

Relações Entre A Noção De Experiência E O Papel Do Espectador Nos Espetáculos Do Grupo Xix De Teatro

Vicente Concilio

Resumo: O presente artigo analisa um aspecto da criação do Grupo XIX de Teatro, uma vez que busca por interatividade com os espectadores é parte declarada de sua pesquisa artística. Entende-se que essa busca amplia os sentidos que o público pode atribuir ao espetáculo. Dessa compreensão, nasce o presente artigo.

Palavras-chave: Espectador - Grupo XIX De Teatro - Experiência

O presente artigo pretende explicitar as relações existentes entre a pesquisa artística desenvolvida pelo Grupo XIX de Teatro, associado à corrente do chamado “teatro de grupo”, e a pedagogia teatral. Entende-se a pedagogia teatral como a área epistemológica que estuda a natureza pedagógica intrínseca à pesquisa da linguagem cênica e à formação do artista durante seu processo de criação. Dessa forma, núcleos artísticos que optam por trabalhar juntos durante períodos de tempo maiores eventualmente se debruçam sobre a relação de sua pesquisa cênica com práticas pedagógicas.

No caso do Grupo XIX, isso acontece também no momento em que a encenação se desenvolve diante dos olhos do público, já que faz parte de sua pesquisa cênica a participação ativa do espectador, que constrói junto aos atores a especificidade daquela **performance**. Dessa forma, faz sentido recuperar a noção de “experiência”, tal qual exposta por Walter Benjamin, e associá-la às propostas distintas de três espetáculos construídos pelo referido grupo: *Hysteria*, *Hygiene* e *Arrufos*.

Histórico

O Grupo XIX de Teatro, sediado na cidade de São Paulo, e cujas origens universitárias só reforçam o caráter que aqui pretendemos destacar, realiza desde 2001 um projeto artístico que extrapola o campo da criação teatral e a ele incorpora outros campos do saber, trans-

formando seus espetáculos em sínteses de sua vocação transdisciplinar ao agregar, a seus interesses cênicos, a sociologia, a arquitetura, a história e a pedagogia, para citarmos apenas os mais evidentes.

A gênese do grupo remonta à disciplina de Direção Teatral II do curso de Artes Cênicas da ECA-USP, que no segundo semestre de 2001 era orientada por Antônio Araújo, que propunha a seus alunos a criação de processos colaborativos como possibilidade de aprofundamento do trabalho dos diretores em formação.

O modelo de criação teatral colaborativo é compreendido aqui a partir das reflexões do próprio Araújo (2002). Trata-se de uma cena que não nasce a partir de um texto pré-definido, uma vez que o dramaturgo participa do processo de criação junto aos atores e diretor. Os artistas partem de um tema de pesquisa e, a partir da condução do diretor e da colaboração artística dos demais integrantes, emerge uma criação cênica que relativiza a noção de autoria e oferece a todos os criadores a possibilidade de participar das diversas instâncias da criação. Isso sem questionar a existência de funções específicas, garantidas previamente pelos artistas participantes.

Naquele segundo semestre de 2001, reunidos inicialmente sob a temática das “relações de trabalho no século XIX”, que depois desembocaria no tema da condição feminina do sécu-

lo XIX, os integrantes do Grupo XIX desenvolveriam as primeiras cenas que originariam seu primeiro espetáculo, **Hysteria**.

A criação dessa peça, desenvolvida ao longo de um ano de pesquisa, serviu também para consolidar um modo de trabalho que ganha contornos específicos ao projeto desenvolvido pelo grupo. De acordo com Santos (2006),

Antes que Hysteria revelasse e consagrasse o XIX no Fringe 2002, a mostra paralela do Festival de Teatro de Curitiba, cumpre-se um caminho paciente e, soube-se com mais clareza depois, fundamental para a consolidação do coletivo: a participação dos integrantes como monitores do Projeto Teatro Vocacional da Secretaria Municipal da Cultura¹ [...] Em verdade, o Vocacional serve para o próprio XIX testar a sua vocação para uma arte eminentemente coletiva. Até então, não se fala em Grupo, partes empenhadas pelo todo. Ensaia-se, pesquisa-se, sem se preocupar com a própria constituição (Santos, 2006:120).

