

**PISTAS PARA UM TEATRO DE IMERSÃO NA CRIAÇÃO DO ESPETÁCULO  
RÉSTIAS DE HISTÓRIAS [OU] NA SOLIDÃO DE UMA CASA IMENSA**

Walkíria Presa Paulino<sup>1</sup>  
Cristóvão de Oliveira Carraro<sup>2</sup>

**Resumo:** O presente artigo apresenta uma reflexão sobre o teatro de imersão a partir da experiência de criação do espetáculo *Réstias de Histórias [ou] Na solidão de uma casa imensa* do Núcleo de Intermittências Teatrais. Esse estudo foi realizado a partir da minha participação como criadora neste coletivo teatral e como pesquisadora no projeto de Iniciação Científica (PIC). No texto realizam-se descrições do processo criativo do grupo em aproximação com teorias sobre a criação da obra de arte de Cecília Almeida Salles e a relação do público com a obra de arte a partir de autores como Nicolas Bourriaud, Jacques Rancière, John Dewey e Umberto Eco. O estudo passa por três importantes pontos da criação do espetáculo sendo o primeiro a imersão de artistas criadores no processo, o segundo a imersão na obra do escritor Gabriel García Márquez e o terceiro a imersão como poética do espetáculo teatral. Nesse último considero alguns parâmetros norteadores para a construção de um espetáculo imersivo como a dramaturgia aberta, a democratização do espaço cênico e a atuação em diferentes camadas. Posteriormente o texto traz apontamentos sobre a organicidade entre processo criativo e obra final.

**Palavras-chave:** Teatro imersivo; Estética relacional; Processo criativo; Processo colaborativo.

**CLUES FOR AN IMMERSIVE THEATER IN THE CREATION OF THE PLAY  
RÉSTIAS DE HISTÓRIAS [OU] NA SOLIDÃO DE UMA CASA IMENSA**

**Abstract:** This article presents thoughts about the immersion theater based on the creation experience of the play *Réstias de Histórias [ou] Na solidão de uma casa imensa* by Núcleo de Intermittências Teatrais. This study was accomplished through my participation as creator in this theater group and as a researcher in a Scientific Initiation Project. During this text, descriptions of the creative process of the group are made and related to theories about the work of art's creation written by Cecília Almeida Salles. I also use theories about the relationship between the public and the work of art described by authors like Nicolas Bourriaud, Jacques Rancière, John Dewey and Umberto Eco. The study goes through three important points in the play's creation, being the first one the immersion of the creators in the process, the second one the immersion in the work of the writer Gabriel García Márquez and the third one the immersion as a way of the theatrical show. In this third point, I consider some parameters for creating an immersive play, such as open dramaturgy, the democratization of the scenic space and the acting in different layers. Finally, the text shows considerations about the organicity within the creative process and the final work.

**Keywords:** Immersive Theater; Relational aesthetics; Creative process; Collaborative process.

1 Bacharel em Artes Cênicas pela Universidade Estadual do Paraná (Unespar) - *campus* de Curitiba II/ Faculdade de Artes do Paraná (FAP). É criadora nos grupos *Núcleo de Intermittências Teatrais* e *Limonada de Vinagre*. Participou do projeto de Iniciação científica *A singularidade do espectador e a experiência do real em cena*, orientado pelo professor Me. Cristóvão de Oliveira Carraro. É também professora de inglês e português licenciada pela UTFPR - *campus* Pato Branco. E-mail: walkiriapresap@gmail.com

2 Mestre em Teatro (UDESC, 2012), onde cursa atualmente o Doutorado em Artes Cênicas. Bacharel em Artes Cênicas, com habilitação em Direção Teatral pela Faculdade de Artes do Paraná (FAP, 2006). Professor Assistente do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Estadual do Paraná (Unespar) - *campus* de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP). Membro do Grupo de Pesquisa Processos Criativos, na Linha de Pesquisa Poéticas da Cena. Coordena o coletivo *Núcleo de Intermittências Teatrais*. E-mail: cristovao.oliveira@unespar.edu.br

## INTRODUÇÃO

O presente trabalho busca identificar aspectos de imersão na criação de um espetáculo de teatro baseando-se na construção do espetáculo *Réstias de Histórias [ou] Na solidão de uma casa imensa* do Núcleo de Intermittências Teatrais - coletivo formado no âmbito da UNESPAR, Campus Curitiba II (FAP). O grupo surgiu do projeto de extensão “Leituras Intermittentes: da literatura para a cena”, idealizado e orientado pelo professor Me. Cristóvão de Oliveira. O projeto de extensão, e conseqüentemente, o coletivo teatral surgiu em 2016 e sempre teve como foco a recriação de obras literárias para as artes dramáticas. Na construção de *Réstias de Histórias [ou] Na solidão de uma casa imensa* o Núcleo de Intermittências Teatrais tinha como âncora o livro *Viver para contar* (2009) do escritor colombiano Gabriel García Márquez. Esse processo criativo se iniciou no ano de 2018 e o grupo planejou sua estreia para o ano de 2020, entretanto, a estreia do espetáculo não foi possível em virtude da pandemia e segue suspensa até o atual momento.

O grupo contava, durante o processo criativo do espetáculo, com dezesseis participantes entre elenco, produção e orientação. Grande parte do elenco e da produção era formada por artistas de fora da universidade. Nessa escrita irei me aprofundar no conceito de imersão e como esse conceito se apresenta fortemente nesse processo criativo. Para tanto, farei um passeio por algumas das características do termo *imersão* e me utilizarei dos autores Cecília Almeida Salles, Cristóvão de Oliveira e Renato Ferracini para construir um pensamento sobre o processo de criação de uma obra de arte e sua relação com a palavra *imersão*. Procuo também perscrutar a relação do público com uma obra de arte imersiva me utilizando de conceitos de Nicolas Bourriaud, Flávio Desgranges, Umberto Eco e Jacques Rancière em relação ao espetáculo *Réstias de Histórias [ou] Na solidão de uma casa imensa*, tais autores fundamentam o conceito de imersão vivenciado tanto pelos artistas proponentes quanto pelo público em um teatro imersivo.

A palavra imersão vem do latim *immersio*<sup>3</sup> e significa o ato de imergir-se em um líquido. Ela está conectada ao verbo *imergir*, que no dicionário Aurélio tem como definição “1. Fazer submergir; mergulhar. 2. Entrar; penetrar; introduzir-se: *o animal imergiu na floresta*” (2001). Pretendo aqui elucidar quais são os espaços de imersão no espetáculo em estudo e quem são esses seres que nele imergem.

Considerando os apontamentos anteriores, devo elucidar que um dos seres que imergem na construção do espetáculo e no Núcleo de Intermittências Teatrais sou eu. A metodologia dessa escrita como acontece nesse momento no papel é construída sobre o acompanhamento de todo o processo criativo do grupo e do espetáculo, o termo imersão surgiu para mim primeiramente na prática e posteriormente como processo de pesquisa teórica, dentro do Projeto de Iniciação Científica (PIC<sup>4</sup>). Sou pesquisadora e também criadora do espetáculo *Réstias de Histórias [ou] na solidão de uma casa imensa*. Sou parte do Núcleo de Intermittências Teatrais. A imersão aqui descrita se inicia por mim.

Essa pesquisa trata também de diferentes momentos do processo criativo, uma vez que é um estudo do procedimento criativo de um grupo, sobre um espetáculo de dramaturgia coletiva, no qual a dramaturgia já foi finalizada, o projeto de construção do espetáculo também foi finalizado, mas o espetáculo em si não aconteceu por motivos do isolamento social e da resolução nº 001/2020 - REITORIA/UNESPAR<sup>5</sup> em vigor nos anos de 2020 e 2021. Dessa forma, o estudo dá-se sobre uma dramaturgia já construída, uma poética já assinalada, algumas cenas já construídas, e algumas outras ações artísticas do Núcleo de Intermittências Teatrais que estão também ligadas à construção do espetáculo, como veremos no decorrer do texto.

