

PEDAGOGIAS DO ESPECTADOR: UMA EXPERIÊNCIA COM BIODRAMA E TEATRO EM CASA

SPECTATOR PEDAGOGY: AN EXPERIENCE IN BIODRAMA AND THEATRE IN DOMESTIC SPACE

Rodrigo Carvalho Marques Dourado¹

RESUMO: O presente artigo discute experiências de Teatro em Casa, realizadas a partir do ano de 2014, na cidade do Recife. Os experimentos, de ocupação de espaços domésticos como territórios de investigação cênica, congregaram diversos coletivos artísticos da capital pernambucana. Além do caráter de pesquisa poética e de linguagem, o movimento tinha natureza de posicionamento político: tanto no que tange às ações governamentais para teatro na cidade, quanto no tocante à pedagogia do espectador, ao deslocar o público dos espaços cênicos tradicionais e confrontá-lo com novas formas de ver e vivenciar teatro. O artigo faz um mapeamento da produção pernambucana de Teatro em Casa a fim de compreender sua diversidade e suas feições. História, ainda que brevemente, manifestações do gênero, no Brasil e no mundo. Destaca as experiências do Grupo Teatro de Fronteira com o gênero documental

chamado de Biodrama em cruzamento com a pesquisa sobre Teatro em Casa, e reflete sobre os impactos dessa investigação artística nas relações com o espectador.

Palavras-Chave: Teatro em Casa, Biodrama, Teatro Documentário, Pedagogia do Espectador.

ABSTRACT: This article discusses experiments of Theatre in Domestic Spaces that started in the year of 2014 in the City of Recife/PE/Brazil. The experiments were part of a movement of occupation of domestic spaces as scenic territories and brought together various artistic collectives. Besides the poetic research, the experiments had nature of political positioning: both in terms of public policies for theater in the city, as regarding the spectator, once moving the audience from traditional scenic spaces and confronting it with new ways of seeing and experiencing theater. The article draws a map of local production of Theatre in Domestic Spaces, in order to understand its diversity and its features. Even though briefly, the article exposes others examples in Brazil and in the world. Highlights the experiences of the group Teatro de Fronteira with the documentary genre called Biodrama in junction with research on theater in domestic spaces. Then, one reflects on the impacts of these experiments in the relation with the spectator.

Keywords: Theatre in Domestic Spaces, Biodrama, Documentary Theatre, Spectator, Reception.

¹ Atual contexto institucional e formação acadêmica: Professor Adjunto I do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Doutor em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), Mestre em Comunicação pela UFPE. Desenvolve pesquisa nas áreas de Performatividade e Teatro Contemporâneo; Sexualidades e Teatro; Identidades e Teatro; Estudos Queer. É também tradutor, dramaturgista e fundador/diretor do grupo Teatro de Fronteira, com atuação na cidade do Recife (PE).

“A casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa permite sonhar em paz”
Gaston Bachelard.

PORTA DE ENTRADA

Em 11 de abril de 2014, meu apartamento, que fica numa região comercial do centro do Recife e ao lado do Teatro do Parque (casa de espetáculos municipal de 1.100 lugares, erguida em 1915 e fechada para reforma desde 2010), transformou-se em espaço cênico para a estreia do espetáculo *Complexo de Cumbuca*. O solo vinha sendo construído há meses dentro do projeto de *Pesquisa Artística Vozes Contemporâneas*, realizado pelo grupo que dirijo, o Teatro de Fronteira, com o objetivo de investigar procedimentos criativos relacionando a produção de vocalidades cênicas à noção de voz como representação política, ferramenta de empoderamento.

Por ocasião da pesquisa, o ator paulista Rodolfo Lima, fundador do Teatro do Indivíduo, participou de uma tarde de intensas trocas artísticas com os integrantes do Teatro de Fronteira. Eu o havia conhecido em Salvador, onde Lima realizara diversas apresentações de seus solos em apartamentos, sem que eu tivesse, no entanto, a oportunidade de assistir-lhes. Ao ter contato com os experimentos em construção, o ator sugeriu que aqueles exercícios nos dariam ótima oportunidade para explorar o espaço do apartamento como espaço teatral e, dessa forma, a ideia materializou-se.

Complexo de Cumbuca fez duas apresentações na sala de minha casa, preservada em seu formato original, com mobiliário disposto, espectadores acomodados no sofá e em cadeiras da mesa de jantar, luz doméstica, uso de monitor de televisão e computador. Havia entre sete e dez espectadores em cada apresentação. De início, o objetivo da ocupação era prático, considerando o fato de o grupo não possuir sede própria para apresentar seus experimentos.

Mas a intenção era também simbólico-dramatúrgica, uma vez que o solo tratava das vivências de um jovem *gay* na grande cidade e julgávamos que o apartamento se constituía numa importante personagem, com suas dimensões minúsculas (60 m²), remetendo ao isolamento e à clausura, típicos dos moradores dos grandes centros. A isso, somava-se ainda o fato de o apartamento estar situado numa

região de forte presença homossexual, o bairro da Boa Vista, local de grande sociabilidade *gay* e onde se encontra a maioria dos estabelecimentos voltada para o público LGBT (Lésbicas, Gays, Bissexuais e Transgêneros) da cidade.

