



sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v22i3p112-136

Dossiê

Espaços para conversar: a espacialidade como dispositivo dramático convivial

Spaces to chat: spatiality as a convivial dramaturgical device

Espacios para charlar: la espacialidad como dispositivo dramático convivial

Marcos Coletta

Marcos Coletta

Doutorando em Artes da Cena pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (PPG-Artes/EBA/UFGM). Bolsista CAPES/PROEX. Ator, dramaturgo e cofundador do Grupo Quatroloscinco – Teatro do Comum (BH/MG)



Resumo

Este artigo aborda espacialidades cênicas pensadas como ambientes compositores e facilitadores da dinâmica dramaturgical convivial e performativa que privilegia e acentua a relação entre atores e espectadores. O autor realiza uma breve retrospectiva histórica de alguns exemplos importantes para a explosão do espaço teatral no século XX, e discute as singularidades espaciais de três espetáculos teatrais brasileiros contemporâneos que trabalham espacialidades relacionais como um ponto nevrálgico de suas dramaturgias: *Hysteria* (2001), do Grupo XIX de Teatro (São Paulo); *Aquilo que meu olhar guardou para você* (2012), do Grupo Magiluth (Pernambuco); e *Fauna* (2016), do Grupo Quatroloscinco – Teatro do Comum (Minas Gerais).

Palavras-chave: Dramaturgia expandida, Cena convivial, Teatro performativo, Teatro brasileiro contemporâneo.

Abstract

This article discusses scenic spatialities thought of as environments that compose and facilitate the convivial and performative dramaturgical dynamics that privilege and accentuate the relationship between actors and spectators. The author carries out a brief historical retrospective on some important examples of the explosion of theatrical space in the 20th century and discusses the spatial singularities of three contemporary Brazilian theater plays that work with relational spatialities as a central point of their dramaturgies: *Hysteria* (2001), by Grupo XIX de Teatro (São Paulo); *Aquilo que meu olhar guardou para você* (2012), by Grupo Magiluth (Pernambuco); and *Fauna* (2016), by Grupo Quatroloscinco – Teatro do Comum (Minas Gerais).

Keywords: Expanded dramaturgy, Convivial scene, Performative theater, Contemporary Brazilian theater.

Resumen

Este artículo realiza un breve recorrido histórico sobre algunos ejemplos importantes de la explosión del espacio teatral en el siglo XX y discute las singularidades espaciales de tres obras teatrales brasileñas contemporáneas que trabajan con espacialidades relacionales como punto importante de sus dramaturgias: *Hysteria* (2001), de Grupo XIX de Teatro (São Paulo); *Aquilo que meu olhar guardou para você* (2012), de Grupo Magiluth (Pernambuco); y *Fauna* (2016), de Grupo Quatroloscinco – Teatro do Comum (Minas Gerais).

Palabras clave: Dramaturgia expandida, Escena convivial, Teatro performativo, Teatro brasileño contemporáneo.

Este artigo discorre sobre espacialidades cênicas pensadas como ambientes compositores e facilitadores da dinâmica dramática convivial¹, que privilegia e acentua a relação entre atores e espectadores. Estas concepções espaciais, além de cenográficas, configuram-se como dispositivos incorporados pela dramaturgia em processos criativos em que texto, atuação, encenação, espacialidade e visualidade são desenvolvidos colaborativamente em sala de ensaio. Para tal, considerarei a dramaturgia contemporânea mais como um procedimento condutor da encenação do que um produto final em forma de texto teatral. A cena contemporânea pratica a dramaturgia em um campo diverso e expandido, que não se limita a escrita textual ou a técnica de se compor em palavras “um estatuto ficcional” para figurar um “universo dramático” (Pavis, 1999, p. 114), mas a inúmeros modos de tecer, montar, editar, sobrepor e combinar elementos narrativos, sígnicos, imagéticos e performativos para construir um arranjo complexo que muitas vezes se completa na participação do espectador como um modificador da obra e produtor de sentidos.

A própria atribuição do dramaturgo se expande em variadas formas de trabalho, principalmente quando envolvido em processos de criação colaborativa. A imagem do escritor que produz, sozinho e sem interferência, uma obra textual pronta para ser posta em cena pelo diretor ou grupo já não sintetiza as diversas possibilidades do dramaturgo contemporâneo, que é mais imerso no processo coletivo com outros artistas, inclusive iluminadores, figurinistas, cenógrafos e diretores de arte. A sobreposição crescente com as artes visuais e a *performance art* abriu a cena teatral para o hibridismo de linguagens e inúmeros modos de fazer que “deslocam a ênfase para a realização da própria ação, e não sobre seu valor de representação” (Fernandes, 2011, p. 18).

1 O conceito de teatro convivial é definido por Jorge Dubatti (2016, p. 37) como “a zona de acontecimento resultante da experiência de estimulação, afetação e multiplicação recíproca das ações conviviais, poéticas e expectoriais em relação de companhia. É o espaço de subjetividade e experiência que surge do acontecimento de multiplicação convivial-poética-expectorial”. Para o teórico argentino, o convivial se realiza na relação entre a auto-observação e a observação do outro, gerando poéticas de convivência entre o subjetivo e o coletivo. Apesar de toda prática teatral poder ser observada em seu aspecto convivial, Luciana Romagnoli (2019) destaca que podemos chamar de “dramaturgias conviviais” as obras que, propositalmente, criam e realçam situações de convívio em que o espectador é incorporado como produtor de sentidos.

O texto escrito deixou de ser, necessariamente, o eixo de um espetáculo teatral para se tornar, quando existente, uma das camadas poéticas da obra.

Hans-Thies Lehmann (2007) intensificou esse debate a partir de suas proposições para um teatro pós-dramático como superação e ressignificação do modelo dramático dominante até a primeira década do século XX. Josette Féral (2008) também mapeia e historiciza a dramaturgia expandida, não dramática, híbrida e pautada pela performatividade, e atualiza Lehmann ao propor o termo teatro performativo como conceito mais adequado à cena contemporânea. O teatro visto como ato performativo não está mais ligado “ao drama, à estrutura narrativa, à ficção e à ilusão cênica que o distancia do real, a performatividade (e o teatro performativo) insiste mais no aspecto lúdico do discurso sob suas múltiplas formas” (Ibid., p. 207). A autora destaca que os novos movimentos da cena contemporânea não devem ser entendidos como linha evolutiva que exclui a tradição. Pelo contrário, os modelos dramáticos continuam a ser explorados, revistos e transformados pela cena performativa.

A figura do dramaturgo contemporâneo se aproxima menos de um escritor de textos e mais de um mediador/articulador/costureiro das inúmeras dramaturgias presentes em cada área criativa. A capacidade de transitar entre as áreas e fazer composições e ordenações que vão além da escrita textual é o que Joseph Danan (2010) chama de mentalidade dramatúrgica, ou que Josette Féral chama de texto espetacular: “resultado de uma urdidura cerrada entre o texto e os demais elementos da representação, uma urdidura na qual os elementos estão estreitamente imbricados e quase que indissociáveis” (Féral, 2015, p. 250-251).