3 Disponível em: < <https://michaelis.uol.com.br/busca?id=G9MkY> >. Acesso em: 29 ago. 2021

4 Projeto de Iniciação Científica, cuja proposta inicial se definia como “A singularidade do espectador e a experiência do real em cena”. Projeto de pesquisa orientado pelo professor Me. Cristóvão Oliveira e fomentado pela Fundação Araucária, no qual fui bolsista nos anos de 2020 e 2021.

5 Disponível em: < <http://fap.curitiba2.unespar.edu.br/noticias/resolucao-sobre-a-suspensao-das-atividades-academicas-presenciais-a-partir-de-17-de-marco> >. Acesso em: 19 jan. 2022.

## A IMERSÃO COMO PROCEDIMENTO CRIATIVO E COMO POÉTICA DO ESPETÁCULO

### 1 A IMERSÃO DE ARTISTAS CRIADORES NO PROCESSO

O que eu denomino como o processo de imersão do grupo acontece já no início da criação de *Réstias de Histórias [ou] na solidão de uma casa imensa* com a proposição de uma dramaturgia coletiva a partir da obra *Viver para contar* (2004) de Gabriel García Márquez. Na criação dessa dramaturgia todos os membros do grupo estavam presentes. Dessa maneira coletiva foi criada a primeira parte do espetáculo, que dava conta de dois dos oito capítulos do livro de Gabriel García Márquez. Depois desse momento inicial, enquanto o elenco seguia trabalhando a primeira parte do espetáculo em sala de ensaio, decidiu-se que a dramaturgia poderia ser feita capítulo a capítulo e, para isso, foram designados alguns membros do grupo e também algumas pessoas de fora, convidadas especificamente para a construção da dramaturgia – cada novo autor ficou responsável pela transposição de um capítulo do livro de Márquez para o texto dramático.

Essa situação de criação do espetáculo evidencia questões importantíssimas da poética específica que começa a se delinear no processo criativo. Nesse momento, além da imersão do grupo na dramaturgia se evidencia também a coletividade potencializada, afinal de contas, um grupo tão numeroso que ainda é capaz de trazer convidados externos ao grupo e que se propõe a encenar esse externo é um grupo que sabe se apropriar da força coletiva.

A segunda questão que se evidencia nesse momento é a importância que damos à singularidade, pesquisa principal do orientador do grupo. O que interessa ao processo são justamente os olhares singulares e os possíveis desdobramentos dessa construção, esse, portanto é um processo plural e singular. A ambivalência dos termos plural e singular utilizados aqui pode ser encontrada quando pensamos a formação da singularidade do grupo. Cristóvão de Oliveira (2016) ao explicar a singularidade, se utiliza da teoria dos conjuntos e enfatiza a existência de uma capacidade subjetiva das coisas de atravessarem os conjuntos

[...] o conteúdo de um conjunto é afetado pelo do outro: não há separação ou categorização, mas aberturas e fissuras. Claro que ainda permanece o aspecto relacional na ideia de que a partir de dois conjuntos pode-se formar um terceiro, mas esse terceiro conjunto é um todo. Entendemos, então, o todo como um contexto que “é, por natureza, mudança incessante, criação”. (OLIVEIRA *apud* PELBART, 2016, p. 119)

Se considerarmos que cada membro do grupo é um conjunto por si só e que o grupo acontece na formação de um novo conjunto compreendemos que o grupo se dá na pluralidade e na singularidade ao mesmo tempo. Segundo Oliveira a singularidade se dá nas mais distintas experiências subjetivas, de acordo com as mais improváveis relações. A singularidade é algo “que não se reproduz, porque é intrínseca ao acontecimento” (OLIVEIRA, 2016, p. 125). Assim, compreendemos que a singularidade não é algo relacionado apenas ao sujeito, mas é um fenômeno que se dá nas relações, é um acontecimento que não se repete uma vez que implica sujeito e relação. Pensemos que cada uma dessas singularidades imerge no processo de criação.

Existe uma segunda camada de significância no verbo imergir, que é a da submersão. Muitas vezes, quando imersos em algo, nos tornamos invisíveis ao externo, o animal que imerge na floresta, como exemplifica o Dicionário Aurélio, passa facilmente a ser também floresta para o olhar externo. O dicionário do Google explica que imersão na astronomia significa o “momento do desaparecimento de um astro, ao ser ocultado por outro”<sup>6</sup>. Há algo nosso que desaparece na imersão, não porque deixa de existir, mas porque passa a existir em uma outra camada, mais profunda do que se pode ver a olhos nus. Entretanto, continua lá. O astro que é ocultado por outro jamais nega sua existência e ela virá à tona assim que o momento breve de ocultamento passar, mas não se pode chamar imersão se desconsiderarmos ali a existência dos dois astros, uma imersão não existe apenas naquilo que se vê a olho nu, para que algo esteja imerso precisamos sempre reconhecer sua existência naquele ambiente.

Por esse motivo descrevo aqui o processo criativo do espetáculo compreendendo que o Núcleo de Intermittências Teatrais assim como o espetáculo e sua criação são acontecimentos singulares e também potencializadores da imersão.

<sup>6</sup> Disponível em: <<https://www.google.com/search?q=imers%C3%A3o&qq=imers%C3%A3o&aqs=chrome..69i57j69i59j0i433i512j0i512i3j69i60j69i61.3068j1j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8>>. Acesso em: 29 ago. 2021.



É possível que não se compreenda como o processo de criação de um espetáculo, que parte de uma narrativa, com uma dramaturgia escrita por diversas imaginações e é construído sobre a singularidade criativa encontra um caminho técnico justo dentro das artes cênicas e alcança beleza desfrutável por terceiros. Essa compreensão pode ser alcançada quando encontramos as discussões de Cecília Almeida Salles, que ao estudar as redes de criação de uma obra de arte afirma:

O movimento dialético entre rumo e incerteza gera trabalho, que se caracteriza como uma busca de algo que está por ser descoberto – uma aventura em direção ao quase desconhecido. Ao mesmo tempo, o desenvolvimento do processo vai levando a determinadas tomadas de decisão que propiciam a formação de linhas de força. Essas passam a sustentar as obras em construção e balizam, de algum modo, as avaliações do artista. (SALLES, 2008, p. 22)

A partir dessa citação podemos compreender o processo criativo imersivo e baseado na singularidade, nesse caso, é possível a construção de uma poética coerente do espetáculo porque, o processo em suas relações inicia uma obra que em seu próprio caminho baliza as criações dos artistas. A própria imersão no processo criativo, essas reflexões e considerações criadas no coletivo é que fazem do grupo um outro conjunto, a consciência dos criadores sobre esse processo é o que permite transitar entre um conjunto e outro, reconhecendo o caminho do espetáculo. Esse tipo de processo pode exigir mais tempo que outros, pode ser mais curvilíneo que outros, afinal, a poética decifrada por um líder ou pensamento prévio organizacional é mais direta, no entanto, esse processo imersivo não deixa de ser eficaz na criação e sustentação de uma poética, apenas leva mais tempo para a absorção de todas essas singularidades.

Esse ambiente de construção colaborativa era vivenciado também nos ensaios que dedicavam longos períodos a conversas, reflexões e visões sobre o que estávamos construindo. Os ensaios sempre foram vividos de forma bastante fraterna, no sentido de construção de uma família mesmo, que tomava café da manhã enquanto debatia, marcava almoços e encontros fora da sala de ensaio. Essa construção do ambiente criativo me levou à percepção do afeto como um propositor, uma vez que o afeto foi sempre lido como uma das premissas do grupo. Por esse motivo todos nós, membros do grupo, sempre estivemos cientes de cada passo da construção do espetáculo.