Por fim, e não menos importante, uma grande e produtiva contradição se impunha em cena: o fato de estarmos ao lado do Teatro do Parque. Essa tradicional casa de espetáculos vem sendo alvo de um intenso debate entre a classe artística e a prefeitura do Recife, sendo tomada como emblema do des-caso do poder público com a atividade teatral/cultural da cidade. Cerrado para uma reforma desde 2010, o Teatro não abriu mais suas portas, graças a uma controversa e interminável obra sem prazo de conclusão. Isso levou a classe artística a realizar inúmeros protestos, alertando ainda para a situação de abandono de outros teatros municipais.

Vivendo o cotidiano do bairro da Boa Vista e sendo um artista em atividade no Recife, sei da importância fundamental do Parque para os moradores da região e da cidade, para os comerciantes, para o mercado informal, para o meio-ambiente (tendo em vista a grande área verde de seus jardins), para a segurança da localidade, para a paisagem arquitetônica, para o turismo e a memória do município. Portanto, vivenciei de perto os impactos causados por seu fechamento em todas essas frentes, trazendo grande degradação para a área.

Por isso, ao ocupar meu apartamento como espaço teatral, minha intenção era também a de suprir essa carência, apontar, a partir das janelas de minha casa, para o vazio deixado pelo Teatro do Parque. Mais que um experimento estético, a ocupação era um grito de protesto, uma maneira de reinventar as relações entre o teatro e a cidade, entre o teatro e o público, entre o teatro e o bairro da Boa Vista. Mesmo sabendo da absoluta incapacidade de suprir essa carência, o mais importante em nossa ação era o gesto, ressaltar a contiguidade entre minha casa e o teatro, marcar posição, como se disséssemos: aqui, de uma forma ou de outro, há teatro e ele é nossa “casa”.

Após os primeiros e exitosos experimentos com *Complexo de Cumbuca*, o Teatro de Fronteira dedicou-se à finalização de outro solo, *SoloDiva*, e se concentrou na tradução e criação da leitura dramática de *O Caso Laramie*, a partir do original



norte-americano *The Laramie Project*. Esses trabalhos voltaram a ocupar o espaço do meu apartamento, ao longo do mês de agosto de 2014, desta feita numa ação que chamamos de **A(P)TO 205**, em referência ao ATO teatral, ao ATO político, à abreviação da palavra apartamento e ao número da unidade em que resido, 205.

Na oportunidade, lançamos o selo de *Projeto Fora da Lei*, para marcar a carência de políticas públicas para teatro e o fato de a ação não ser subsidiada por nenhuma lei de incentivo à cultura. Realizamos 14 apresentações para um público estimado em 280 pessoas, sem preço de ingresso definido, trabalhando com a ideia de contribuição espontânea do espectador. Por fim, no mês de setembro do mesmo ano, o Teatro de Fronteira estreou sua quarta experiência em espaço domiciliar, o solo *Na Beira*, seguindo a linha de pesquisa com *performance* autobiográfica e no espaço do apartamento.

A experiência de *Na Beira* trouxe algumas mudanças e agregou outros sentidos à investigação, tendo em vista o fato de a casa ser a morada do *performer* Plínio Maciel, que constrói a cena a partir de fragmentos de sua vida, cercado da própria memória espacial e simbólica do seu lar. O solo realizou três temporadas no apartamento de Maciel, estendendo-se até o ano de 2015, antes de iniciar uma itinerância por outras residências e seguir carreira por teatros e espaços alternativos do Recife.

Após a ação inicial do Teatro de Fronteira, outros artistas da cidade deram seguimento a um forte movimento de teatro em domicílios, que gerou cinco grupos teatrais, dez experimentos cênicos e ocupou diversas casas e apartamentos, transbordando ainda para outros espaços alternativos. Dedicamo-nos, a partir de agora, a compreender a diversidade dessa produção.

POR TODOS OS CÔMODOS

Ao longo do ano de 2014, várias iniciativas de Teatro em Casa mobilizaram a cena teatral recifense. Dentre elas, o *Teatro de Quinta*, da Cia. Maravilhas, era um projeto que relacionava Literatura e Cena, tomando o ambiente doméstico como espaço de investigação performativa. Capitaneada pela arte-educadora Márcia Cruz, que abriu sua casa na Vila Santo Antônio, um conjunto arquitetônico singular no centro do Recife, a ação gerou seis

experimentos, todos a partir da escrita de autores pernambucanos, tendo o conto como fonte literária por excelência. Um grupo de atores convidados, e dirigido por Cruz, selecionava os textos a trabalhar e punha-se a traduzir em dramaturgia cênica a obra de cada escritor.

Pelo *Teatro de Quinta* passaram os autores Cleyton Cabral, Flávia Gomes, Flávia de Gusmão, Cícero Belmar, Luciano Pontes e Adrienne Myrtes. Desses trabalhos, nascidos em edições mensais ou bimestrais, seguiram carreira BON'@PP (Gusmão), *(In)Cômodos* (Belmar) e *O mundo de dentro* (Myrtes). Os outros sequer chegaram a receber um título, restringindo-se às apresentações de sua edição. Há que se ressaltar que o foco deste projeto era, sobretudo, a difusão da literatura pernambucana, tendo os autores como protagonistas de sua iniciativa.