Assim, pode-se afirmar que está na gênese da formação da identidade do Grupo XIX sua indissociabilidade a um projeto que abarque objetivos pedagógicos a sua ação artística. Reunidos no âmbito acadêmico e consolidados em um dos mais representativos projetos de pedagogia teatral ainda em curso na cidade de São Paulo, o Projeto Teatro Vocacional, os artistas do Grupo XIX desde sempre vincularam seus processos de criação a um projeto de pesquisa que, além de construir seu próprio percurso de aprendizado, realiza ainda propostas de ação cultural nas quais procuram dialogar com interessados em descobrir formas de fazer teatro.

No programa da peça **Hysteria**, o grupo explicita os pilares que embasam suas propostas estéticas:

1. *Produção: Relações de trabalho não-hierárquicas, processo de criação colaborativo, pesquisa temática pautada na história oficial em atrito com a história memorialista.*
2. *Realização: Espaço cênico versus espaços históricos, buscando uma rela-*

ção positiva entre a utilização cênica e a revelação de prédios históricos e por consequência da cidade/comunidade.
3. *Recepção: construção de dramaturgia aberta que pressupõe a participação do público; interatividade (GRUPO XIX DE TEATRO, 2002).*

Esses princípios nortearam os trabalhos do grupo, consolidando uma poética própria que explicita a ação estética e política do grupo em diversos níveis, dos quais pretende-se destacar a relação de co-autoria que é estabelecida com seus espectadores.

Em **Hysteria**, o público masculino é separado do público feminino. Os homens são convidados a entrar no espaço cênico primeiro, e a acomodam-se em uma arquibancada. As mulheres entram em seguida, trazidas pela personagem Nini, e ocupam bancos de madeira posicionados dentro do espaço cênico. No decorrer da encenação, as atrizes relacionam-se pouco a pouco com as espectadoras, procurando maneiras sutis de conquistar seu respeito e confiança. O resultado dessa relação era uma participação efetiva das espectadoras na cena, mediadas pela sutileza das interações propostas pelas atrizes, sempre atentas ao jogo que se propuseram a estabelecer com o público feminino. Assim, o público masculino e o feminino percebem dimensões distintas do espetáculo, já que o primeiro era um observador distante enquanto o segundo era, definitivamente, co-ator da encenação.

A peça, cuja ação ficcional se desenvolve nos interiores de um manicômio feminino, dilui a fronteira entre a “normalidade” e a “patologia” daquelas mulheres representadas e interroga os discursos do poder enraizados em nossa sociedade pelas instâncias normativas estabelecidas, no caso, a medicina. Assim, o espetáculo ganha dimensão social, extrapolando as paredes do manicômio ao provocar reflexões sobre as relações de poder estabelecidas pelas diversas instituições que estruturam nossa sociedade: escolas, hospitais, penitenciárias.

O espetáculo seguinte, **Higiene**, envereda-se pelos trilhos abertos por **Hysteria**. Estreado em 2005, nasceu de um encontro: o da proposta de pesquisa do grupo sobre o ato de morar com a Vila Maria Zélia. Encravada na Zona Leste de São Paulo, essa vila inaugurada em 1917 para servir de moradia a 2.100 operários da Cia. Nacional de Tecidos de Juta é uma

1 O Projeto Teatro Vocacional acontece em São Paulo desde 2000, quando foi implantado por Celso Frateschi, então Secretário Municipal de Cultura. O objetivo principal do projeto é apoiar o surgimento de novos grupos teatrais, não necessariamente profissionais, em equipamentos culturais da cidade.

comunidade aparentemente regida por um outro tempo. Trata-se de um projeto residencial que comporta, entre muros, uma pequena cidade, com igreja, escolas, coreto, ambulatório médico e um pequeno centro comercial cujo armazém e o salão de festas atualmente são utilizados como sede para o grupo.