Em minha pesquisa de doutorado, sob orientação de Marina Marcondes Machado (EBA/UFMG), investigo dramaturgias contemporâneas que engajam e aprofundam relações de coparticipação e coautoria do público como elemento determinante na estrutura cênica. A motivação para a pesquisa surge do espetáculo *Fauna*, estreado em 2016 e realizado pelo Grupo Quatroloscinco – Teatro do Comum (Belo Horizonte/MG), sendo classificado pelo coletivo como uma peça-conversa, termo que utilizam para enfatizar o caráter dialógico do espetáculo e destacar a conversa entre atores e espectadores como eixo cênico e dramatúrgico. A partir do estudo de *Fauna*, analisado desde o processo criativo até as experiências com o público, me interessou discutir os

meios e estratégias propostos por essa e outras obras que se destacam pelo aspecto convivial, relacional² e performativo de suas encenações, apoiadas em dramaturgias que incluem a conversa com o espectador como parte importante de sua estrutura. A busca por situações de conversa se dá, em cada obra, por diferentes dispositivos que ativam o embaralhamento entre aquele que vê e aquele que faz. Tais dispositivos estão presentes nessa dramaturgia expandida que conjuga texto, jogo autoral, encenação e espacialidade em prol de uma experiência convivial.

Este artigo identifica singularidades espaciais de três espetáculos teatrais brasileiros contemporâneos que consideram a relação com o espaço um ponto nevrálgico de suas dramaturgias: *Hysteria* (2001), do Grupo XIX de Teatro (SP); *Aquilo que meu olhar guardou para você* (2012), do Grupo Magiluth (PE); e *Fauna* (2016), do Grupo Quatroloscinco – Teatro do Comum (MG). As três obras foram criadas por grupos nascidos na primeira década dos anos 2000, que investigam processos colaborativos de criação e são compostos por atrizes e atores que também transitam nas funções de direção e dramaturgia, suportados por relações de trabalho mais horizontais. Os três grupos dedicam-se à manutenção de repertório e à construção de uma linguagem própria que amadurece a cada novo trabalho. Também se conectam pela criação de dramaturgias autorais que demarcam lugares próprios de enunciação e pelo interesse em uma atuação que mais apresenta do que representa personagens. São encenações mais focadas no atrito entre realidade e ficção do que na fidelidade a uma narrativa dramática de dimensão fabular.

A busca pelo espaço teatral relacional

Desde as revoluções teatrais modernas, a partir do final do século XIX, a explosão do espaço teatral permitiu outras configurações cênicas, já não mais dependentes do edifício teatral tradicional. A quebra da quarta parede, encampada pelo teatro brechtiano, suprimiu a barreira entre aquele

2 Nicolas Bourriaud (2009) definiu a estética relacional como a prática artística capaz de gerar interações humanas e relações sociais no tempo do acontecimento. A obra relacional constrói espaços concretos de coabitação em movimento. “A forma da obra contemporânea vai além de sua forma material: ela é um elemento de ligação, um princípio de aglutinação dinâmica” (Ibid., p. 29).

que atua e aquele que assiste, visando a uma postura mais consciente, crítica e política do espectador. Não mais como fatia de vida isolada no palco, a cena passou a considerar a plateia como parte ativa do acontecimento teatral. Um dos primeiros a propor a explosão do espaço cênico moderno com o intuito de se aproximar do público foi Adolphe Appia (1862-1928), reconhecido por repensar a cenografia além da posição de mero suporte ilustrativo ou fundo figurativo da encenação. Em 1909, Appia criou o primeiro teatro sem o proscênio, “o que resultou em um espaço cênico completamente aberto, integrando palco e plateia” (Monteiro, 2017, p. 98). Em suas experiências inovadoras, Appia buscava um “teatro cinético” em contraposição às imagens fixas e aos painéis pintados do teatro tradicional. Para ele, o edifício teatral, além de gerar movimento, deveria proporcionar a integração entre cena e público:

Minha estrutura será arquitetônica apenas em sua função; assim sua qualidade monumental permanecerá mínima tanto agora como no futuro. Isto é o desejável. As pessoas devem receber uma impressão forte e inesquecível de que elas, seus corpos vivos, estão criando e definindo o espaço. O corpo vivo deve se sentir livre para modificar, à vontade, o espaço existente e seus limites (Appia, 1922/1994 *apud* Machado, 2018, p. 134).

Tadeusz Kantor (1915-1990), considerado por Lehmann como um precursor do teatro pós-dramático, iniciou sua carreira como encenador em 1942, vindo de uma formação como pintor e artista plástico. Kantor realizou uma das mais contundentes práticas experimentais e políticas na cena teatral europeia. Seu trabalho mesclava atores, objetos e manequins e ocupava espaços não convencionais com a intenção de criar um teatro no qual artistas e espectadores estariam imersos em um ambiente comum despojado da ilusão dramática. A escritura dramatúrgica de suas obras se dava pela composição de imagens icônicas³ a partir da combinação de elementos concretos (atores, objetos, manequins, características dos espaços ocupados pela cena).

3 Com a construção de imagens icônicas, Kantor busca fugir da função narrativa para alcançar “um ‘estado de não representação’ sem nenhum curso de ação contínuo, em que as cenas, frequentemente condensadas e expressionistas, são conectadas em uma forma quase ritual de evocação do passado” (Lehmann, 2007, p. 118)

Kantor nega os espaços tradicionais, chamados por ele de “edifícios de inutilidade pública”. Sua proposição espacial é também uma atitude política, no sentido de recolocar o olhar do espectador, colocando-o num espaço que possui memórias e incita a experiências reais, não à representação (Matricardi, 2011, p. 1925).

Em Kantor, a dramaturgia se constrói em direta relação com o espaço onde ela se realiza enquanto ação e imagem. A encenação imagética de Kantor enfatiza as composições visuais e a criação de cenografias não ilustrativas em detrimento do logos textual, elabora espaços multiformes e instalações que permitem a inserção corporal do público no ambiente cênico: “um teatro que aposta na criação de atmosferas como solução para a realidade ilusória do drama” (Farias; Moretti, 2019, p. 117).

Jerzy Grotowski (1933-1999) também propôs interessantes configurações espaciais, movido pelo interesse de agregar cena e plateia, com destaque para a parceria com o arquiteto Jerzy Gurawski. Em *Kordian* (1962), a ação cênica acontece no porão do teatro, ressignificado como ala de hospital psiquiátrico. Nesse espaço, beliches de ferro originais do exército polonês foram dispostas para abrigar e misturar atores e espectadores. O espaço ficcional (hospício) era habitado também pelo público, sendo dele elemento constituinte: os espectadores representavam os pacientes ao mesmo tempo em que assistiam à cena. Além de sua dimensão fabular (camas do hospital), os beliches serviam como praticáveis onde os atores faziam suas cenas. Outros objetos reais como bisturis, toalhas, camisas de força e bacias de metal eram manuseados por atores e, em certos momentos, pelos espectadores, intensificando a imersão espacial.

Em *O príncipe constante* (1965), Grotowski e Gurawski elaboraram um espaço onde a imersão do espectador se dá justamente por sua separação física da cena. Grotowski queria que o espectador se sentisse como um observador transgressor, testemunha de algo que não poderia ser visto. Para isso, a área de cena foi cercada por um muro de madeira. No centro interior estava o palanque onde o personagem principal é torturado. O público, ao redor, precisava se debruçar sobre o muro para assistir à tortura do protagonista. “O público integra o espetáculo, mas não está ao lado dos atores, está acima da área de representação pela primeira vez,

olhando como que secretamente, propositalmente cúmplice” (Guimarães Neto, 2021, p. 50). Ao mesmo tempo em que encenava a tortura, o ator Ryszard Cieślak, seminu, executava partituras de extrema sensualidade, criando um sentido duplo e conflituoso para a posição do espectador: testemunha de um sofrimento físico e *voyeur* de um segredo íntimo e sexual. Para Grotowski, o espaço cênico deveria propor uma arquitetura nova a cada trabalho e permitir diferentes formas de coabitação entre atores e espectadores, sempre integrados à dramaturgia.