Ainda assim, a inquietação de cada grupo de artistas que se constituía, a diversidade do material literário e a disposição em investigar possibilidades criativas dentro do espaço doméstico geraram momentos de grande inventividade performativa. Cruz explorou todos os ambientes de sua casa, desde a sala de estar ao banheiro, passando pela cozinha, pelos quartos e pelo quintal. De toda sorte, apesar de romper com o espaço teatral convencional e utilizar como matriz textos literários não pensados originalmente para a cena, os experimentos do *Teatro de Quinta* preservavam as mediações da ficção e das personagens no contato com os espectadores.

Desde o início, sua idealizadora ressaltou o caráter político da ação: “É uma ação de resistência contra o torpor em relação à cultura” (CRUZ, 2014). Após enfrentar problemas condominiais, o *Teatro de Quinta* passou a ser itinerante, o que acabou por estimular outros artistas, espaços culturais e indivíduos comuns a fomentar e receber os experimentos, enriquecendo e ampliando o mapa do Teatro em Casa no Recife e na Região Metropolitana.

Dentre os trabalhos resultantes do *Teatro de Quinta*, *(In)Cômodos* acabou por ganhar independência, dando origem ao Grupo 4 no Ato, que realizou temporadas regulares do espetáculo na Casa Outrora, residência e loja de antiguidades do ator e diretor Jorge Clésio, também no centro do Recife. Ao arrendar um casarão no local e transformá-lo em espaço cênico, Clésio agregou-se ao esforço de outros moradores em reabilitar a área através de intervenções culturais.

Antes de ceder sua casa a outras ações de Teatro Domiciliar, ele próprio havia realizado dois experimentos cênicos em sua morada: *Da Paz* (Texto de Marcelino Freire) e *Mulher Independente* (a partir dos escritos de Simone de Beauvoir). Os solos aconteciam, respectivamente, na cozinha e no quarto de sua residência. Assim como o trabalho do *Teatro de Quinta*, a direção de Clésio utilizava as convenções do texto, da ficção e da personagem, mas ressaltava as particularidades do ambiente, trabalhando com luz alternativa e enfatizando o papel do mobiliário e da estrutura física da casa na criação de uma atmosfera hipernaturalista.

Também na Casa Outrora, estreou o espetáculo *Deixa Ser Eu*, com dramaturgia e direção de Marcelo Oliveira, trabalho que deu origem ao Grupo Hazzô. Nascido para o espaço domiciliar, o experimento pretendia dar voz a figuras marginalizadas do bairro da Boa Vista, como uma travesti e uma vendedora de flores. Sua linguagem cênica preservava a busca por um hipernaturalismo das atuações, pela intimidade e proximidade com a plateia, pela valorização do caráter simbólico do ambiente doméstico, mas conservava a audiência em lugar de passividade e mantinha as camadas da ficção e da personagem na relação com o público.

Para fechar esse mapeamento provisório, julgo importante citar os trabalhos dos grupos Cena @ ff e Teatro do Sótão, ambos surgidos a partir da agitação dos coletivos de Teatro em Casa. O primeiro realizou o espetáculo *Acontece enquanto você não quer ver*, já o segundo lançou o trabalho *Eu gosto mesmo de peixinho de galinha, porque eu como a carniinha e limpo o dente com a unhinha*. Apresentados inicialmente em apartamentos da zona central do Recife, esses experimentos tinham em comum o desejo de fotografar figuras marginalizadas da cidade, mantendo as convenções da ficção e da personagem, ora trabalhando com a exposição da teatralidade, ora investindo num hipernaturalismo cênico.

Em janeiro de 2015, boa parte desses coletivos artísticos organizou-se politicamente e promoveu uma Mostra de Teatro em Casa como parte integrante da programação do *Festival Internacional de Artes Cênicas de Pernambuco: Janeiro de Grandes Espetáculos*. Para marcar a ação, escrevi uma espécie de manifesto, que foi publicado na Revista-Programa do Festival. Nele, eu convocava o pensamento de

Bachelard (1988) para ajudar a pensar as relações entre o teatro e a casa, dizendo:

Bachelard, em sua *Poética do Espaço*, fala de uma “Casa Onírica” e de um “Sonhador do Lar”, dizendo: “Porque a casa é o nosso canto do mundo. Ela é, como se diz amiúde, o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos”. Casa e Teatro são espaços em que se criam e imaginam mundos, espaços em que se conhece, pelo sonho, o mundo. Nesse sentido, o Teatro em Casa parece recuperar essa teatralidade primeva, da criança que transfigura o doméstico, que sonha outras realidades, que brinca de transformar sua casa em outra. Como “centro de sonhos”, a casa é mais do que paredes, portas, piso e telhado, ela é a memória de um teatro que nasce com o homem e o faz criar mundos. (DOURADO, 2015, p.11)

Bastante exitosa, a Mostra contou ainda com uma roda de diálogo sobre as experiências de Teatro em Casa e suas implicações políticas para o período, porém, como bem anotou o pesquisador Alexandre Figueirôa, o movimento contemporâneo de Teatro Domiciliar, no Recife, é apenas mais um capítulo de uma longa história:

A prática não é nova. Nos anos 1960 e 70, por exemplo, período de muita movimentação nas artes visuais e cênicas com os “happenings” e as performances, era comum eventos artísticos saírem dos teatros e galerias e ocuparem ambientes diversos, inclusive as residências e ateliês dos artistas envolvidos nas ações. [...] Esse tipo de intervenção artística também é registrado em locais com governos intolerantes e períodos de repressão política. [...] No Brasil, nos tempos da ditadura militar, reuniões domésticas transformavam-se em saraus onde era possível fazer críticas e questionamentos que não eram bem vistos pelos militares. (FIGUEIRÔA, 2014)

História essa, cujo ponto de aproximação mais imediato está, segundo ele, nos anos 1990:

No Recife, no início dos anos 1990, o crítico de arte e poeta Paulo Azevedo Chaves abriu os portões de sua casa na rua Amélia, nos Afritos, para exposições de artes plásticas, lançamento de livros e montagens teatrais. Uma versão de *A Tempestade*, de Shakespeare, foi encenada lá



com direção de Marco Camarotti e *As Criadas*, de Jean Genet, por William Sant’anna. No lançamento do livro *Os Ritos da Perversão*, de sua própria autoria, a sala da Casa Azul, como Chaves denominava seu espaço, foi palco de um recital acompanhado por uma atuação de rapazes cuja performance dialogava com os poemas da obra. (FIGUEIRÔA, 2014)

Nesse sentido, julgamos relevante mapear, ainda que brevemente, manifestações do gênero em outras partes do mundo e do Brasil, a fim de melhor refletir sobre as experiências pernambucanas, seus sentidos políticos e impactos sobre o espectador.

A CASA É O MUNDO

Entre os anos de 1980 e 1990, no Canadá, elementos ligados a uma corrente artística e performática, chamada de Neoísmo, promoviam os Apartment Festivals, ou Festivais de Apartamento, que não atendiam a um programa fechado, celebrando as formas abertas e anárquicas, o encontro entre *performers* e sua potência político-ritualística. Esses festivais estenderam-se, posteriormente, para diversos países, como Estados Unidos e França, e influenciaram a criação dos Festivais de Apartamento, no Brasil, a partir do ano de 2007. (Cf. CASTANHEIRA, 2011)

A experiência brasileira chegou à sua 15ª edição em 2015, sem atender ao padrão de um evento ao ano, tendo como base a região do interior de São Paulo e interior do Paraná, e preservando o formato aberto e celebratório proposto pelos neoístas:

São exemplos de performances que se organizam principalmente através da internet. Sua premissa é realizar-se nas casas de artistas que estejam dispostos a abrigá-los, e acontecem sem que haja curadoria: a seleção dos trabalhos é feita segundo a ordem de inscritos e de acordo com o número de trabalhos comportados pelo local de sua realização. (CASTANHEIRA, 2011, p.03)

Sua ação, a exemplo do que ocorre no Recife, é dispersiva, mas contribui para criar algum sentido de abrigo temporário para os artistas, como bem coloca Fernandes (2011, p.96):

Uma casa cedida/selecionada é fixada temporariamente como um centro. Através dos mecanismos de interatividade do ciberespaço é organizada uma “pose” que torna essa casa um “em-casa”, onde será possível “performar”, romper o cotidiano, experienciar, eclodir ovos. Depois, se abandona esse ponto para retornar ao clamor do caos, às suas múltiplas exigências, porém com uma diferença: a consciência de um possível abrigo, ainda que frágil e incerto, onde potencialmente se poderá retornar.

Nos Estados Unidos, por seu turno, destacamos a experiência recente (2014) da Chalk Repertory Theatre, que, diante dos valores astronômicos dos aluguéis de teatros na cidade de Los Angeles, decidiu criar sua própria mostra em espaço alternativo. O grupo tomou um edifício comercial de luxo no centro financeiro daquela cidade – com o aval do empreendedor do imóvel - e propôs a dramaturgos a criação de cenas curtas, em um ato, relacionando a questão da moradia à mudança na paisagem da metrópole. Uma vez construída a dramaturgia, as cenas eram criadas para ocupar os pavimentos vazios do prédio, agregando atores, dramaturgos e diretores num longo e intenso ensaio de oito horas antes da chegada da plateia. (Cf. RADEN, 2014)

Já na Inglaterra, em 2011, a crítica Bella Todd reportava:

A abertura das casas-ateliês dos artistas o fez pelas artes visuais. Restaurantes amadores do tipo domiciliar o fizeram pela gastronomia. Bandas como a Libertines e esquemas como o Unlit o fizeram pela música. Agora, também, o teatro está entrando nas casas das pessoas comuns, tornando uma realidade literal o drama de cozinha e sala de estar. Na verdade, passei tanto da edição deste ano do Brighton Fringe sendo levada para bairros residenciais para assistir a peças encenadas em salas de estar, cozinhas, banheiros e quintais, que estou me sentindo um pouco como uma corretora de imóveis². (TODD, 2011)

No texto, a resenhista destaca a liderança do Grupo Wonderbar Productions nesse cenário e, apesar da ironia presente em sua primeira análise,

² Todas as traduções utilizadas neste artigo são nossas.

problematiza aspectos relevantes da experiência, a exemplo do estímulo ao “intrometido” existente em todos nós. Ela ressalta o efeito de proximidade alcançado entre as narrativas teatrais e as vidas dos espectadores, dizendo: “O frisson do voyeurismo é acentuado, à medida que o teatro vai aonde as *webcams* já ousaram ‘pisar’” (TODD, 2011). Sublinha a gama de possibilidades que o Teatro Domiciliar oferece ao desenho sonoro de cena e questiona:

Enquanto muito do teatro em espaços alternativos tenta sensacionalizar a ida ao teatro, a intenção primordial aqui parece ser a de normalizar a ida ao teatro. Mas, à medida que toco a última campanha e ultrapasso mais uma soleira de porta, começo a me perguntar sobre o que isso está fazendo pelo conceito de teatro como espaço compartilhado, propriedade tanto da audiência quanto do elenco. Uma coisa é certa sobre nossos lares: eles nunca são um espaço neutro. (TODD, 2011)

Ainda na Europa, anotamos a existência do Grupo Teatro D’Appartamento, criado em 2006, na Itália, por Sandro Dieli, e, atualmente, em atividade em Barcelona, Espanha. Sua proposta se assemelha àquelas já por nós descritas, seja a de recuperar a proximidade entre artistas e público, seja a de estimular possibilidades dentro do jogo cênico ou de manifestar-se politicamente contra o atual estado da arte teatral, como afirma seu fundador:

Eu sou partidário do público, mas os teatros estão fechando e talvez seja necessário buscar outros espaços porque a cultura não pode morrer. O Teatro d’Appartamento transfere a responsabilidade de contribuir para a sobrevivência da cultura ao anfitrião, que é quem decide abrir sua casa. Além disso, fazer teatro num espaço tão íntimo, onde atores e público respiram o mesmo ar, tem o encanto de um ritual quase sagrado. [...] nossa intenção não é só artística, mas também política. Queremos que o teatro entre na vida das pessoas. (DIELI, 2013)

De volta ao Brasil, elencamos a experiência do Festival Home Theatre (HT), que toma lugar em diversas comunidades e bairros do Rio de Janeiro desde 2013. De grandes dimensões, o HT possui várias mostras, como *Cenas em Casa* e *Casa-Cena-*

-Vida; recebe artistas de todas as regiões do Brasil, detona processos de criação e já ocupou, ao longo de suas quatro edições, mais de 130 residências cariocas, havendo se expandido ainda para a Inglaterra e a África do Sul.

Boa parte dos processos realizados ao longo do HT tem caráter documental, investigando a vida dos moradores que abrem suas residências e devolvendo para eles excertos de suas trajetórias teatralizados pelos artistas, cabendo aos anfitriões convidar amigos e vizinhos para acompanhar a obra teatral resultante da empreitada. Esse caráter mobilizador é parte da proposta política do Festival: a de descentralizar a atividade cultural e problematizar as relações centro-periferia numa metrópole de tamanha complexidade e desequilíbrio social como o RJ.

Experiência análoga promoveu a Cia. Teatro Documentário (SP) com o projeto *Como se pode brotar poesia na casa da gente?* (2010), que consistia num intercâmbio com grupos teatrais de todas as zonas da cidade de São Paulo, no intuito de conhecer melhor as áreas de atuação desses coletivos e aprofundar os saberes sobre a história, a geografia e a paisagem humana da metrópole.

A companhia era guiada pelos bairros, conhecia moradores, entrevistava-os, ouvia suas histórias e, posteriormente, propunha uma intervenção na casa de um dos habitantes da região, a fim de explorar as potências performativas daquela etapa da pesquisa, congregando vizinhos e parentes dos anfitriões. Adiante, os resultados dos experimentos nas diversas zonas foram reelaborados e condensados numa encenação chamada *Pretérito perfeito*, que ocupou um casarão na Bela Vista (Centro), sede do grupo. Assim define Soler (2015, p. 141), fundador e diretor da Cia. Documentário, os objetivos da investigação:

A partir de uma visão da metrópole para além das percepções de suas dimensões físico-geográficas e construções arquitetônicas, sem no entanto negá-las, em *Como se pode brotar poesia na casa da gente?* propúnhamos uma investigação da cidade como casa, como um lugar de trocas entre seus residentes, a partir de ações que se configuraram em encontros entre pessoas em vários lugares de São Paulo, inclusive com apresentação de cenas dentro de residências, problematizando os limites entre o público e o privado.



No ano de 2016, temos notícia ainda da criação da Mostra de Teatro em Residências de Paraisópolis, que ocorre numa das regiões mais favelizadas da capital paulista. Neste mesmo ano, o ator Renato Borghi estreou uma versão de *Fim de jogo*, de Samuel Beckett, na sala de seu apartamento, também em SP. Além disso, entre 2002 e 2016, relacionamos os seguintes trabalhos em espaços domiciliares, no Brasil: *Apartamento 50* (Teatro Fúria, Cuiabá, a partir de 2002); *Réquiem para um rapaz triste e Todas as horas do fim* (Teatro do Indivíduo, SP, a partir de 2009), *Dizer e não pedir segredo* (Teatro Kunyn, SP, a partir de 2010), *Vou deixar o amor pra outra vida* (Coletivo Capricórnio, RJ, a partir de 2014), *Êxodus* (SP, a partir de 2014), *No fim do dia* (Grupo Neelic, POA, a partir de 2015), *Gotas de codeína* (Superbacana Produções, Santos, a partir de 2015) e *Apartamento 69* (Coletivo 3Nòs, Belém, a partir de 2016).