Um exemplo evidente do afeto como propulsor da criação pode ser recordado no início do ano de 2020. Quando vimos o país assustado com a chegada do vírus da COVID-19, a Universidade Estadual do Paraná foi uma das primeiras a entrar em quarentena preventiva. Em março de 2020 havíamos planejado festivais, vendas de rifas e saraus para angariar fundos para a construção do nosso espetáculo. Quando a UNESPAR entrou em quarentena os prazos ruíram, ainda que não soubéssemos exatamente até quando.

Nesse momento em que estávamos “quarentenados” e sem muitas perspectivas, alguém dentro da multidão do grupo propôs que fizessemos encontros virtuais casuais, para que o isolamento que cada um vivia fosse aplacado. Marcamos reuniões pelo *Zoom* e pelo *Google Meet* onde nos propomos a “jogar conversa fora” e aplacarmos a angústia do isolamento.

Naturalmente nos encontros, além do compartilhamento de nossas questões pessoais em relação aos problemas sociais e de saúde enfrentados, surgiam temas relacionados ao nosso espetáculo e à obra de Gabo<sup>7</sup>, dessas conversas, e imagino que inspirados pelo crescimento das ações audiovisuais advindas de artistas em isolamento, surgiu a ideia da criação de vídeos para o *Instagram*<sup>8</sup>, com a leitura de alguns contos do livro *Doze contos peregrinos* (2020) de Gabo. Assim surgiu uma nova vertente do trabalho do grupo. O que nos uniu nesse momento em torno dessa ação da gravação dos vídeos foi pura e simplesmente a vontade de continuarmos juntos, foi o afeto que propôs a gravação dos vídeos, a dedicação fora da criação direta do espetáculo, o afeto nos moveu e nos manteve em movimento. Gravamos então diversos contos que foram disponibilizados no perfil de *Instagram* do grupo e também no *Youtube*<sup>9</sup>, gravamos de Gabo também o texto *A Solidão da América Latina* (1982).

Após algum tempo de trabalho com os contos decidimos que era hora de voltar ao texto do espetáculo, terminar a dramaturgia coletiva, rever o que precisava ser revisto e trazer de volta qualquer membro do grupo que tivesse se perdido pelo caminho (sim,

7 Apelido dado ao escritor Gabriel García Márquez.

8 Perfil do Núcleo de Intermitências Teatrais no Instagram: < <https://www.instagram.com/nucleointermitentes/> >. Acesso em: 29 ago. 2021.

9 Canal do Professor Me. Cristóvão de Oliveira no Youtube, onde também encontramos os vídeos do grupo <https://www.youtube.com/channel/UCJrtd9CfUplzbXLadHQBBA>>. Acesso em: 29 ago. 2021.

isso também acontece). Então passamos a nos reunir e reler *Viver para Contar* (Márquez, 2004), reler nossa dramaturgia e encontrar formas para aprimorá-la. Queríamos nos sentir com as mãos no espetáculo, embora continuássemos longe da sala de ensaio.

No meio do caminho da dramaturgia um dos membros do grupo<sup>10</sup>, vinculou seu estágio universitário a ele e aplicou a todos exercícios de escrita criativa relacionados ao universo do espetáculo. Em um desses exercícios uma pessoa que talvez tenha sido a mais assídua em todos os encontros, que é produtora e atriz do espetáculo comentou “gente, vocês sabem que eu não escrevo [bem], eu só venho pela diversão”<sup>11</sup>. Esse relato de diversão revela o afeto como propositor do grupo e revela a construção colaborativa, que leva até mesmo aqueles que não se veem como dramaturgos a participarem da dramaturgia. Assim se concluiu a revisão dramatúrgica do espetáculo.

Após todas essas considerações, eu gostaria de destacar a experiência vivida por nós, artistas do grupo, nesse processo imersivo de criação. John Dewey afirma que “[...] a vida não é uma marcha ou um fluxo uniforme e ininterrupto. É feita de histórias, cada qual com seu enredo, seu início e movimento para seu fim, cada qual com seu movimento rítmico particular, cada qual com sua qualidade não repetida, que a perpassa por inteiro”. (DEWEY, 2010, p.110). A imersão nessa criação acontece de forma profunda e alongada porque toca em diversos eixos de nossa vida. Nesse movimento criativo, ganhamos espaço e diferentes ritmos de criação em uma experiência que se multiplica em diversas outras experiências, sem deixar de ser a criação de uma peça de teatro. Para Dewey, “o criador tem também uma experiência estética ampla ao criar” (Idem, p. 129). Ao falar sobre a criação artística, o autor afirma que “o que é feito e o que é vivenciado, portanto, são instrumentais um para o outro, de maneira recíproca, cumulativa e contínua” (Ibidem, p. 131). Essa experiência imersiva que tivemos não poderia fugir do público, pelo contrário, ela é instrumental para a experiência do público, essa experiência de criação é o que torna o projeto orgânico.

10 Por conta do Estágio Supervisionado na Comunidade – componente obrigatório como disciplina do curso de Licenciatura em Teatro da UNESPAR, Heinz Bollmann propôs essa atividade vinculada ao grupo.

11 Patrícia Barros.



## 2 A IMERSÃO NA OBRA DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

Todas as conversas e debates vividos no grupo nesses ensaios-reuniões levaram a um segundo tipo de imersão: a imersão na obra de Gabriel García Márquez. Embora a âncora do espetáculo seja a autobiografia do autor de *Viver para contar* (2004), enquanto discutíamos eventos do livro percebíamos que estes eram disparadores de outros livros do autor. Esse fato nos levou a uma compreensão maior sobre o legado de Gabo e passamos a falar da obra do autor como um todo, reconhecendo seu estilo e suas histórias.

Pensando na imersão na obra de Gabo retorno aqui à análise das ações para além do espetáculo no momento em que, em isolamento social, selecionamos o livro *Doze contos peregrinos* (2020) para o trabalho. O primeiro conto escolhido para ser encenado foi “Eu só vim telefonar”, esse texto foi dividido em pequenas partes para cada atriz ou ator, que fizeram suas gravações para que o diretor Cristóvão de Oliveira fizesse a edição final. Lançamos o conto em quatro episódios pelo *Instagram* do grupo<sup>12</sup>. A ação foi aprimorada para o lançamento de vários outros textos, incluindo o discurso de Gabo quando esse recebeu o Prêmio Nobel de literatura<sup>13</sup>. Esse texto foi escolhido porque consideramos que a política de reconhecimento da América Latina que o autor criou nele seria muito importante para o momento político e social atual, principalmente no Brasil. Essas ações, embora estejam separadas temporalmente do espetáculo, acontecem no seu momento de produção e permanecem no imaginário dos artistas criadores de alguma forma<sup>14</sup>.

A produção de vídeos evidencia o momento social e de saúde pública vivenciado pelo grupo: por um lado, pode ser considerada uma forma de resistência, por outro lado, é também mais uma manifestação da criação curvilínea desse processo que chamo plural e singular. Nesse período não houve um abandono do espetáculo por parte do grupo, tampouco a percepção de que só poderíamos seguir adaptando as cenas do espetáculo existentes para o meio virtual, seguimos o processo criativo, buscando estratégias perpendiculares.

12 Disponíveis em: <[https://www.instagram.com/tv/B\\_00vXgBKG5/](https://www.instagram.com/tv/B_00vXgBKG5/)>, <[https://www.instagram.com/tv/B\\_3UQWJhUiz/](https://www.instagram.com/tv/B_3UQWJhUiz/)>, <[https://www.instagram.com/tv/B\\_5vwtDhKkP/](https://www.instagram.com/tv/B_5vwtDhKkP/)> <[https://www.instagram.com/tv/B\\_8VthIB6C5/](https://www.instagram.com/tv/B_8VthIB6C5/)>. Acesso em: 29 ago. 2021.