Appia, Kantor e Grotowski foram os realizadores teatrais do século XX que estabeleceram diálogos pioneiros com a arquitetura e as artes visuais a fim de criar espacialidades projetadas mais para a experiência compartilhada do que para a contemplação, espaços cênicos que fazem parte de uma escritura dramática que prioriza a disposição relacional. Suas experiências evidenciam que propostas de ambientes instauradores de poéticas conviviais no teatro não são novas e se acumulam, criando um repertório herdado pela cena atual.

Patrice Pavis (2003) faz interessante distinção entre lugar teatral, espaço cênico, espaço liminar e espaço gestual. O primeiro é o prédio, o edifício, seja ele um teatro italiano, uma arena, um galpão ou qualquer construção destinada ao teatro ou ocupada por ele. O segundo é o lugar onde a cena se dá, onde evoluem os atores, “área da representação” e “seu prolongamento para a plateia” (Ibid., p. 142). O espaço liminar é, como sugere o nome, a borda que separa cena e plateia, “marcada com maior ou menor intensidade [...] que o ator traça mentalmente para se isolar do olhar do outro” (Ibid.). Já o espaço gestual, é o espaço criado pelo corpo do ator, sua presença, suas ações, as relações que tece com os outros atores, os objetos, a cenografia, a iluminação e os espectadores. “Espaço centrífugo” que o ator cria em vetor que nasce “do seu corpo para o mundo externo” (Ibid., p. 143). Podemos pensar que esse espaço gestual também pode ser criado pelos espectadores em propostas teatrais que não fazem a separação entre atores e público. Se todos ocupam e evoluem no mesmo ambiente, não seriam todos produtores de espaços gestuais?

A espacialidade como relação corpo-espaço também é estudada por Marina Marcondes Machado pela ótica fenomenológica. Em sua abordagem, Machado (2011, p. 24-25) reflete que a espacialidade não separa o

corpo do performer do espaço que o circunda e que “experienciar teatralidades não prescinde de cenários no sentido tradicional do termo”, pois “nosso corpo próprio é lugar de teatralidades”. Por essa perspectiva, a espacialidade é povoada por corpos e não se restringe ao lugar geográfico, à arquitetura ou à estrutura cenográfica, pois atua no campo relacional entre corpos que produzem poéticas próprias.

Assim, considero como espacialidade expandida aquela que combina o lugar teatral (edifício ou espaço físico) com o espaço cênico (lugar onde a cena se dá) para construir um espaço convivial e performativo ativado pela presença de corpos em relação. Nesse enfoque, espacialidade é um dispositivo dramatúrgico que produz ação, estrutura narrativas, arma situações e possibilita que espectadores também produzam poéticas que ajudam a criar a obra.

Quando reconhecemos o teatro como fenômeno de convívio e assumimos sua natureza processual, inacabada, a ser completada pelo encontro com o espectador, ressaltamos a importância da experiência relacional. Mais que um produto artístico a ser observado, a cena produz um ambiente comum e compartilhado, um *environment*, conceito trazido por Renato Cohen e que Regina Polo Müller (2003) resume como “energia psíquica presente na performance e veículo de troca, [que] conecta pessoas e estabelece redes de contato e convivência”. Assim, a cena performativa alimenta seu próprio “envoltório” e dele volta a se alimentar. Para Cohen (2002, p. 144), *environment* “diz respeito ao clima, ao envolvimento, ao meio ambiente. Seria uma espécie de cor de fundo, não no sentido de uma mera referência estética e sim como uma ‘energia’ que está no ar”. Cohen trabalha a noção de espaço como ambiente livre e transformável para o rito arte-vida, jogo dialético “entre tempo-espaço ficcional e tempo-espaço real” (Ibid., p. 85).

Reforça-se com semelhante uso de espaço a situação de rito, da prática em si, da transição do **Que** para o **Como** (a história, o que está sendo narrado, em si não é o mais importante, interessa mais a própria prática, o **happening**, o acontecimento). Essa proposta de relação com o espectador é ilustrativa da visão radical de Appia sobre um Teatro do Futuro, onde vida e arte se aproximariam a ponto de verificar-se a supressão dos espectadores, todos se tornando atuentes e ao mesmo tempo observadores (Ibid., p. 82).

A ideia de um teatro ambiental⁴ e convivial no qual todos performam e se observam, estabelecendo “vínculos compartilhados e vínculos vicários que multiplicam a afetação grupal” (Dubatti, op. cit., p. 32), encontra materialidade no Teatro Oficina Uzyna Uzona (SP), edifício teatral projetado por Lina Bo Bardi e inaugurado em 1994. Em formato de longo corredor, estreito e profundo, com arquibancadas verticais criadas por estruturas de metal que lembram andaimes, o Oficina funciona como uma passarela, ou um sambódromo, por onde desfilam cenas e imagens.

Com espetáculos de longa duração, alguns ultrapassando seis horas, o teatro idealizado e dirigido por José Celso Martinez Corrêa (1937-2023) incita o público a se movimentar no espaço, ocupar a passarela central, invadir e se integrar à cena, sair do teatro e voltar quando quiser. O que poderia parecer dispersão se torna um componente essencial da cena-acontecimento do Oficina. A ideia de “vida da praça pública [...] com o seu jogo livre e alegre, no qual o superior e o inferior, o sagrado e o profano adquirem direitos iguais” (Bakhtin, 1987, p. 138) é explorada pelo Teatro Oficina nas encenações sempre em jogo criativo com a arquitetura do edifício. O projeto de Lina Bo Bardi realiza, em forma de arquitetura, o pensamento teatral de José Celso que refuta o realismo, a ilusão naturalista e a posição imóvel do espectador. Para ele, a cena é um espaço dinâmico onde não há separação entre fora e dentro. Segundo a pesquisadora Viviane da Soledade (2008),

Esse palco-passarela, por remeter a um lugar de passagem e localizar-se próximo aos espectadores, parece convidá-los a entrar em cena. Mesmo que o espectador não entre em cena durante o espetáculo, ainda assim ele está inserido no acontecimento cênico, uma vez que uma plateia está de frente para a outra e o palco-passarela no meio. O espectador assiste aos outros espectadores assistindo, tornando-se impossível dissociar o público do acontecimento teatral.

4 Teatro ambiental ou environmental theatre é um conceito desenvolvido por Richard Schechner criado para estudar práticas cênicas que criam um ambiente de trocas e interações entre corpos e espaços. Segundo Cristiano Cezarino Rodrigues (2008, p. 54), o teatro ambiental visa à “troca constante de lugar entre artistas e público, tornando opaco o limite de separação entre ambos como categorias, bem como a apropriação do espaço de forma mais ampla. [...] O teatro ambiental rejeita o uso do espaço como no teatro clássico, buscando definições mais orgânicas e dinâmicas do espaço. Todo o espaço do teatro é incluído, não somente o palco”.