Ainda que provisório e parcial, esse mapeamento ajuda a compreender minimamente a amplitude das práticas de teatro em casa, sejam aquelas de caráter ficcional, sejam as de cunho documental, levando-nos a melhor localizar as experiências do Teatro de Fronteira nesse panorama.

TEATRO DE FRONTEIRA: UMA EXPERIÊNCIA EM TEATRO DOCUMENTÁRIO E BIODRAMA

O Grupo Teatro de Fronteira começou sua incursão nos territórios do Teatro Documentário em 2007, com uma cena curta, de 15 minutos, chamada *Pizza, Coca e Crime: O Dia em que Pai Ubu Marcola Cagou no Brasil*, apresentada no Festival Curta Cena, no Recife. O trabalho utilizava como material criativo a transcrição de um depoimento dado por Marco Willians Herbas Camacho (o Marcola), líder do Primeiro Comando da Capital (PCC) - maior facção criminosa do estado de São Paulo -, à Comissão Especial de Combate à Violência, na Câmara dos Deputados, em Brasília.

Àquela altura, a estética do documentário cênico ainda não se configurava como uma pesquisa dentro do grupo, mesmo porque o Teatro de Fronteira apenas iniciava sua trajetória, mas já havia um interesse nas aproximações com o real, na utilização de materiais extracênicos e no uso de docu-

mentos, sobretudo da imprensa, como meios para promover essa análise da realidade que nos cerca de maneira mais imediata.

De acordo com Soler (2008), é documental o trabalho em teatro que apresenta compromisso com a realidade, sem que isso signifique, porém, uma reprodução fidedigna do real, tampouco um total afastamento do ficcional. Dessa forma, o autor estabelece, para fins de análise, uma separação entre dados não ficcionais (testemunhos e documentos extraídos da realidade) e dados ficcionais (imaginação), cuja fusão resultaria num espetáculo do gênero Documentário.

Somente em 2012, então como pesquisa de linguagem, o Teatro de Fronteira retomou a estética documental, desta feita com o espetáculo *Olivier e Lili: Uma História de Amor em 900 Frases*. A montagem nasceu da descoberta do texto *Les drôles*, da dramaturga francesa Elizabeth Mazeu, cuja narrativa utiliza as memórias de infância, adolescência e juventude da autora ao lado de Olivier Py, célebre diretor francês, para fazer uma exaltação à amizade, ao amor e ao teatro, tendo como pano de fundo a cultura gaulesa dos anos 1970 e 1980.

Na encenação que dirigi, cabia aos atores Leudson Ferraz e Fátima Pontes interpretar o casal de artistas franceses, no entanto, desde o início do processo, discutíamos a distância das referências culturais do original em relação ao repertório da plateia brasileira e pensávamos em formas de aproximar a narrativa de nossos espectadores. Foi, então, que surgiu em nossa pesquisa o conceito de Biodrama, uma espécie de subgênero do Teatro Documentário, que nos permitiria trazer para a cena as memórias do próprio elenco.

Desenvolvido pela encenadora argentina Viviana Tellas desde os anos 1990, o Biodrama propõe a criação de espetáculos baseados na ideia de que todos os homens têm algo a contar, são portadores de alguma memória que pode ser partilhada cenicamente com outros. Em 2002, Tellas inaugurou o ciclo *Biodrama: sobre a vida das pessoas*, quando ela e outros encenadores convidados construíram diversos trabalhos em que atores, figuras célebres ou mesmo anônimas performavam depoimentos cênicos sobre histórias pessoais, explorando os limites entre o ficcional e o pessoal.

A partir de 2003, com o *Projeto arquivos: documen-*

tos vivos, Tellas radicalizou nos experimentos, trabalhando com não atores e reduzindo ao mínimo os conteúdos ficcionais de suas obras. Em depoimento, a diretora definiu:

Gosto de pensar o Biodrama como um corpo, um corpo que tem seu próprio Biodrama. [...] No Biodrama há algo central: todas as obras têm um trabalho com a pessoa que está viva, o que, de algum modo, põe em crise a autoria. Elege-se uma pessoa para que ofereça sua história e esta é trabalhada de forma poética. [...] Minha vida em Buenos Aires foi muito difícil. Vivi muito tempo com a sensação de que as vidas não têm valor ou que não se dá valor às experiências. Há algo muito doloroso em tudo isso. [...] Então, me pareceu que havia algo a revelar sobre tudo o que se passou; tinha que dar um valor poético à vida. [...] A hipótese da investigação é a de que toda pessoa é um arquivo, uma reserva de experiências, saberes, textos, imagens, comportamentos. O projeto consiste em extrair a teatralidade que se esconde nesses mundos e colocá-la em cena. (TELLAS, 2008)

Assim, a pesquisa com Biodrama permitiu ao espetáculo *Olivier e Lili...* abrir o reservatório de memórias dos atores, que cruzavam suas lembranças com as das personagens. Esses dois experimentos iniciais, *Pizza, Coca e Crime...* e *Olivier Lili...*, entretanto, foram trabalhos criados para casas de espetáculos convencionais e, somente em 2014, o Teatro de Fronteira promoveria o encontro de sua pesquisa em torno do Biodrama com a investigação do espaço domiciliar como território cênico.