13 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=DCMhTWaG1N4&t=2s>>. Acesso em: 29 ago. 2021.

14 Alguns outros contos do mesmo livro foram gravados posteriormente e estão todos disponíveis no Instagram do Núcleo de Intermitências Teatrais.

As obras audiovisuais produzidas são ações que se finalizam cada uma em si, mas, ao mesmo tempo, são parte de uma grande obra do grupo. Uma reflexão sobre esse tipo de processo e obra também aparece nas discussões de Salles:

[...] a incompletude traz consigo também valor dinâmico, na medida em que gera busca que se materializa nesse processo aproximativo, na construção de uma obra específica e na criação de outras obras, mais outras e mais outras. O objeto dito acabado pertence, portanto, a um processo inacabado. Não se trata de uma desvalorização da obra entregue ao público, mas da dessacralização dessa como final e única forma possível. (SALLES, 2008, p. 21).

Ao nos depararmos com a escrita de Salles percebemos que o espetáculo em criação se expande por outras obras (o trabalho audiovisual com os contos de Gabo) e que a pesquisa artística realizada é também uma única obra em diversas nuances. Podemos considerar aqui também o momento em que o processo criativo e de pesquisa é compartilhado com o público – nesse caso, o público das redes sociais – que tem acesso à obra de Gabriel García Márquez, em conjunto com os artistas. O público nesse momento é também inserido no processo, por isso imerge na pesquisa de criação. Na obra do grupo a apresentação do espetáculo *Réstias de Histórias [ou] na solidão de uma casa imensa* é um fim, mas é ao mesmo tempo um meio.

Outra característica importante dessa imersão na obra de Gabriel García Márquez é o reconhecimento de como ele trata a ação de contar histórias. A epígrafe de *Viver para Contar* afirma que “A vida não é a que a gente viveu, e sim a que a gente recorda, e como recorda para contá-la” (2009). No grupo nos utilizamos sempre dessa epígrafe como um disparador do nosso pensamento poético. Ao trazê-la em uma autobiografia o autor fala de memória, da tensão entre a realidade e a memória, e também abre espaço para a autoficção<sup>15</sup>. Reconhecendo o realismo fantástico na autobiografia de Márquez, assim como os eventos de sua vida que o levaram à escrita de outros livros fantásticos, a invenção e a realidade se borram e nos sobra o amor por contar histórias e a arte de torná-las

15 Considero aqui uma definição da crítica literária sobre a autoficção: ‘uma prática literária contemporânea de ficcionalização de si, em que o autor estabelece um pacto ambíguo com o leitor, ao eliminar a linha divisória entre fato/ficção, verdade/mentira, real/imaginário, vida/obra, etc [...]; o movimento da autoficção, que é da obra de arte para a vida – e não da vida para a obra, como na autobiografia –, potencializando o texto enquanto linguagem criadora; identidade onomástica entre autor, narrador e protagonista, que pode ser explícita ou implícita, desde que exista o jogo da contradição, criado intencionalmente pelo autor no próprio livro. E, por fim, a palavra-chave que marca a autoficção como um gênero híbrido: a indecidibilidade’. (FAEDRICH, Anna em **Autoficção: um percurso teórico**, 2016, p.44) Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/120842/121520>>. Acesso em: 10 jan. 2022.

interessantes ao público. Compreendendo a epígrafe como um aval do autor começamos a contar também nossas histórias, histórias de atrizes e atores em cena, utilizando-nos do dispositivo de criação cênica memória e autoficção.

A partir dos pilares narrativa, memória e ficção foi construído o desenho do espetáculo. O diretor Cristóvão de Oliveira considerava narrativa como as cenas em que os atores narravam partes do livro de Gabo, memória como a construção de cenas sobre as memórias de infância dos próprios atores a partir da autoficção e ficção como as cenas com as personagens da narrativa de Gabo, agora se relacionando de forma dramática. Os dispositivos de criação adotados durante os ensaios presenciais eram então as conversas iniciais, a criação de dramaturgias corporais que eram estimuladas por trilha sonora e também por palavras guias apontadas pelo diretor, a contação das nossas histórias pessoais e também o exercício de improvisação cênico disparado pela dramaturgia já escrita.

Na primeira cena do espetáculo nós, atrizes e atores, recordávamos cenas das nossas histórias, através da autoficção, em um diálogo que se desenvolvia diretamente com o público. A concepção adotada para essa cena foi a de que o público se sentisse à vontade para participar de um diálogo informal, acrescentando à dramaturgia suas próprias histórias e imergindo na cena.

Nicolas Bourriaud ao falar da arte relacional fala de uma arte “que tem como tema central o estar-juntos, o ‘encontro” (BORRIAUD, 2010, p. 7). O autor, pesquisador das artes visuais, acrescenta posteriormente que a arte relacional não poderia acontecer nas artes cênicas, porque durante um espetáculo o público é levado a ficar calado e as discussões sobre a obra devem ficar para depois (BOURRIAUD, 2010, p. 7). Fazendo uma análise da concepção do espetáculo e dessa cena em especial acredito que possamos abrir um parêntese na afirmação de Bourriaud, afinal, o objetivo dessa cena sem dúvidas era o estar-juntos, o encontro que estreita o espaço das relações, o encontro que possibilita a imersão do público na dramaturgia, público esse que não precisaria e nem deveria ficar calado.

No jogo de improviso e de diálogo dessa cena estabelecemos como ponto final que algum ator ou atriz deveria encerrá-la com a frase: “Minha mãe me pediu que fosse com ela vender a casa” (MÁRQUEZ, 2004, p. 7). Essa é a primeira frase do livro de Gabo, que começa sua narrativa como jovem adulto, contando como sua mãe o convidou a voltar

com ela para a cidade em que ele nasceu e ajudá-la a vender a casa em que ele viveu sua primeira infância. A partir dessa frase saíam de cena os atores e suas histórias e surgiram os personagens do livro: o personagem Gabriel García Márquez e sua mãe, Luisa Santiago, que começariam a desenvolver um diálogo em cena. O público que estaria na cena anterior imerso na autoficção de atrizes e atores seria agora imerso no universo de *Viver para Contar* (2004).

### 3 A IMERSÃO COMO POÉTICA NA OBRA FINAL

A imersão como processo de criação conforme descrita nas páginas anteriores certamente terá consequências na obra final. Aqui falarei mais detalhadamente sobre a imersão do público na obra. A construção estendida do espetáculo, as voltas de convívio promovidas pelas singularidades, o ser um grupo de extensão universitária, a absorção, a recriação e o afeto trouxeram ao Núcleo de Intermittências Teatrais a necessidade de partilha com o público. O mesmo processo de aconchego, de comunhão, de vivência, de experiência que o Núcleo acumulou durante os anos de produção do espetáculo virou regra para ser vivida por todos que do espetáculo quisessem fazer parte. É essa mesma vivência que o grupo decidiu compartilhar com o público.

A pesquisa inicial de construção do espetáculo já pressupunha a participação do público, afinal de contas, contar histórias é um talento nato do ser humano, compartilhar histórias biográficas só é considerado um ato divertido se houver troca. Quando criamos os vídeos com os contos de Gabo foi como abrir o espaço de pesquisa para o público, sendo que a etapa conseguinte de criação do grupo foi o compartilhamento de pequenas cenas, que atores e atrizes criavam em suas casas, tendo como ponto de partida uma personagem da dramaturgia.