Em **Hygiene**, grande parte das cenas acontece no espaço público da Vila Maria Zélia, que ganha enorme importância durante a encenação. Do contato entre os atores e a arquitetura da vila, constrói-se uma cena que incorpora a platéia e com ela estabelece uma parceria que a coloca no cerne do desenvolvimento da encenação. Trata-se de um espetáculo que acontece a céu aberto, e a platéia é convidada a testemunhar as ações sofridas pelos protagonistas. O público se vê no centro do embate entre a demolição de um cortiço, que representa a chegada impositiva do “progresso” e da higienização da cidade, e a tentativa de resistência à demolição das moradias.

A peça se estrutura no conflito entre distintas concepções do ato de habitar: o de quem habita um cortiço, e que subitamente se vê alçado à ilegalidade e precisa combater a demolição de suas casas, e o de quem gere um processo autoritário de urbanização, o governo. Como aponta Costa (2006):

Acontece que, assim fazendo, o Estado procede a um tremendo genocídio e este é um dos mais importantes temas de Hygiene. Aliás, um de seus objetivos é homenagear a memória de daqueles nossos antepassados que, desde a proclamação da república, vêm morrendo nos enfrentamentos (nas barricadas) ou têm sido expulsos para todas as periferias (espaciais e sociais), numa verdadeira operação resgate: no epílogo ficamos sabendo que todos aqueles amigos com os quais nos divertimos ou nos solidarizamos durante o transcorrer das histórias morreram em 1899, o que certamente terá produzido em muitos de nós a sensação de morrer um pouco também (COSTA, 2006:62).

A sensação descrita é fruto de um jogo que incorpora a cumplicidade da platéia assim que o espetáculo se inicia e o público é convidado a participar de um casamento. Para isso, ele acompanha uma procissão por toda a vila, entrando em contato com as figuras que compõem aquele cotidiano que se despede aos olhos do espectador.

Em 2008, também na Vila Maria Zélia, o grupo estréia Arrufos. Inspirados pelo quadro homônimo de Belmiro de Almeida, os integrantes do XIX revelam o espaço íntimo do quarto e a construção social do amor e dos sentimentos. O público aqui é arquitetura, compondo as paredes de um quarto que, aos poucos, conquista o direito de transpor sua condição de **voyeur** e é alçado à condição de cúmplice da intimidade revelada pelas situações apresentadas.

Nesse jogo, a platéia é convidada a compartilhar seu repertório de ditados e frases feitas que compõem seu imaginário amoroso, mas também divide com os outros espectadores situações genuínas que ganham nova dimensão ao serem compartilhadas.

Para os artistas do Grupo XIX, cada espetáculo do repertório é uma performance em processo, que acontece com o público, e não apenas para o público. Essa proposta reconstrói a relação da cena com seus espectadores, promovendo uma mudança no diálogo que com ele se estabelece. Se o público é visto como parceiro de jogo, diluem-se as fronteiras entre a cena e a “vida real”, e uma nova possibilidade de percepção é estabelecida. Há o plano ficcional, controlado e construído pelos atores, e há o plano da realidade, o plano não-ficcional, do qual fazem parte os espectadores, que interfere e enriquece o plano fictício.

Entende-se que essa relação fundamenta uma proposta pedagógica do grupo, não só em termos de sua preparação para esse jogo arriscado do teatro em constante processo. Ao dividir com seu público a autoria dos espetáculos, o Grupo XIX assume que a obra apresentada é sempre um pretexto para canalizar as distintas autorias que a compõem, inclusive a de quem está ali para apreciá-la. E essa proposta, ao redimensionar o papel do espectador, abre portas para um novo pensar a pedagogia do teatro, que encontra no projeto artístico do Grupo XIX novas dimensões de debate, para além de discussões metodológicas.

Revisitando a noção de experiência

Pretende-se aqui alargar as perspectivas para uma Pedagogia do Teatro. Se até então esse campo privilegiava questões acerca do ensino do teatro em contextos reconhecidos pela sociedade como espaços de construção do conhecimento (escolas, centros culturais e universidades), hoje ele abarca também o processo pedagógico intrínseco ao desafio da criação cênica. Dessa forma, o discurso corrente que busca afirmar o caráter artístico da ação do professor ganha um aliado, que procura evidenciar o caráter pedagógico da criação artística.