Nas peças do Oficina, lugar teatral e espaço cênico se fundem em um único ambiente que busca concomitância entre fazer e assistir, evocando o cunho ritualístico. Como integrante da plateia de alguns espetáculos no Teatro Oficina, percebo que fui parte da cena sem deixar de ser espectador. A sensação de testemunhar e, ao mesmo tempo, participar de um rito foi maior que a sensação de assistir a uma peça de teatro. Senti-me movido pelo elenco sempre numeroso, ruidoso, babélico, pela música, pela dança, e me relacionei não só com a cena, mas com os outros espectadores ao meu redor e com os elementos do lugar. O edifício do Teatro Oficina produz dramaturgia própria: rua, terreiro, passarela, espaço de coletividade.

Outro exemplo brasileiro de espacialidade pensada como dramaturgia é o projeto Trilogia Bíblica, do grupo Teatro da Vertigem (SP), composta pelos espetáculos *Paraíso perdido* (1992), *O Livro de Jó* (1995) e *Apocalipse 1,11* (2000), cuja ocupação de lugares específicos (igreja, penitenciária e hospital) verticaliza a integração entre cena e plateia no mesmo espaço para compor ambientes dramatúrgicos. O Teatro da Vertigem é reconhecido por praticar e sistematizar o conceito de processo colaborativo, em que todos os profissionais envolvidos cooperam entre si, conservando suas funções. A encenação se constrói coletivamente pelo atravessamento das diferentes áreas criativas. Na Trilogia Bíblica, a proposta de ocupar lugares específicos carregados de simbologias culturais aparece já na discussão da dramaturgia, como relata o diretor Antônio Araújo (2011, p. 165):

Na medida em que falávamos da perda do paraíso, da expulsão do Jardim do Éden e, por conseguinte, da separação homem/Deus, o espetáculo pretendia fazer um jogo às avessas com o espectador. Ou seja, levá-lo de volta ao território sacro. Desse modo, a peça, em sua dimensão ficcional, trataria do exílio e do desterro, enquanto o lugar da representação apontaria para o retorno ou reencontro com o *topos* sagrado. A ideia, portanto, era criar uma tensão com o conteúdo abordado, e não uma redundância ou ilustração. Por isso mesmo, para criar esse confronto de significações, o local da representação não poderia constituir-se em “espaço neutro” – apesar de, conceitualmente, não acreditarmos na existência de tal categoria.

Na fala de Araújo fica nítido o olhar dramatúrgico sobre o espaço. Nos espetáculos da trilogia, o público é incluído no jogo ficcional e representa

diferentes papéis que ajudam a compor as cenas. Em *O Livro de Jó*, espectadores caminham por corredores e salas vazias de um hospital desativado, acompanhando o martírio do protagonista. Em *Apocalipse 1,11*, que tem o conceito espacial mais radical da trilogia, um presídio desocupado é escolhido como metáfora do fim do mundo. A sombria arquitetura do espaço é potencializada pelo trabalho de ambientação cênica assinado pelo cenógrafo Marcos Pedroso. Terror, ojeriza, claustrofobia e caos são alguns estados causados pelo espetáculo. O público, tratado como grupo de detentos, se sente incomodado, desconfortável e em estado de perigo. Logo na primeira cena, os espectadores são amontoados em uma pequena sala. Em outra, são forçados a passar por um corredor estreito de celas, ao som de gritos violentos de carcereiros e lamúrias de tortura. “Não é possível escapar. Todos estão literalmente presos, à mercê dos personagens que, além de imprevisíveis, circulam por vários cenários capazes de causar arrepios” (Strussmann, 2002).

A dramaturgia se constrói ao percorrer um espaço dotado de forte carga simbólica e histórica. A concretude de estar dentro de um presídio real dialoga com o fundo ficcional do apocalipse. Os textos falados, ainda que pungentes, não são mais importantes que as sensações causadas pelas imagens angustiantes e pelos corpos oprimidos em espaços pequenos e escuros que causam diversas afecções reais. “O público observa tudo bem de perto e se sente impotente perante a barbárie” (Ibid.).

A pesquisa do Teatro da Vertigem marcou a década de 1990 no teatro brasileiro por seu caráter radical e transgressor no uso ambiental de espaços reais e em sua ressignificação como dispositivo dramatúrgico. Antônio Araújo e sua equipe influenciaram toda uma geração de artistas, que propuseram em seus grupos e espetáculos experiências cênicas que repensam e expandem o espaço do teatro e, consequentemente, as dramaturgias nele e por ele produzidas, como veremos a seguir.

Hysteria, Aquilo que meu olhar guardou para você e Fauna: espaços para conversar

Em 2001, o Grupo XIX de Teatro (São Paulo/SP) estreou o espetáculo *Hysteria*, que investiga a ocupação e apropriação cênica de casarões antigos.

O início da pesquisa se deu justamente a partir de uma disciplina com Antônio Araújo na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). A partir de 2004, o grupo passou a ter como sede um sobrado na Vila Maria Zélia, bairro operário da capital paulista, construído na primeira década do século XX para abrigar os funcionários de uma fábrica de tecidos⁵. Após passar por diversos espaços, o espetáculo *Hysteria* ganhou sua “residência oficial” na Vila Maria Zélia, onde ainda está ativo no repertório do grupo e foi apresentado em 2023.

Tecendo relações dramáticas entre a arquitetura do sobrado, sua memória enquanto edifício histórico e a ficcionalização do espaço cênico, *Hysteria* nos convida a refletir sobre a imagem feminina no fim do século XIX e as condições a que as mulheres eram submetidas. No jogo fabular, atrizes e espectadoras representam pacientes internadas em um sanatório, após serem consideradas histéricas pela medicina da época. O próprio sobrado, deteriorado durante décadas e ao mesmo tempo imponente com suas grandes janelas e portas, escadas de madeira, colunas de ferro e pisos de ladrilho, transporta o espectador a outro tempo histórico. Separados na entrada, homens e mulheres ocupam diferentes lugares (espacial e dramático): enquanto o público masculino assiste à peça de uma arquibancada distanciada da área de cena, o público feminino se senta em grandes bancos de madeira, ou mesmo no chão, em volta das atrizes, compondo com elas um mesmo ambiente de intimidade e cumplicidade.

A dramaturgia de *Hysteria* é resultado de uma pesquisa histórica e teórica sobre as mulheres do século XIX e o contexto social da época, feita pelos artistas Gisela Millás, Janaína Leite, Juliana Sanches, Luiz Fernando Marques, Raíssa Gregori e Sara Antunes, que assinam juntos a dramaturgia. O elenco é composto somente pelas mulheres desse grupo, a direção cênica é de Luiz Fernando Marques e a direção de arte é do arquiteto e cenógrafo Renato Bolelli Rebouças.

Em *Hysteria*, a dramaturgia textual escrita coletivamente se dá, principalmente, por colagem de cartas, depoimentos e monólogos confessionais que evidenciam as personalidades, biografias e características psicológicas

⁵ Para saber mais sobre a história da Vila Operária Maria Zélia, ver: <https://bit.ly/3G15PaK>.

de cada personagem. As atrizes-dramaturgas performam seus textos sempre endereçados às espectadoras, as vezes de maneira mais geral, outras direcionados a apenas uma pessoa. Em diversos momentos, elas lançam perguntas e estímulos para a plateia feminina, que, gradativamente, ganha voz na narrativa. O casarão histórico e os vestidos de época das atrizes contrastam com o visual contemporâneo das espectadoras. Essa fricção fortalece o jogo entre passado e presente, ficção e realidade. *Hysteria* cria uma relação ambiental entre a concretude do espaço real e os corpos que nele se movimentam, o que estabelece um jogo performativo entre o fundo ficcional proposto da cena e o convívio no aqui agora.