O primeiro personagem escolhido para essa etapa da criação foi Papalelo (avô de Gabo), tendo essa personagem em vista, cada criador deveria fazer um vídeo curto, escolhendo uma parte da dramaturgia que lhe coubesse, ou não. No meu vídeo, por exemplo, escolhi ler uma carta que havia escrito ao meu avô que, por conta do mal de Alzheimer e de seu estado de saúde, não pôde comparecer à minha formatura do Ensino Médio. Nessa carta, escrita no mesmo dia da formatura, aos meus dezesseis anos de

idade, eu agradecia ao meu avô por tudo, dizia que estava triste por ele não poder participar da formatura e relembrava histórias que vivemos juntos. No vídeo eu li a carta e comparei a importância do meu avô na minha trajetória à importância do avô de Gabo para ele: na minha biografia também existe um Papalelo. Em outros vídeos atores dramatizaram o próprio Papalelo, criando alguns vídeos mais cômicos, outros mais emotivos, cada artista na sua singularidade absorvendo a personagem.

Existia nesse exercício, novamente, a possibilidade de imersão do público no processo de criação do espetáculo. Planejamos cada cena para que tivesse um início e um fim em si mesma, para que fosse agradável a quem assistisse, mas também fizemos ali nosso estudo de personagem, nossa pesquisa poética. Compartilhamos esses vídeos curtos também no *Instagram* do grupo e nas redes sociais encontramos nosso primeiro público, ainda que o espetáculo não esteja finalizado.

Por conta da trajetória curvilínea vivenciada na criação, de forma natural, o espetáculo pediu por curvas, por um percurso mais extenso, mais preocupado com a apreciação do próprio percurso que com o ponto final, o espetáculo pediu por mais tempo de absorção, ou seja, pediu por um tempo estendido. Um processo de imersão para o público dentro da história do Gabo, das histórias das atrizes e dos atores, da história do próprio espetáculo e da história do Núcleo de Intermittências Teatrais. Nossa poética continua se construindo ao longo do processo.

Naturalmente um espetáculo com essas características e que seja imersivo para o público exige dos elementos que o compõe a consciência da imersão. A atuação, o espaço cênico e a dramaturgia precisam estar preparados para que o público seja imerso neles. Em *Réstias de Histórias [ou] na solidão de uma casa imensa* esses elementos se dispõem em função do entre.

### 3.1 DRAMATURGIA ABERTA

Umberto Eco (1991) ao descrever a obra aberta e a obra em movimento explica que elas “[...] se caracterizam pelo convite a *fazer a obra* com o autor” (p. 63). Eco explica que existem diferentes níveis de abertura em uma obra de arte e então se detém naquelas



que têm a abertura como uma proposição e explica que as obras *em movimento* são as mais relacionais, aquelas que precisam do fruidor (o público no nosso caso) para a sua formatação.

Um espetáculo de teatro, para ser imersivo, precisa conter uma dramaturgia aberta em algum grau para que o público tenha espaço para entrar e construir juntamente com os artistas. Em *Réstias de Histórias [ou] na solidão de uma casa imensa* nossa dramaturgia não é completamente aberta, existe ali uma fábula que é a história de Gabriel García Márquez que deverá ser contada até o fim determinado. Existem cenas definidas onde haverá menos participação do público, mas há também um grande grau de abertura. Destaco novamente a cena inicial do espetáculo, na qual encontramos a rubrica:

A peça se inicia com a acolhida ao público em um determinado ponto de encontro. Os atores interagem com os espectadores, contando e ouvindo histórias. Em um dado momento, um dos atores iniciará um relato sobre uma casa de seu passado. Cada dia um ator diferente executará essa ação. O relato deve terminar, obrigatoriamente, na mesma fala. (*Réstia de Histórias [ou] na solidão de uma casa imensa*, 2021, p.1).

Nós temos a compreensão de que, para que haja uma troca honesta, o público precisa sentir-se confortável a falar, por isso, as histórias deverão ser compartilhadas em tom despretenso, fazendo com que o espectador também relembre suas memórias e possa compartilhá-las. Nesse ritmo vários atores e atrizes, utilizando-se da autoficção, estariam no meio do público compartilhando diferentes histórias ao mesmo tempo. Eco também nos dá uma pista sobre a percepção do espectador em uma cena como essa:

Já que os fenômenos não mais estão concatenados uns aos outros segundo um determinismo consequente, cabe ao ouvinte colocar-se voluntariamente no centro de uma rede de relações inexauríveis, escolhendo, por assim dizer, ele próprio (embora ciente de que sua escolha é condicionada pelo objeto visado), seus graus de aproximação, seus pontos de encontro, sua escala de referências; e ele, agora, que se dispõe a utilizar simultaneamente a maior quantidade de graduações e de dimensões possíveis, a dinamizar, a multiplicar, a estender ao máximo seus instrumentos de assimilação. (ECO, 1991, p. 49).

Nessa cena encontramos uma obra em movimento, pois ali o ritmo e a dramaturgia, as histórias partilhadas serão ditadas também pelo público, entretanto, quando surgir a necessidade da fábula atores e atrizes devem se sobressair nas interações. Esse movimento entre maior ou menor abertura dramática deve perpassar todo o espetáculo.

Esse primeiro exemplo foi sobre a dramaturgia textual que. Porém também devemos considerar que a dramaturgia do espetáculo não se dá apenas em palavras ditas, mas na cena como um todo: os discursos se manifestam em camadas, tanto no que é verbalizado quanto nas ações que se desenvolvem cenicamente. Em *Réstias de Histórias [ou] na solidão de uma casa imensa* as mesas de café abertas com mais ou menos público presente, alguém que eventualmente pode pedir para alcançarem o pão do outro lado da mesa, as possíveis conversas paralelas nas movimentações entre as cenas, quando o público é levado a sair ou a entrar no espaço, tudo isso são movimentos dramáticos necessários à imersão do público – a dramaturgia das relações.

### 3.2 ESPAÇO CÊNICO DEMOCRÁTICO

O espaço cênico em uma experiência imersiva precisa borrar as fronteiras entre espectadores e artistas criadores. Em *Réstias de Histórias [ou] Na solidão de uma casa imensa* isso se dá através da escolha de diversos ambientes cênicos. Na primeira parte do espetáculo o público será recebido em uma biblioteca municipal, um ambiente que guarda as obras de Gabo e também de escritores que o inspiraram. Nesse momento haverá a partilha das histórias de infância onde atores e público comungam de suas memórias.

A segunda parte do espetáculo deve acontecer em um ônibus, que levará personagens e público para o último espaço cênico. Nesse ônibus algumas cenas acontecerão e as fronteiras entre realidade e ficção poderão ficar ainda mais nubladas, dado que uma das cenas acontecerá quando o próprio motorista parar o ônibus, simulando algum defeito mecânico, e nessa parada o personagem Gabriel García Márquez e sua mãe Luisa Santiaga viverão uma das cenas descritas na autobiografia do autor.

O terceiro ambiente cênico será a representação de uma casa, planejamos de fato realizar o espetáculo em uma casa vazia, entretanto, caso isso não seja possível, planejamos utilizar o espaço teatral construindo nele caminhos onde o público e as atrizes possam transitar, onde as cenas possam transitar, assim como sempre aconteceu em nossos ensaios. Costumávamos ensaiar no TELAB (Teatro Laboratório da UNESPAR – Campus Curitiba II). O TELAB é composto por 5 estúdios e um teatro caixa preta. Tem um hall de entrada de cerca de 10m<sup>2</sup>, com um corredor e uma escada para o segundo andar,

além disso, possui também um espaço externo coberto por grama e um estacionamento de pedras. Ensaíamos sempre fora da caixa preta, alternando cenas entre o gramado, o *hall* de entrada e os estúdios, construindo em cada um desses ambientes um diferente espaço da vida de Gabriel García Márquez. Posteriormente passamos a ensaiar em nossas casas e nas redes sociais. Buscamos sempre encenar no *entre*, no espaço público, no caminho, na cidade, no ônibus, na intimidade de um quarto, nas redes sociais, imergir e experimentar.