Nesse sentido, vale mencionar o posicionamento de Guénoun (2004), que indaga sobre a pertinência da arte teatral na contemporaneidade, e acaba reafirmando o diálogo entre artistas da cena e seu público, por ele considerado potenciais “jogadores” da cena. Desse diálogo emergiria a necessidade fundadora da pertinência do teatro hoje, no seu caráter de jogo que pode abarcar as diversas formas vindouras desse diálogo em outros tempos improvável.

Assim, estabelecem-se pontes entre a relação pedagógica da arte e o conceito de experiência, tão caro a Benjamin (1994). Isso porque a proposta de uma cena significativa e, portanto, provocadora de reflexão e sentido, reverbera na contraposição visionária apontada pelo filósofo entre o excesso de informações provocadas pelo desenvolvimento de novas mídias e a conseqüente pobreza de experiências reais vividas pelos sujeitos que compõem o corpo social.

Ao buscar uma experiência no âmbito da coletividade, parte da produção teatral contemporânea é construída na busca desse espaço que se contrapõe à banalidade e ao excesso de informações inúteis. Consideramos que o Grupo XIX se filia a esses grupos, sobretudo por valorizar a presença e a co-autoria dos espectadores em seus espetáculos, oferecendo-lhes, a cada nova apresentação, a certeza de haverem participado de uma performance única, cuja especificidade nasce daquele encontro fortuito de espectadores distintos, convidados a construir aquela apresentação específica.

No campo da pedagogia, Larrosa (2003, 2004) retoma essa noção benjaminiana e propõe uma maneira específica de abordar tal área do conhecimento: a partir da relação entre **experiência e sentido**. Ele considera esse par mais existencial e estético que os já consolidados pares teoria/prática e ciência/técnica, que privilegiam dimensões metodológicas da prática educativa, a primeira de maneira mais crítica, a segunda mais tecnicista.

Ao trazermos esse par para o campo da recepção teatral, supomos que uma obra artística seja, justamente, mais instigante, na medida em que ela propõe maiores sentidos àquele que a aprecia. E entendemos que esses sentidos conquistam novas atribuições quando a obra se relaciona com o espectador de modo ativo. Dessa forma, a interação presente nos espetáculos do Grupo XIX transforma cada performance em uma experiência única, pois a cada apresentação as contribuições da platéia constroem especificidades, as quais o grupo de espectadores como um todo entende como características daquela apresentação.

Assim, amplia-se os sentidos que a cena provoca no espectador, uma vez que, além de ficção, ela é também interação com o público real, convidado a adentrar nos universos fictícios propostos pela cena em uma interação plena de delicadezas.

Essas reflexões, obviamente, não estão restritas às propostas cênicas do Grupo XIX de Teatro. Todavia, as características do projeto teatral dessa companhia suscitam questões que repousam entre os campos da recepção e da pedagogia. Buscamos, portanto, levantar algumas hipóteses sobre esta relação.

Referências Bibliográficas

ARAÚJO, A. *A gênese da vertigem: o processo de criação de “O Paraíso Perdido”*. Dissertação (Mestrado). São Paulo: ECA/USP, 2002.

BENJAMIN, W. *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CAETANO, N. A textura polifônica dos grupos teatrais contemporâneos. in *Revista Sala Preta* 6. São Paulo, 2007.

COSTA, I. C. Operação Resgate. In: GRUPO XIX DE TEATRO. *Hysteria/Higiene*. São Paulo: Corprint, 2006.

DESGRANGES, F. *A Pedagogia do Espectador*. São Paulo: Hucitec, 2003.

FERNANDES, S. *Grupos Teatrais, anos 70*. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.

GUÉNOUN, Denis. *O Teatro é Necessário?* São Paulo: Perspectiva, 2004.

KOUDELA, Ingrid. Pedagogia do Teatro. In *Memória ABRACE X*. Anais do IV Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, UNIRIO, Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006, p. 124-126.

LARROSA, Jorge. *Pedagogia Profana*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

_____. “Notas sobre a experiência e o saber de experiência”. in *Revista Brasileira de Educação* n.19, Unicamp, 2003.