Tive a oportunidade de assistir à *Hysteria* em Belo Horizonte, no Museu Mineiro, em 2006, e em São Paulo, na Vila Maria Zélia, em 2008. Em ambos os espaços, as pesadas janelas e portas, o pé direito alto, os arabescos e detalhes de época historicizavam a cena e imprimiam forte carga simbólica ao espaço ficcional do hospital psiquiátrico. Sentado com os homens na arquibancada, senti a coação que a arquitetura exercia sobre o corpo das mulheres (atrizes e espectadoras), evocando a severidade higienista dos sanatórios. Mesmo assim, a comunidade feminina, estabelecida pelo jogo espacialidade/dramaturgia, construía intimidade, cumplicidade, momentos de humor, afeto e leveza. A relação entre elas era um refúgio. O diretor de arte do espetáculo, Renato Bolelli Rebouças, comenta:

As mulheres trancafiadas, através da impossibilidade, passaram a explorar espaços mais intimistas, circulares, espiralados. Inundadas pela luminosidade diurna, construía delicadamente, como teias, espaços diminutos destacados e internos. A dança permitiu criar uma poética especial de uso do espaço. Desta forma, identifico a existência de duas dimensões espaciais: a arquitetura da sala que abriga a situação teatral, como ambiente, e a espacialidade fluida e espiralada originada pelos movimentos das atrizes entre si, na sala e com relação ao espaço destinado à plateia, também entendido como relação. (Rebouças, 2010, p. 27)

Rebouças destaca outra importante característica visual de *Hysteria*: toda a ação acontece durante o dia, sem o uso de iluminação artificial. As atrizes controlam a entrada de luz pelo abrir e fechar das janelas. Esse movimento de condução dramática amplia e reduz áreas de cena, cria ambientes e

atmosferas distintas. O fato de estarem iluminadas pela mesa luz intensifica o ambiente de partilha entre atrizes e espectadoras, pois as coloca na mesma condição de visibilidade.

Também é interessante o tensionamento entre o dentro e o fora que uma das personagens produz quando sai do casarão e é vista correndo na área externa, interagindo com a natureza exterior e evocando um espaço de liberdade em contraponto à clausura do sanatório, “espaço este ao qual as internas uma vez estiveram e ao qual desejam retornar, assim como o público” (Ibid., p 43). A espacialidade de *Hysteria* considera, portanto, não apenas o interior do edifício ocupado pela cena, mas sua relação com o mundo externo. Esse aspecto é essencial na dramaturgia, pois intensifica a sensação de aprisionamento das mulheres em cena (atrizes e espectadoras) e seu desejo de ir embora.

Em *Hysteria*, atrizes e espectadoras fabricam um ambiente comum no e com o espaço, relacionando-se com o edifício histórico incorporado pela dramaturgia. Os homens, mesmo que apartados da cena, também constituem esse ambiente como observadores silenciosos, mas sempre visíveis – ameaça levemente distante, porém continuamente presente. A espacialidade é um dispositivo dramático que cria, ao menos, duas camadas de convívio: a ficcional, identificada na relação entre as pacientes do hospital (atrizes e espectadoras em pacto fabular), e a performativa, que inclui os homens no jogo dentro/fora que gera tensões e reflexões sociais e políticas. Para André Carreira (2013, p. 2):

A abordagem ambiental do espaço teatral pode ser o elemento fundamental da criação da intimidade. A proximidade entre participantes e espectadores permite colocar em crise a ideia da cena como jogo do engano, de forma a usar o plano da ficção como instrumento das aproximações com o real. Talvez o mais importante, neste sentido, é tornar palpável, através do ficcional, o processo de vivência do outro. Essa produção estética teria, como fim último e irrevogável, criar vínculos interpessoais.

Carreira destaca a criação da intimidade “através do ficcional”. Assim, a relação convival é produzida em jogo com a fábula e tem como fim a experiência comunitária. O pesquisador considera “importante afirmar que não

somos apenas condicionados pelo ambiente, senão que somos fabricantes do ambiente” (Ibid., p. 3). Nesse sentido, o casarão de *Hysteria* não produz sozinho a ambientação do espetáculo, pois necessita da presença ativa das atrizes e espectadoras para se realizar como espaço cênico.

Cristiano Cezarino Rodrigues (2008, p. 50) define “o espaço como participante do jogo” quando a proposta cênica trabalha o espaço, seja ele o teatro ou um espaço não convencional, como elemento produtor de teatralidade. “Ele contamina a cena e a acresce em sentido” (Ibid., p. 104).

O espaço deixa de ser construído por uma prática de adaptação ou ajuste a um lugar pré-existente, autônomo, e passa a ser orientado por uma nova prática. Esta consiste na eliminação da dicotomia que distingue o espaço cênico do evento do seu *site* de inserção. O espaço cênico passa a ser mais que o lugar da ação, torna-se um lugar de ação (Ibid., p. 110).

Como participante de um jogo, o espaço é um sujeito ativo que produz ação e relações com os outros “jogadores”. Acrescento a ideia de que a dramaturgia, vista pelo mesmo prisma, também é um lugar de ação, portanto, participante do mesmo jogo, e isso desloca a questão sobre o que a dramaturgia é ou representa para o que ela faz, move e provoca.

O Magiluth, grupo teatral de Recife(PE) fundado em 2004, estreou o espetáculo *Aquilo que meu olhar guardou para você* em 2012. Seguindo o percurso de contaminação, a peça tem direção de Luiz Fernando Marques, mesmo diretor de *Hysteria*. Considerado um dos principais coletivos teatrais do Nordeste, o Magiluth se aprofundou em uma pesquisa de dramaturgias autorais pautadas no jogo metateatral e na atuação despojada e performativa. *Aquilo que meu olhar guardou para você* “adota a postura de ‘testemunho imparcial’, contando relatos que poderiam ser objeto de vários contos”, e busca mostrar “uma visão mais aprofundada das cidades com foco nas figuras, histórias e fluxos de todo o tecido social”⁶. Construída coletivamente durante o processo criativo, a dramaturgia final é assinada por Giordano Castro, um dos atores do grupo.

Oposto à *Hysteria*, *Aquilo...* tem o elenco formado exclusivamente por homens. Essa informação não chega a ser tema explícito da dramaturgia, mas

6 Release do espetáculo. Site oficial do Grupo Magiluth. Disponível em: <https://bit.ly/3MR-bu7d>. Acesso em: 10 jul. 2023.

se acumula entre as camadas performativas do espetáculo. Logo na entrada, enquanto os atores se movimentam inquietamente, o público manipula um projetor que mostra fotos da cidade onde o espetáculo acontece. No caso, assisti em Belo Horizonte, no Teatro Espanca!, em 2014, e é sobre imagens de Belo Horizonte que a peça iniciou seu percurso. Esse dispositivo espacial e dramático contextualiza geograficamente o espetáculo, gera identificação afetiva com o público e aciona o caráter performativo da encenação: não estamos em nenhum outro lugar senão aqui. Os atores interpretam a si mesmos, se chamam pelos nomes reais. Poucos elementos cenográficos e objetos aparecem. Quase tudo se dá pela atuação e pela interação com os espectadores. Imagens são criadas a partir de memórias e pequenas histórias narradas e performadas pelo elenco. Na parede, um roteiro com todas as cenas explicita a construção da dramaturgia e não deixa espaço para a ilusão realista.