Como já exposto, o primeiro experimento do grupo em espaço doméstico, a partir do Biodrama, foi *Complexo de Cumbuca*, apresentado em meu apartamento. O solo, protagonizado pelo performer Rodrigo Cavalcanti – e orientado por mim e Wellington Júnior., colocava em cena uma colagem de pequenos quadros em torno do tema dos encontros amorosos frustrados, no contexto da cultura *gay*, urbana e digital contemporânea. Cavalcanti recolheu material dramaturgicamente no Blog Controle Y³, que satiriza a superficialidade, o vazio e os absurdos dos contatos afetivos fortuitos entre

jovens homossexuais das grandes cidades. O material lhe permitiu organizar suas próprias memórias, misturando-as às do original, levando-o a transitar num espaço de intimidade que ia desde a confissão dos sentimentos de solidão mais profundos aos relatos explícitos de práticas sexuais insólitas.

No início do processo, o formato narrativo em primeira pessoa, a ironia e o caráter de crônica da vida *gay* urbana nos levaram a pensar o solo como um número de *Stand Up Comedy*. Entretanto, a oscilação presente na performance entre a teatralidade explícita do *Stand Up* e o mergulho psicológico na intimidade do performer nos fez acreditar que a casa seria um excelente espaço para tensionar as relações público e privado, para aprofundar as narrativas da personalidade, para enfatizar a natureza memorialista do solo. Pois como nos lembra Soler (2015, p. 153):

Antes da presença imperiosa dos meios de comunicação de massa no dia a dia das casas, os vizinhos e visitas eram bem-vindos (*sic*) em reuniões repletas de histórias, prática hoje incomum. O contar história cria relacionamentos. Quando contamos histórias, podemos ver, pensar, questionar, entender e rir junto com quem as ouve, estabelecendo uma relação de proximidade.

Atualmente, a casa é compreendida, em nossa vivência burguesa e urbana, como refúgio, como morada última da intimidade, como espaço de segredo, de privacidade, o oposto absoluto da ordem pública. Por isso e também por conta da violência, na lógica das grandes cidades, as casas transformaram-se em fortalezas, locais de difícil acesso, aos quais só se tem ingresso mediante expressa autorização do morador. O teatro, ao contrário, é tido como local da assembleia, necessariamente público, lugar do fórum social. Por que, então, escolhemos tornar a casa zona pública, território da coletividade?

Porque, no contemporâneo, o estatuto de visibilidade dos sujeitos alterou-se profundamente, havendo mesmo uma inversão do interesse entre o público e o privado. Nesse sentido, o Teatro Documentário é um gênero que problematiza a divisão tradicional e estanque dessas ordens. No Docudrama, os assuntos de interesse público, a memória coletiva, são tratados a partir da perspectiva indivi-

³ Ver <controley.tumblr.com>. Acesso em: 20 de Maio de 2016.



dual: a micro-história se torna lugar por excelência de investigação, as macronarrativas são vistas com suspeição, as visadas totalizadoras são postas em dúvida, restam-nos os sujeitos e seus relatos humanizadores, suas presenças, e a possibilidade de contato com seus testemunhos vivos.

Esse efeito de zoom em direção ao privado está no voyeurismo da cultura digital e de massa, levando o teatro a buscar semelhante aproximação com o espectador, pois como bem coloca Lírio (2010, p.02):

O novo estatuto de visibilidade do sujeito redimensiona o status de persona pública versus homem comum, invertendo a proposição dos espaços: o espaço da intimidade é partilhado e objeto de interesse público, enquanto o que antes era socialmente aceito de ser divulgado por seu caráter impessoal (de preservação do privado) perde continuamente interesse se não estiver conectado a impressões, apontamentos, detalhes que humanizem o biografado, expondo suas fragilidades e idiossincrasias na tentativa de provocar identificação com os consumidores/espectadores.

Intimidade x Exposição, Casa x Rua, Homossexuais x Espaço Público eram, portanto, conflitos que nos interessavam explorar com a ocupação do apartamento. Como bairro marcado por forte presença homossexual, a Boa Vista é um local de grande sociabilidade *gay*, uma área de licenciosidade em relação às expressões gênero e desejo fora dos padrões, uma zona de visibilidade para a população LGBT. É ainda o território que concentra o maior número de teatros do Recife, de equipamentos culturais públicos, e onde se situa maior parte das casas de *shows* de transformistas, travestis e *drag queens*.

Como região central da cidade, porém, a Boa Vista também é um bairro de muito anonimato, de passagem, de contatos fortuitos, onde se localizam os pontos de encontro, diversão e sexo casual da comunidade LGBT. Além disso, a vizinhança concentra muitas zonas de prostituição e apresenta altos índices de violência contra pessoas trans e homossexuais. Ao passo em que há grande licenciosidade no espaço público, há também muita intolerância no convívio diário entre homossexuais que habitam a região e outros moradores.

Tendo em conta esse panorama, interessava-nos utilizar o espaço doméstico e biodramático

como lugar de debate das vivências homossexuais, como forma de humanização dessas figuras, como ruptura do isolamento que o apartamento representa para esses sujeitos, como ferramenta para constituir algum – mesmo que frágil – senso de comunidade, como forma de romper muros com a vizinhança e com o mundo.