Umberto Eco usa a criação e a imagem da forma barroca para explicar a importância da movimentação, da dinamicidade quando refletimos sobre a obra aberta:

A forma barroca, pelo contrário, é dinâmica, tende a uma indeterminação de efeito (em seu jogo de cheios e vazios, de luz e sombra, com suas curvas, suas quebras, os ângulos nas inclinações mais diversas) e sugere uma progressiva dilatação do espaço; a procura do movimento e da ilusão faz com que as massas plásticas barrocas nunca permitam uma visão privilegiada, frontal, definida, mas induzam o observador a deslocar-se continuamente para ver a obra sob aspectos sempre novos, como se ela estivesse em contínua mutação. (ECO, 1991, p. 44).

Esse trecho comenta sobre o convite à movimentação relacionando-o à ideia de uma obra que é construída pelo próprio fruidor em seu fluxo, explicando sobre a relação do público com o espetáculo em análise. Ao transitar pela cidade e pelos diferentes espaços de encenação, o público não apenas assiste passivamente ao espetáculo, mas está em companhia das atrizes e das personagens, e na liberdade e na pluralidade espacial constrói seu próprio percurso. Existe aqui uma dimensão política da criação, dada pela forma e sua relação com a subjetividade de cada espectador. Existe uma democracia na construção de um percurso que não é observado, mas que é vivido em comunhão. Ao falar sobre a democracia existente nessa forma podemos retomar o conceito de partilha do sensível, proposto por Rancière:

Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outras tomam parte nessa partilha. (RANCIÈRE, 2009, p. 15).

O compilado de cenas construídas no ônibus que transita pela cidade é um grande exemplo dessa partilha do sensível, ali o público poderá escolher se observa as personagens ou se relaciona com a cidade e com trajeto, olhando pela janela, por exemplo. O espetáculo

busca nesse momento criar uma tensão entre ficção e realidade, comentando pontos da cidade que já são conhecidos pelo espectador (o centro da cidade de Curitiba), mas transformando-os, através dos comentários das personagens, em pontos da narrativa de Gabriel García Márquez.

### 3.3 ATUAÇÃO EM CAMADAS

O espetáculo como experiência e como imersão exige dos atores um outro tipo de criação, um outro tipo de atuação. Aqui denomino essa atuação como “Atuação em camadas”. Existem no espetáculo diferentes camadas a serem exploradas pelos atores, como já mencionado, existe a camada narrativa dos eventos do livro, quando contamos histórias de Gabo como se fossem nossas, existe a criação de personagens nas cenas de dramatização (que o diretor chama de camada da ficção) e existe a camada da memória, que eu reconheço como autoficção, quando histórias “reais” dos atores e atrizes vão para a cena.

A partir de tais eventos é passível de reconhecimento no trabalho dos atores e das atrizes no espetáculo a transição, a transformação. A transição se faz importante quando perguntamos qual é o elo que conecta um momento a outro? Um movimento a outro? Uma camada a outra? Como tudo isso funciona junto? Essas questões evidenciam a importância do entre que acontece ininterruptamente no espetáculo.

Quando eu estava ainda no processo seletivo para o elenco do espetáculo precisei criar uma cena baseada em *Viver para contar* (Márquez, 2004). Escolhi uma cena em que o autor contava sobre quando seu avô (Papalelo) o levou para conhecer o mar. No estúdio de ensaio me posicionei diante do público (formado por colegas de trabalho) que estava sentado no chão à minha frente. Eu começava a cena ali, sentada de frente para o público, como em um palco italiano, mas terminava a mesma cena sentada entre o público e olhando para o espaço cênico vazio à nossa frente, dizendo uma fala do livro “é que do lado de lá não tem margem” (MÁRQUEZ, 2004, p. 17). O diretor afirmou que sobre a minha cena anotou “como transitar” e disse que aquela era uma contribuição para a poética do espetáculo. Por esse motivo, escolho como uma boa definição para nossa criação como atores o conceito de Atuação que Renato Ferracini traz no texto *Ensaio de atuação* (2013).

Nesse texto, Ferracini separa a arte do ator em três tipos: a interpretação, a representação e a atuação. Ferracini defende que a interpretação gira em torno de um texto, sobre o qual o ator atua como tradutor da linguagem literária para a linguagem corpórea e um mediador da linguagem literária para o público. A representação, para o autor, está relacionada às ações físicas, e nesse tipo de atuação o corpo do ator e da atriz são o centro da criação do espetáculo, sobre o qual se encaixa um texto que media a relação do ator com o público. Posteriormente, o autor traz para o texto o conceito de teatro pós-dramático levantado por Lehmann (2007) e afirma que nesse teatro existe uma completa independência dos elementos constitutivos da cena, que muitas vezes possuem uma dramaturgia própria. Para Ferracini “isso significa que as camadas de significância, sentido e sensações de uma encenação são geradas – seja na ponta final espetacular, seja no processo de criação – em espaços ‘entre’ de fluxo e vizinhança desses elementos cênicos independentes” (FERRACINI, 2013, p. 65). O uso que Ferracini faz da palavra *entre* me ajudou a compreender a transição da qual falou o diretor na minha cena e também todo o processo de construção poética do espetáculo, desde a atuação em camadas até a utilização do espaço e mesmo o jogo entre memória e ficção que o próprio Gabo faz em sua autobiografia.

Para Ferracini o teatro pós-dramático é o teatro não de interpretação, nem de representação, mas de atuação já que “não existe mais uma dramaturgia a ser seguida, mas o processo se dá por opções dramatúrgicas, camadas” (FERRACINI, 2013, p. 65). Ferracini chama o ator de atuador e afirma que “o atuador atua na relação entre os elementos para gerar essa força que ao mesmo tempo recria a relação dos elementos” (Idem). É essa a atuação que o Núcleo de Intermittências Teatrais busca e esse é seu processo criativo. Existir no *entre*, no espaço *entre* a personagem e uma música ou um poema do qual a atriz gosta, ou criar cenas a partir do texto, mas também a partir de procedimentos puramente físicos e propiciar a sobreposição de cenas dos dois tipos. Em algum momento descobrir que uma corda vermelha é um símbolo importante e a partir desse momento trabalhar a atuação em uma cena pela materialidade da corda<sup>16</sup>. Estar *entre* os elementos cênicos, no

16 Esse elemento faz parte de uma cena de parto que será mais detalhadamente descrita posteriormente.



espaço entre o público, entre a personagem e a realidade, entre a cidade criando cenas em espaços não-teatrais, usando a transição, a locomoção, estar entre uma cena e outra, estar entre um espaço e outro.

É importante relacionar esse pensamento sobre a atuação principalmente quando pensamos na imersão do público no espetáculo, na relação direta que criamos entre ator/atriz e público. Quando pensamos entre, pensamos em espaço, criamos espaço. O entre é exatamente uma preposição que indica lugar, um espaço que se diferencia dos outros porque acontece na nebulosa de espacialidades diferentes.

Para Ferracini, “a atuação pode gerar – além de percepções macroscópicas musculares e de movimento, sensações ou afetos microscópicos. E é justamente nesse espaço entre a percepção macroscópica e a sensação/afeto microscópico que a atuação se territorializa” (2013, p. 73.). Bourriaud cita Deleuze e Guattari, afirmando que “a obra de arte é um bloco de afetos e perceptos” (BOURRIAUD, 2009, p. 10). Acredito que quanto mais aproximamos o público dos atores e das atrizes mais possibilitamos a criação desses afetos e perceptos. O público deixa de ter uma visão prioritariamente macro do espetáculo para se relacionar com mais proximidade da respiração do ator/atriz, seu olhar, seu cheiro, as marcas de expressão no seu rosto, nesse contexto a subjetividade e a singularidade são evidenciadas. Para Bourriaud:

A arte mantém juntos momentos de subjetividade ligados a experiências singulares. A composição desse aglutinante, por meio do qual átomos colidindo chegam a constituir um mundo, naturalmente depende do contexto histórico: o que o público informa do atual encontro fortuito, na relação dinâmica de uma proposição artística com outras formações, artísticas ou não. (BOURRIAUD, 2009, p. 10).