Aquilo... projeta diversos vetores de comunicação com o público e trabalha com cenas concomitantes que obrigam o espectador a decidir o que acompanhar. Para o crítico Amilton de Azevedo (2019), a peça apresenta “homens que brincam, que brigam, que amam, que choram. É sobre memória, sobre desejos e sobre afetos. [...] O que se evidencia é a beleza das pequenezas do cotidiano. O que pode emergir de situações simples”. A dramaturgia do espetáculo transforma histórias pessoais singelas, quase insignificantes, em intensos momentos relacionais. É a presença do espectador que poetiza o trivial.

O espaço cênico de *Aquilo...* brinca com o modelo do teatro italiano dividido em palco e plateia em relação frontal. Os atores enfatizam que há uma separação entre eles e os espectadores para que, a partir da metade da peça, o público seja convidado a tomar para si a área de cena. O espectador que decide ir para a cena experimenta a peça-jogo⁷ e participa ativamente das dinâmicas propostas, enquanto os que permanecem na plateia podem assistir ao espetáculo à maneira tradicional. A escolha de interagir ou não, ir ao palco e voltar para a plateia evidencia a existência de um espaço liminar que está sendo transgredido. “O espaço do jogo, portanto, constitui-se no

7 O Grupo Magiluth denomina o espetáculo *Aquilo* que meu olhar guardou para você como uma peça-jogo. “A peça-jogo é apresentada/jogada por cinco atores/jogadores num intenso fluxo de ‘conta’ e ‘mostra’, ora histórias são narradas, ora são interpretadas, vividas e compartilhadas no diálogo direto com a plateia”. Fonte: Site oficial do Grupo Magiluth. Disponível em: <https://bit.ly/3MRbu7d>. Acesso em: 10 jul. 2023.

espaço cênico em cujos aspectos lúdicos são ativados” (Rodrigues, 2008, p. 20). A partir desse momento, a abertura dos atores para a imprevisibilidade das conversas com os espectadores tensiona a estrutura dramática previamente ensaiada, tornando-a porosa aos elementos inéditos que podem surgir. Encorajados a também contarem suas histórias, os espectadores ganham momentos de protagonismo, como quando a música preferida de um deles se torna a trilha que encerra o espetáculo.

Em *Aquilo...*, o grupo Magiluth constrói, dramaturgicamente, múltiplas relações espaciais: a cidade em que se está, o lugar teatral e sua arquitetura palco/plateia e os espaços gestuais e simbólicos que surgem e se esvaem no jogo entre atores e espectadores. O teatro é sua própria metacenografia, expondo seus mecanismos de teatralidade. Assim como em *Hysteria*, a relação entre o dentro e o fora é tensionada dramaturgicamente pela ação de um dos atores que entra e sai do teatro múltiplas vezes, em busca de algo perdido. Suas saídas e o tempo que fica ausente (habitando o fora) geram expectativas em quem está no teatro (dentro). O corpo que pode entrar e sair subverte as regras do jogo, como um elemento transgressor que intrinca ainda mais as camadas que compõem o pacto relacional com o público e dinamiza a sobreposição ficção/realidade. O ator realmente está lá fora, ou está escondido no interior do teatro? “O grau de maturidade das relações estabelecidas entre o espaço, o performer e o público define a complexidade do jogo, que se caracteriza por ser, justamente, a tensão gerada pelo processo dialético entre o que realmente é e o que se apresenta” (Ibid., p. 90).

Os atores do Magiluth performam suas biografias e recordações para que o público se sinta encorajado a performar as suas. Se os atores são eles mesmos e estão em cena, despidos de personagens, o espectador também pode estar em cena sem necessariamente representar outra coisa. Assim também é o espaço teatral na peça: o teatro não representa nada além do que ele é. *Aquilo que meu olhar guardou para você* pode ser realizado em teatro convencional, alternativo, galpão, sala ou auditório. A única constante espacial é a demarcação dos espaços de cena e de plateia que será quebrada na metade do espetáculo.

Fauna, espetáculo estreado em 2016, é o sexto trabalho do repertório do Grupo Quatroloscinco – Teatro do Comum (Belo Horizonte/MG) e foi denominado

pelo coletivo como uma peça-conversa⁸. Esse binômio foi escolhido por seus criadores para enfatizar que a conversa com o espectador é o dispositivo principal da obra. É sobretudo pela conversa que se evidencia o acontecimento convivial, e é a partir desse diálogo que os atores conduzem a dramaturgia. *Fauna* possui um texto previamente escrito, cenas ensaiadas, momentos bem marcados de canto e movimentação dos dois atores em cena, Assis Benevenuto e Marcos Coletta, que também são os dramaturgos. Durante a encenação, lacunas são abertas para que o espectador possa contribuir para a dramaturgia.

O principal tema do espetáculo é a extinção da raça humana e como nossa espécie compõe uma fauna específica, temporária e nômade, que se espalhou pelo planeta e produziu história. Antes de entrar em cena, o público deposita seus sapatos em uma caixa. Logo em seguida, os espectadores ocupam uma grande lona escura, onde os atores já se encontram dançando. Enquanto eles dançam, o público se organiza no espaço. Não há indicação de onde se acomodar, nem qualquer informação que delimite a área da plateia. Após a dança, os atores trazem os sapatos do público e os espalham na lona. Um dos atores dá boas-vindas à plateia, e já no primeiro texto o tom relacional é proposto em forma de conversa direta com os espectadores. Na análise do crítico Clóvis Domingos (2017):

Fauna é coletividade. Fala de extinção, mas também de invenção. [...] No espetáculo, a gente retira os sapatos como numa suspensão temporária da cultura. [...] A montagem nos deixa à vontade: nos permite falar, beber, se mexer, mas cria tensionamentos estratégicos que nos desestabilizam. Nos interpela no mais inaudito, nos limites, nos mapeia ao se mapear, cartografa nossas marcas. [...] A abordagem com as pessoas da plateia pareceu-me respeitosa, longe de forçar qualquer tipo de interação ou exposição constrangedoras, mas atenta às possíveis reações de cada um, entendendo que interpelar o outro é sempre um ato ético.

Criada a partir de um estudo do livro *O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo* (2016), de Vladimir Safatle, *Fauna* busca criar diferentes canais de afetação entre atores e espectadores. Nos movimentos de aproximação e distanciamento, a dramaturgia se ampara

⁸ O release completo do espetáculo se encontra no site oficial do grupo. Disponível em: <https://bit.ly/3SJVaZS>. Acesso em: 18 jul. 2023.

nos depoimentos dos atores, nas perguntas aos espectadores, nas narrações de momentos históricos, nos jogos interativos e nos diálogos rápidos. Os sapatos são usados para inventar personagens, construir narrativas e produzir imagens simbólicas, como ocorre em uma cena em que os calçados ainda estão amontoados e um dos atores os relaciona com a pilha de sapatos dos judeus mortos em Auschwitz. Em outro momento, os sapatos são lançados em um cabo de aço suspenso e ficam pendurados, remetendo a uma imagem comum das ruas: a tentativa de crianças de tirar pipas enroscadas em fios elétricos com seus calçados, que acabam ficando presos. A partir dessa imagem, surgem memórias afetivas compartilhadas pelos atores e espectadores.

