntas, “a senhora sabe das horas?”, e caminha gradativamente até chegar em perguntas mais íntimas sobre a sexualidade feminina. Foi preciso pensar em uma interpretação que não fosse impositiva, muito menos virtuosística. [...] E por fim, e mais importante, despertar uma relação de cumplicidade, ou seja, aceitar o encontro de fato, o olho no olho, entender esta relação e estar aberta, aceitar a contribuição que aquela pessoa deseja dar, seja ela qual for (MARQUES, 2006. p. 74).

Aqui se entende que esse interesse na participação da plateia é mais do que uma estratégia estética e cênica, mas diz respeito ao que o grupo intenciona com o teatro que faz. Um teatro que propicie encontros, experiências e trocas reais. A real participação do público potencializa a construção cênica e possibilita a criação de uma nova peça a cada sessão. No capítulo “A participação”, Schechner (1987) afirma que a participação é legítima somente quando influi no tônus e no resultado da representação, “somente se muda os ritmos da representação. [...] A participação anula o destino e a sorte e devolve ao drama sua incerteza teatral original ao introduzir elementos do que não está ensaiado no suave campo da representação” (Schechner, 1987, p. 62)<sup>14</sup>. Nesse sentido, o tipo de participação proposta pelo Grupo XIX dialoga com a ideia do diretor, pois possibilita justamente esse tipo de mudança na representação, ao assumir a incerteza trazida pela contribuição das espectadoras, diferentes em cada sessão.

A participação aparece como elemento do real inserido na ficção por esse caráter de incerteza, colocando nas mãos dos espectadores, parceiros na experiência cênica, a possibilidade de também expressar-se e participar do acontecimento cênico. Dessa forma, para que a participação seja possível, é necessária uma abertura não somente por parte da encenação e suas estruturas, mas também por parte dos próprios espectadores. Sanchez (2007) afirma que “ao espectador se exige [...] uma implicação real no acontecimento cênico, uma adesão, íntima, profunda. O espectador [...] sabe que vem se oferecer a uma operação verdadeira (Sanchez, 2007, p 24)<sup>15</sup>. O espectador também deve estar disposto a abrir-se à experiência teatral e expressar-se através dela e esse comprometimento real influi no tônus da representação e a modifica e potencializa.

---

<sup>14</sup> Tradução Livre.

<sup>15</sup> Tradução Livre.

Para Schechner (1987), esse campo criativo por parte do espectador comumente está fechado no teatro tradicional ortodoxo e a incerteza provinda da participação surge justamente como abertura do mesmo. No teatro tradicional, somente aos atores é permitido expressar-se, através de suas palavras e ações pré-definidas. Aos espectadores é concedida uma quase ausência, numa presença muda e passiva que apenas observa o que se passa. O diretor acredita que a partir da participação é possível abrir esses canais e conceder ao espectador uma verdadeira presença. Essa abertura de canais de expressividade possibilita uma entrega maior do público ao acontecimento cênico e, por consequência, amplia a possibilidade de trocas efetivas. Creio que é isso que Schechner afirma quando fala da “necessidade de relacionar-se com as pessoas não em um terreno mecânico, mas sim numa relação de pessoa-para-pessoa, na qual se possa trocar dados sensoriais e experiências: jogar. [...] O jogo tem lugar quando os jogadores recebem da parte de outros jogadores versões de si mesmo” (Schechner, 1987, p.58)<sup>16</sup>.

A aposta em relações renovadas do uso do espaço cênico, bem como o interesse pela participação do público, tem a ver com um desejo de uma cena mais aberta e que se completa com a influência de um elemento essencial para sua manutenção: o público. Muitas das transformações ocorridas na arte teatral dos últimos tempos se fizeram pela necessidade de reaproximar o público do teatro. Nesse sentido, a utilização de elementos do real surge justamente como instrumento de aproximação do teatro à vida e por consequência também de seus espectadores. As relações entre o teatro ambientalista de Schechner e seu grupo com os espetáculos do Grupo XIX, se fazem interessantes no sentido de entender essa operação que vem sendo realizada desde a metade do século passado e hoje repercute no trabalho de grupos jovens como o aqui estudado.

---

<sup>16</sup> Tradução Livre.

## REFERÊNCIAS

DESGRANGES, Flavio. **A posição do espectador em Hysteria**. Hysteria e Hygiene: Publicação do Grupo XIX de teatro. Viabilizada através do patrocínio da Petrobras e da Funarte. São Paulo, 2006

LEITE, Janaina. **Cadê o espectador?** Hysteria e Hygiene: Publicação do Grupo XIX de teatro. Viabilizada através do patrocínio da Petrobras e da Funarte. São Paulo, 2006

MARQUES, Luiz Fernando. **A arte do encontro**. Hysteria e Hygiene: Publicação do Grupo XIX de teatro. Viabilizada através do patrocínio da Petrobras e da Funarte. São Paulo, 2006

REBOUÇAS, Renato Bolelli. **Vivências Possíveis**. Hysteria e Hygiene: Publicação do Grupo XIX de teatro. Viabilizada através do patrocínio da Petrobras e da Funarte. São Paulo, 2006

SANCHEZ, José Antonio. La irrupción de lo real. In: **Prácticas de lo real en escena contemporánea**. Madrid, Visor Libros, 2007

SCHECHNER, Richard. El Espacio. In: **El Teatro Ambientalista**. Traducción: Alejandro Bracho, con la colaboración de Claudia Lobo y Helena Guardia. Árbol Editorial México D. F. 1987

\_\_\_\_\_. La participación. In: **El Teatro Ambientalista**. Traducción: Alejandro Bracho, con la colaboración de Claudia Lobo y Helena Guardia. Árbol Editorial México D. F. 1987.

\_\_\_\_\_. **Six Axioms for Environmental Theatre**. The Drama Review: TDR, Vol. 12, No. 3, Architecture/Environment (Spring, 1968), pp.41-64. Disponível em: <http://www.jstor.org/pss/1144353>. Acesso em Agosto de 2011.

ARAÚJO, Antonio. O processo colaborativo no Teatro da Vertigem. **Revista Sala Preta**, São Paulo, nº. 6, 2006. Disponível em: [http://www.eca.usp.br/salapreta/PDF06/SP06\\_015.pdf](http://www.eca.usp.br/salapreta/PDF06/SP06_015.pdf) Acesso em abril de 2011

Entrevista com Luiz Fernando Marques, concedida à pesquisadora em agosto de 2011, na sede do Grupo XIX de Teatro.