O trecho transcrito acima, no qual Bourriaud discorre sobre a singularidade do público e como suas formações subjetivas dão o tom da obra final também pode nos levar a outra discussão sobre a atuação em um espetáculo imersivo como *Réstias de Histórias [ou] Na solidão de uma casa imensa*: podemos pensar sobre a atuação do público. O grupo constrói uma experiência tão singular nesse processo de criação que não é um caminho retilíneo, mas que, pelo contrário, é um caminho que se desenha e se deleita em suas curvas, e que transfere essa qualidade de experiência para o público em um espetáculo imersivo.

### 3.3.1 A ATUAÇÃO DO PÚBLICO EM UM ESPETÁCULO IMERSIVO

Uma amostra dessa experiência com o público é a cena de um parto criada nos ensaios, o parto de Gabriel García Márquez. Nessa cena as personagens são as mulheres de sua casa: sua mãe, sua avó, suas tias, sua madrinha e uma parteira. Definiu-se primeiramente, que só as mulheres do público seriam convidadas a assistir o parto de perto e que os homens poderiam no máximo ouvir e espiar a cena por uma porta entreaberta. O parto que o espetáculo conta é um parto difícil, pois Gabriel García Márquez nasceu com o cordão umbilical enrolado em seu pescoço, segundo sua autobiografia. Por esse motivo, e também pelo ambiente duplamente místico e católico que o escritor descreve, propusemos na dramaturgia da cena que sua avó Mina fizesse uma oração na hora do parto e enquanto fizesse a prece, a parteira puxaria uma longa corda vermelha de dentro do figurino da personagem Luísa Santiaga, mãe do escritor. A ideia era de que essa corda fosse puxada e passasse pelas mãos de todas as mulheres na cena, personagens e público, como se todas ajudassem na realização daquele parto.

Essa cena é um importante exemplo do aspecto imersivo que o grupo busca proporcionar ao público. A imersão propiciada almeja a construção de uma experiência singular na relação do público com o espetáculo. John Dewey (2010, p. 109) afirma que a experiência acontece na interação **entre** o sujeito e o mundo. Se a experiência se dá na interação, quanto mais ampliamos essa oportunidade de interação, mais ampliamos as possibilidades da experiência. No caso dessa cena o espaço feminino criado, o tato das mulheres em sua relação com a corda, a sensação de conexão entre todas propiciada pelo ato conjunto de segurar a mesma corda, todas essas são formas de ampliação da experiência, e, nesse caso, as mulheres presentes não apenas assistem à cena e se identificam com as personagens, mas atuam nela, tanto quanto as atrizes. Mesmo o público masculino, que é deixado “apartado” da cena, pode ali experimentar outras formas de associação, a associação pela ausência, pela falta, e pode também se relacionar com o contexto histórico da narrativa, época em que os homens eram realmente responsáveis apenas por “esperar” o parto. Nessa cena em específico podemos pensar a experiência do espectador a partir de considerações feitas no livro *A inversão da olhadela* (2017) de Flávio Desgranges. Nesse texto o autor explica que na cena contemporânea:

Ocorre uma dilatação do estado processual de percepção e análise da cena, que se efetiva como operação menos preocupada com os resultados, ou com uma interpretação final a ser elaborada, que feche a leitura. As impressões, sensações, afetos, imagens suscitadas importam tanto ou mais que os significados construídos. O abarrotamento dos virtuais elementos de significação postos em cena, em alguns casos, sempre prontos a serem capturados pelo espectador, e a potente presença performática de tudo e de todos que participam do acontecimento, esmaecem a desesperada e imperiosa busca pelo entendimento. E suscitam a adoção de uma atenção flutuante [...], que evita uma compreensão imediata das coisas e teima em permanecer aberta, em espera, pronta para perceber o surgimento de pontos inesperados, apta para estabelecer, e mesmo para rever, a qualquer momento, possíveis ligações, correspondências e explicações. (DESGRANGES, 2017, p. 35).

Nesse momento, nós, criadores do grupo podemos imaginar e propor relações possíveis do público com os elementos cênicos presentes na cena, como eu mesma descrevi nos trechos anteriores, mas a trajetória do espectador será construída por ele mesmo, em sua subjetividade. Se as mulheres se juntam ou não à oração realizada pelas atrizes, se os homens se espremem no vão da porta para assistir à cena, ou se preferem se distrair com outras coisas no ambiente externo, se relacionam o fato de estarem de fora a algum contexto histórico, se isso aviva alguma memória em seu subconsciente, nada disso está no controle dos artistas propositores, o que está no nosso controle são apenas os elementos que propomos à cena. O resultado da cena está sempre no domínio do espectador.

Gostaria de destacar outro trecho da dramaturgia em que podemos pensar a experiência do público e sua atuação no espetáculo: a cena da mesa de café, na qual Adriana, a madrinha de Gabriel García Márquez e seu esposo, o doutor Alfredo, recebem ele e sua mãe Luísa Santiago depois de muitos anos:

**Adriana prepara a mesa para servir um café. O doutor Alfredo entra, de pijama.** ALFREDO – Luísa Santiago! Cumprimenta com um apertão rápido de mão ardente. **Ele nota a expressão de GABO.** Faz um ano que tenho uma febre essencial... **Senta-se.** Vocês nem imaginam o que este povoado teve de suportar. ADRIANA – **Reforçando o convite para o público.** Sirvam-se. Como não sabia que viriam, fiz de tudo um pouco. Sua avó já dizia, Gabito: “é preciso fazer de tudo porque nunca se sabe o gosto de quem chega”! (*Réstias de Histórias [ou] Na solidão de uma casa imensa*, 2021, p. 5).

Destaco dessa cena a rubrica dedicada a Adriana juntamente com sua fala “**Reforçando o convite para o público. Sirvam-se**”. O público nessa cena é convidado diretamente para a atuação e para a experiência. Aqui, novamente, atores, atrizes e público

transitam no mesmo espaço cênico e atuam sobre ele. Nessa mesa haverá um café, bolos, biscoitos, frutas e etc. que poderão ser de fato desfrutados pelo público. Novamente aqui, ampliamos os estímulos e conseqüentemente ampliamos as possibilidades de experiência do espectador em sua relação com o espetáculo. Aqui o público não cria apenas pela visão e pela audição, mas pelo tato, pelo olfato e pelo paladar, o público é de fato imerso no universo proposto. Cada um desses elementos, desses sentidos pode despertar em cada espectador memórias, afetos e perceptos distintos. Se algum espectador come ou deixa de comer isso também provoca nele e nas pessoas à sua volta diferentes reações e relações.

Podemos pensar a experiência do espectador nesse espetáculo imersivo através dos conceitos de Dewey. Ainda que exista um espetáculo proposto, sobre o qual os artistas detêm certo poder de controle e, portanto, determinam muitas coisas do percurso há sempre uma parte do espetáculo que é determinada pelo público de forma singular e sobre a qual os artistas podem até exercer influência, mas não controle. Se para Dewey a experiência constrói-se na interação entre o sujeito e o mundo (2010, p. 109), a maneira de interação e de relação do sujeito determina a experiência, por isso afirmo que em *Réstias de Histórias [ou] Na solidão de uma casa imensa* ampliamos as possibilidades de experiência do espectador.