A espacialidade de *Fauna*, pensada pelo grupo em parceria com o cenógrafo Ed Andrade, é essencial na instauração de um espaço de convívio e intimidade. Fechado, sóbrio e monocromático, o ambiente sugere, ao mesmo tempo, um abrigo protegido e um lugar de jogo. O espaço é composto por poucos elementos e fechado hermeticamente com rotundas, criando uma área retangular reproduzida em qualquer espaço que a peça se apresente. A austeridade do espaço é quebrada pela profusão de cores e informações trazidas pelo público, suas roupas e seus calçados espalhados na lona. Dessa forma, a monocromia inicial do espaço é preenchida pela pluralidade visual vinda da plateia. O conjunto de pessoas aglomeradas é também cenografia. Uma cenografia viva, que se movimenta, fala, conversa, compõe a paisagem de si mesma. Seis luminárias suspensas, operadas individualmente, criam focos e áreas mais ou menos visíveis, o que ajuda os atores a conduzir a ação cênica e o olhar do público, mas, na maior parte do tempo, a luz está em incidência homogênea, iluminando a todos igualmente. É nesse ambiente que a fauna de atores e espectadores interage e compartilha afetos.

A atuação performativa dos atores (não há fábula nem personagens) facilita a aproximação com os espectadores e a partilha de um “aqui agora” comum. O objetivo é fazer com que o público se envolva mais pelo encontro do que pela ideia de uma peça teatral. Isso é intensificado pelo ambiente, que não se configura como um teatro nem como um espaço da vida cotidiana. A caixa preta onde cena e plateia se misturam alude a um espaço-tempo suspenso. Esse envoltório é construído para que não haja distração da convivência entre os presentes. *Fauna*, mais do que romper a quarta parede, constrói

as quatro paredes com o público dentro. Apenas ao final da peça, um dos atores abre a porta por onde o público entrou e abandona a cena, deixando a porta aberta. Nesse momento o mundo externo adentra a caixa preta.

O cenógrafo Ed Andrade relata sua concepção sobre a espacialidade de *Fauna*:

O grupo me apresentou a proposta de utilizar os sapatos dos próprios espectadores como elementos componentes do espaço cênico e como ferramenta de construção dramática, tomando, dessa vez, o “calçado” como objeto síntese do tema-conceito. Nessa proposta, os sapatos funcionariam como uma espécie de alegoria da tensão entre a natureza animal do homem e a sua formação enquanto indivíduo a partir da razão e da cultura. [...] Concordamos que a cenografia consistiria num dispositivo bastante simples, montado numa configuração intimista que rompesse a linha divisória entre público e cena, e que os sapatos seriam amplamente explorados no seu potencial simbólico e afetivo. [...] Mas é somente a partir da estreia, quando a participação do público ganha novo peso, que a proposta revela sua potência. Avançando muito além da “interação com o público”, o espetáculo confirma-se como uma experiência de trocas e de construção de afetos através da qual a posição supostamente “autoral” dos artistas parece se romper. O sapato, ou a falta dele, torna-se um dos principais operadores dessa experiência. [...] É nesse sentido que os calçados em *Fauna* extrapolam a dimensão de objeto de cena para se colocarem como presenças identitárias, fontes de memórias, singularidades, intimidades e desejos. Todas essas constatações apontam para o fato de que, no dispositivo cenográfico de *Fauna*, a carga simbólica do objeto e a sua carga de realidade, enquanto manifestações da dimensão humana, se fundem numa única substância, gerando um fluxo de afetos cujos traços integram as várias dimensões performativas do espetáculo. O espectador é colocado para executar a obra junto com os artistas e os seus calçados circulam como uma potência de afetos que passam por-entre-sobre-com a singularidade de cada existência (Andrade, 2019, p. 249-256).

Andrade destaca o conjunto dos sapatos como o principal elemento visual e dramático da obra. São esses objetos, comuns a todos os presentes, o elo afetivo entre eles. São também o dispositivo cenográfico⁹ capaz de atuar junto aos atores e espectadores e criar experiências de coletividade.

9 Andrade (2019, p. 15) entende o dispositivo cenográfico como “uma estratégia de agenciamento dos diferentes elementos constituintes do espaço cênico de forma a produzir efeitos sobre o espectador. [...] Capaz de regular a relação do espectador teatral com a formulação espaço-visual-temporal proposta pela obra”

A sensibilização mutual entre atores e espectadores a partir da coabitação de um espaço que se constitui pelos próprios corpos, além da conversa direta entre os presentes, ajuda a compor o que Ana Pais (2014, p. 252) chama de “performatividade dos afetos no acontecimento teatral”. Para a pesquisadora, esse “estar com” gera os campos semântico e convivial. A copresença se dá a cada apresentação da peça, a partir de um fazer conjunto que é cênico, dramatúrgico e espacial. “Neste sentido, os afetos fazem parte de uma geometria – orgânica, sinérgica – que espacializa as linhas de força, os eixos, os fluxos, os ritmos, as atrações e repulsas das várias dimensões da obra” (Ibid., p. 169).

Em *Fauna*, os atores-dramaturgos também ocupam o lugar de espectadores. Há momentos em que conversas se dão entre os espectadores, sem a mediação dos atores, que permanecem calados e atentos para retomar sutilmente a condução da peça. O crítico Fernando Pivotto (2019) destaca que “um olhar desatento sobre o espetáculo poderia fazer o observador pensar que se trata de algo improvisado, construído a partir do zero no dia [...] quando, na verdade, é calculado, planejado e estruturado”. Tal observação evidencia que *Fauna* se apoia em uma dramaturgia predefinida e em um repertório de dispositivos dramatúrgicos que agenciam o espectador à cocriação espontânea. Apesar de parecer um bate-papo informal, os conteúdos das conversas não são aleatórios: direcionam-se para temas, atmosferas e discussões que os atores guiam enquanto interagem com os espectadores. *Fauna* cria espacialidades direcionadas para a circulação de afetos e pensa “essa espacialidade como ativadora de relações específicas, que intensificarão distintas zonas de convivialidade, [esta] é uma das tarefas centrais da concepção de dramaturgias conviviais” (Romagnolli, 2019, p. 231).

Considerações finais

Nos espetáculos *Hysteria*, *Aquilo que meu olhar guardou para você* e *Fauna*, observamos que o espaço da cena só se completa com a presença ativa do público, elemento essencial em configurações espaciais que fazem parte do tecido dramatúrgico. O público não apenas assiste à cena, mas se assiste em cena, sendo dela cocriador. A espacialidade relacional, convivial e

afetiva gerada pelos corpos de atores e espectadores dilui, extingue ou brinca com o espaço liminar que divide palco e plateia. Cabe aos atores-dramaturgos, além de cumprir a estrutura da peça, abrir espaços relacionais e mediar a situação de risco imponderável que se estabelece com a presença do público na cena. Aos espectadores, cabe coabitar o espaço cênico, tensionar a cena e experienciar as ações efetivas que sua presença realiza quando assumida como parte indispensável do ato performativo.

Nos três espetáculos, o lugar de conforto ocupado pelo espectador no teatro convencional é substituído pelo lugar de confronto, entendendo essa palavra como encontro face a face que gera afetividades diversas. As obras propõem espacialidades que requisitam o espectador para o acontecimento convivial, nem sempre harmônico ou cordial, mas também incômodo, em que atores e espectadores estão em constante exposição – sentados no chão, em pé, vendo e sendo vistos, trocando de lugar, em disputa pelo espaço que eles mesmos fabricam.