Podemos também usar Dewey (2010) para analisar como se dá a singularidade de experiência em um espetáculo imersivo: Como para o autor a experiência é sempre uma sucessão de atos singulares, mas que se unem em um todo comum, ele explica que em uma experiência singular: “Por causa da fusão contínua, não há buracos, junções mecânicas nem centros mortos [...]. Há pausas, lugares de repouso, mas eles pontuam e definem a qualidade do movimento. Resumem aquilo porque se passou e impedem sua dissipação e sua evaporação displicente” (2010, p. 111).

Se uma experiência é um todo conectado, um fluxo de partes singulares que caminham para uma consumação, e dentro da experiência pode haver lugares de repouso e pausas, quando pensamos em um espetáculo teatral podemos pensar que esses lugares de repouso e pausa são algumas vezes planejados pelos artistas que determinam um ritmo entre os acontecimentos. Por outro lado, alguns momentos de pausa e repouso serão determinados pelo próprio sujeito espectador, porque algo do que ele vê não lhe agrada,

porque algo do que ele vivenciou no espetáculo acionou alguma memória pessoal e então ele dedica sua atenção a essa memória por algum período, porque a atenção se cansou e ele precisou descansar por alguns instantes e mais um milhão de possibilidades indescritíveis. Essas pausas, esses momentos de repouso ou de recusa são o que constituem a última nível a experiência singular de cada espectador e sobre a qual nenhum artista detém controle. Entretanto, sabemos que quanto mais imersiva é a obra construída, quanto mais estímulos são propostos, quanto mais espaços são criados, maior pode ser a experiência de cada espectador.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A descrição e reflexão sobre esse processo criativo acentua nesta que escreve várias questões políticas e artísticas. Primeiro é importante pensar sobre a importância política de um projeto acadêmico de extensão que imerge a comunidade artística local. Existe uma grande demanda de resistência em um grupo de teatro amador, que abraça a singularidade de quem se propõem a ser parte dele, de quem só podem ensaiar nos finais de semana pois atuam em outras profissões, juntamente com quem ainda busca um caminho de profissionalização na arte. Revela-se aqui a resistência exigida de todo e qualquer artista nos anos de 2020 e 2021 no Brasil, que precisaram reorganizar, recriar, reaprender suas pesquisas artísticas e também as acadêmicas. Iniciei essa pesquisa que tinha como título “A singularidade do espectador teatral e a experiência do real em cena” acreditando que até o momento de escrita desse artigo o espetáculo haveria estreado, conforme o planejado. Encontrei para além disso, na reorganização da escrita muitas outras ressonâncias do processo criativo em mim.

A segunda reflexão a ser destacada é a unidade dos processos criativos realizados, a organicidade da qual não conseguimos escapar. Descrever os processos do grupo gerou alguma dificuldade de síntese, até que percebi que a forma da minha pesquisa e da minha escrita eram também mais um dado do processo. Escolhi falar sobre imersão porque imergi na criação como atriz, como dramaturga e como pesquisadora. Essa organicidade das criações precisa também ser destacada quando refletimos a temática do espetáculo e sua forma imersiva. *Réstias de Histórias [ou] Na solidão de uma casa imensa* é uma peça que



tem como âncora a autobiografia de um escritor latino-americano. Gabo conta em seu livro sua trajetória e explora os aspectos de sua família, de sua criação e dos espaços pelos quais passou deflagrando a relação desses com sua escrita e as ressonâncias disso em sua obra literária. É um livro sobre relações, e, assim sendo, construímos também um espetáculo sobre relações, onde convidamos todos para a partilha de suas singularidades.

A terceira consideração a ser feita é sobre a escolha da palavra imersão para reflexão sobre esse processo. A palavra imersão está sempre relacionada ao adentrar um ambiente, quando pensamos em líquido podemos também relacionar esse ato ao mergulho. O mergulho também pode ser entendido em seu sentido denotativo ou conotativo. Muitas vezes usamos a palavra mergulhou para dizer que alguém “entrou de cabeça em algo”, quer dizer, quando mergulhamos não nos preocupamos em poupar nenhuma parte do corpo, não nos preocupamos em entrar devagar até que o corpo se acostume, apenas nos introduzimos no novo ambiente. Os significados dessas palavras estão tão entranhados nos nativos de língua portuguesa que não há a necessidade de muitas explicações. Os dicionários são sucintos em suas definições, embora no campo da poesia saibamos que são palavras que podem nos levar muito longe e que podem ser usadas em diversas ocasiões, mas isso nós já sabemos... quando considero que nós, artistas proponentes *de Réstias de Histórias [ou] Na solidão de uma casa imensa* estamos imersos no processo considero que imergimos nessa floresta do imaginário, que mergulhamos sem nos preocuparmos em deixar algo do corpo de fora, que nada em nós permaneceu a seco. Embora eventualmente tomemos algum fôlego, permanecemos imersos nas águas dessa criação.

Quando afirmo que o público precisa ser imerso no espetáculo considero que o público deverá também respirar o mesmo ar que os artistas (em tempos em que o ato de respirar virou também ato de resistência), que tudo o que nos toca tocará também o público, pois na imersão tudo é contato, tudo está em relação. Michael Chekhov<sup>17</sup> ao explicar sobre a criação de uma cena explanava a necessidade da construção de uma atmosfera. Era essa atmosfera que guiaria os atores pela criação da personagem, era a atmosfera que tornaria a personagem e a cena vivas. Reconheço aqui a existência dessa atmosfera no teatro e quando falo da imersão do público falo da imersão dele dentro dessa atmosfera, a mesma

17 CHEKHOV, Michael. *Para o ator* (1986, p. 51-67).

atmosfera criativa compartilhada pelos artistas. O público deve ser guiado a adentrar esse espaço imaginário, ou seja, assim como uma diretora guia a atriz para a criação, a atriz guia o público para a experiência. Ali o espectador deve sentir-se em contato e principalmente em criação.

A palavra imersão também está relacionada a algo de novo, um reinício, um recomeço, um ritual de transformação. Algumas religiões utilizam o batismo de imersão como esse ato de iniciação para uma nova vida. Um banho de imersão na sociedade capitalista tem poderes de relaxamento e de renovação, muitas vezes é isso o que Hollywood mostra ao final do dia da personagem. Nós adentramos uma atmosfera diferente da cotidiana, para emergir em um novo estado. E para quê existe uma ação artística se não para que possamos emergir dela em um novo estado? Fosse através da catarse proposta por Aristóteles, fosse através do teatro político de Brecht e Boal, sempre buscamos adentrar a ação artística para que nela pudéssemos encontrar um recomeço. Imergir e emergir.

## REFERÊNCIAS

- BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. Martins Fontes: São Paulo, 2009.
- CHEKHOV, Michael. **Para o ator**. Martins Fontes: São Paulo, 1986.
- DESGRANGES, Flávio. **A inversão da olhadela**: alterações no ato do espectador teatral. Hucitec: São Paulo, 2011.
- DEWEY, John. **Arte como experiência**. Martins Fontes: São Paulo, 2010.
- ECO, Umberto. **Obra aberta**. Perspectiva: São Paulo, 1991.
- FAEDRICH, Anna. Autoficção: um percurso teórico. **Revista Criação e Crítica**. V. 17: 2016, (p. 30-46) Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/120842/121520>>. Acesso em: 10 jan. 2022.
- FERRACINI, Renato. **Ensaio de atuação**. Perspectiva: São Paulo, 2013.
- OLIVEIRA, Cristóvão de. **A singularidade no trabalho do ator**. Prismas: Curitiba, 2016.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. Editora 34: São Paulo, 2009.
- SALLES, Cecília Almeida. **Redes da criação**: construção da obra de arte. Horizonte: Vinhedo, 2008.

Recebido em: 29/01/2022

Aceito em: 02/03/2022