Por diferentes dispositivos, as peças geram ambientes que aproximam e incluem o espectador na situação cênica, borrando dualidades tradicionais como atuação/expectação e ação/observação. Essas experiências buscam equalizar a responsabilidade de atores e espectadores pela sustentação do acontecimento teatral. Pisam o mesmo chão, são iluminados pela mesma luz, manipulam os mesmos objetos, executam as mesmas atividades, se afetam em reciprocidade. Embaralham a classificação espacial de Pavis ao sobrepor, em camadas, lugar teatral, espaço cênico, espaço liminar e espaço gestual para compor um ambiente convivial.

As três peças abordadas são exemplos recentes do teatro brasileiro que refletem uma tônica da cena contemporânea resultante de um acúmulo de experiências espaciais mais interessadas em possibilidades de coabitação. No teatro assumido como acontecimento convivial, o espaço é assimilado como um ambiente comunitário de partilha de afetos e de interação entre os corpos. Nessa chave, espacialidade e dramaturgia não podem ser pensadas em separado, pois são faces de um mesmo polígono que visa ao fazer conjunto e “procura no espaço de interação com o público uma potenciação de afetos, por oposição ao paradigma secular da produção de efeitos” (Pais, op. cit., p. 259).

Referências bibliográficas

- ANDRADE, E. dos S. **O espaço encena**: teatralidade e performatividade na cenografia contemporânea. 2019. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: <https://bit.ly/3R58Goo>. Acesso em: 15 jul. 2023.
- ARAÚJO, A. **A gênese da Vertigem**: o processo de criação de *O Paraíso Perdido*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- AZEVEDO, A. Fotos de dentro, fotos de fora; homens que brincam, homens que choram. **Ruína Acesa**, [s. l.], 30 mar. 2019. Disponível em: <https://bit.ly/40OqTLI>. Acesso em: 13 jul. 2023.
- BAKHTIN, M. M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec; Brasília, DF: Editora da Universidade de Brasília, 1987.
- BOURRIAUD, N. **Estética relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- CARREIRA, A. Espacialidades e intimidade: ocupação do espaço e o projeto do real no teatro. **Ilinx**: revista do lume, Campinas, v. 4, p. 1-10, 2013.
- COHEN, R. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- DANAN, J. Mutações da dramaturgia tentativa de enquadramento (ou de desquadramento). **MORINGA**: artes do espetáculo, João Pessoa, v. 1, n. 1, p. 117-123, 2010. Disponível em: <https://bit.ly/3uhoMnh>. Acesso em: 12 jul. 2023.
- DOMINGOS, C. Um teatro dos afetos. **Horizonte da Cena**, Belo Horizonte, 18 jan. 2017. Disponível em: <https://bit.ly/3G4geTq>. Acesso em: 10 jul. 2023.
- DUBATTI, J. **O teatro dos mortos: introdução a uma filosofia do teatro**. São Paulo: Edições SESC, 2016.
- FARIAS, I. G.; MORETTI, M. F. S. Tadeusz Kantor e a imagem mnemônica: retratos do século XX. **Landa**, Florianópolis, v. 7, p. 114-134, 2019.
- FÉRAL, J. **Além dos limites**. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- FÉRAL, J. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. **Sala Preta**, São Paulo, v. 8, p. 197-210, 2008. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v8i0p197-210.
- FERNANDES, S. Teatralidade e performatividade na cena contemporânea. **Repertório**, Salvador, ano 14, n. 16, p. 11-23, 2011. DOI: 10.9771/r.v0i16.5391.
- GUIMARÃES NETO, P. P. **A contribuição do conceito de “arquitetura cênica” de Jerzy Grotowski e Jerzy Grotowski na explosão do espaço teatral no século XX**. 2021. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Artes Cênicas) – Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2021.
- LEHMANN, H.-T. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac&Naify, 2007.
- MACHADO, M. M. Teatralidades no corpo – o espaço cênico somos nós. **Sala Preta**, São Paulo, v. 11, n. 1, p. 17-26, 2011. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v11i1p17-26.

- MACHADO, R. M. A FAU-USP como cenário – de Appia a Artigas, a espacialidade do teatro simbolista no modernismo arquitetônico. **arq.urb**, São Paulo, n. 21, p. 127-146, 2018.
- MATRICARDI, L. A imagem e a relação do ator com os objetos: a composição de cenas na obra de Tadeusz Kantor. *In*: ENCONTRO NACIONAL DE ESTUDOS DA IMAGEM, 3., 2011, Londrina. **Anais [...]**. Londrina: Encontro Nacional de Estudos da Imagem, 2011. Disponível em: <https://bit.ly/47jdm0M>. Acesso em: 3 jul. 2023.
- MONTEIRO, G. L. G. As obras de Appia e Craig: contribuições artísticas para o teatro cinético. **MORINGA: artes do espetáculo**, João Pessoa, v. 8, n. 2, p. 95-107, 2017. DOI: 10.22478/ufpb.2177-8841.2017v8n2.37773.
- MÜLLER, R. P. Cena viva de Renato Cohen desbravou fronteiras da vanguarda. **Jornal da Unicamp**, Campinas, ed. 235, 27 out. a 2 nov. 2003. Disponível em: <https://bit.ly/47eUyzz>. Acesso em: 8 jul. 2023.
- PAIS, A. **Comoção**: os ritmos afetivos do acontecimento teatral. 2014. Tese (Doutorado em Estudos Artísticos) – Universidade de Lisboa, Lisboa, 2014. Disponível em: <https://bit.ly/3G2XWSI>. Acesso em: 16 jul. 2023.
- PAVIS, P. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PIVOTTO, F. **Sobre “Fauna”**. Medium: Tudo, menos uma crítica. [s. l.], 18 fev. 2019. Disponível em: <https://bit.ly/3G1rzTV>. Acesso em: 16 jul. 2023.
- REBOUÇAS, R. B. **A construção da espacialidade teatral**: os processos de direção de arte do grupo XIX de teatro. 2010. Dissertação (Mestrado em Teoria e Prática do Teatro) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. DOI: 10.11606/D.27.2010.tde-10112010-155158.
- RODRIGUES, C. C. **Espaço do jogo**: espaço cênico teatro contemporâneo. 2008. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008. Disponível em: <https://bit.ly/47iwTOO>. Acesso em: 5 jul. 2023.
- ROMAGNOLLI, L. E. **Dramaturgias conviviais**: formas para experiências do comum. 2019. Tese (Doutorado em Teoria e Prática do Teatro) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. DOI: 10.11606/T.27.2019.tde-19022021-123957.
- SOLEDADE, V. da. Teatro Oficina: um espaço metonímico. **Questão de Crítica**, Rio de Janeiro, 10 jun. 2008. Disponível em: <https://bit.ly/49CDPYJ>. Acesso em: 10 jul. 2023.
- STRUSSMANN, M. A. Peça brasileira é encenada em penitenciária alemã. **DW**, Bonn, 25 jun. 2002. Disponível em: <https://bit.ly/3MOhGwS>. Acesso em: 7 jul. 2023.

Recebido em 07/09/2023

Aprovado em 07/12/2023

Publicado em 27/12/2023