Sobrepunham-se, em nosso experimento, inúmeros conflitos e multiplicavam-se as camadas de sentido: público x privado, teatro x casa, mundo x eu, coletivo x pessoal, abertura x isolamento; numa pesquisa que radicalizava (pelo uso do espaço físico domiciliar) a premissa segundo a qual “o pessoal é político”. Pois, à maneira como entende Bernstein (2001, p. 92, 95):

A autobiografia é geralmente entendida como algo privado, como um olhar que se volta para o interior de si mesmo. A performance solo autobiográfica, no entanto [...] possui um forte caráter público [...] desempenhado uma função crítica na criação de um espaço discursivo para minorias que não se enquadram na normatividade do discurso ideológico dominante. [...] ao invés de ser uma voz isolada e voltada para si mesma, a narrativa autobiográfica na performance solo funciona como um instrumento público na criação de um senso de comunidade.

Seguindo essa trilha, os outros dois trabalhos criados e apresentados na ação **A(P)TO 205** também abordavam o tema da homossexualidade, seja numa perspectiva de investigação da subjetividade *gay*, o que se via em *SoloDiva*; seja numa aproximação ao debate sobre os crimes de ódio, acionada por *O Caso Laramie*.

No primeiro, mais um fruto da pesquisa com Biodrama, o *performer* Nelson Lafayette. Emulava algo do universo dos *shows* de transformismo, oferecendo para a plateia uma visada jocosa sobre seus próprios deslocamentos de gênero, sobre sua inadequação como artista. Apaixonado pelas divas do teatro e do cinema, ávido leitor de biografias das grandes damas da atuação, Lafayette brincava com a ideia do estrelato, interpretando a “estrela que não foi”. Suas fantasias e projeções identitárias cruzavam-se com as das divas marginais do *youtube*, seus fracassos e sua condição de *performer* alijado do *star-system* tornavam-se lugares de investigação e autoi-

ronia. O solo prestava uma homenagem às não-divas que insistem em “divar”, fazia uma ode às divas periféricas, com farta dose de deboche e paródia.

No segundo, *O Caso Laramie*, o TF lançou mão de dramaturgia inédita no Brasil, vertendo para o português e adaptando o texto *The Laramie Project*, uma investigação teatral-forense, levada a cabo pelo grupo novaiorquino Tectonic Theatre, a respeito de um crime de ódio ocorrido nos EUA em 1998. Em Laramie, pacata cidade interiorana do estado do Wyoming, um jovem universitário, Matthew Shepard, foi barbaramente espancado e, posteriormente, amarrado a uma cerca na zona rural do município, sob temperatura congelante, para que morresse sem qualquer possibilidade de socorro. Encontrado, ao acaso, por um ciclista e, em seguida, acudido por policiais, o jovem foi levado a um hospital, mas não sobreviveu à violência.

Na ocasião, o crime ganhou enorme visibilidade, encetando um amplo debate na sociedade norte-americana que, anos depois, oportunizou a criação de uma legislação específica para tratar os crimes de ódio. Liderado por Moises Kauffman, o grupo Tectonic promoveu uma extensa pesquisa documental, entrevistando moradores da cidade, policiais, parentes da vítima, amigos dos assassinos, fazendo rico relato de seu processo, acompanhando todo o trâmite jurídico, até chegar ao texto final, considerando uma obra-prima do gênero Docudrama.

Em nossa leitura dramática, buscávamos visibilizar os crimes de ódio cada vez mais frequentes contra a população LGBT brasileira e, para tal, encontramos uma solução cenográfica: as paredes da sala de estar do apartamento foram transformadas em grandes painéis, ao estilo policial, nos quais diversas imagens de vítimas da violência homotransfóbica em nosso País eram expostas. Os painéis continham também figuras relacionadas ao caso Matthew, compondo uma dramaturgia visual que funcionava como um quebra-cabeças para a plateia, cujo trabalho de fruição se assemelhava a um trabalho investigativo forense. Essas imagens permitiam ao espectador relacionar os atores, personagens, locais, paisagens, com seus referentes reais norte-americanos e mantinham o público em permanente fluxo entre a recriação artística que propúnhamos e a realidade à qual ela remetia.

Se o experimento inicial no apartamento 205

manteve a estrutura da morada, ao retomarmos a ação, com os dois solos e a leitura dramática acima descritos, consideramos importante repensar o ambiente, adaptando-o para receber um público de 20 a 25 espectadores. Isso implicou na retirada da mobília e na criação de algumas convenções espaciais, como uma tênue separação entre área de atuação e plateia, remetendo ao formato dos teatros convencionais. Outras intervenções foram feitas, como a instalação de alguma estrutura de iluminação alternativa e de ventilação, o que não nos imobilizou quanto ao uso do espaço, pelo contrário, ampliou suas possibilidades criativas.

Em algum momento, questionamo-nos se essa reprodução de um teatro em proporções diminutas não ia de encontro à ideia de escapar das convenções, não se opunha ao próprio conceito de ocupação do espaço domiciliar. Logo, entendemos que nossos experimentos não visavam à criação de um hipernaturalismo, não pretendiam fazer com que o público se sentisse num ambiente doméstico intocado, tal qual um voyeur que não é percebido, que olha pela fresta da porta, como um observador cuja presença não altera a realidade. Nossos experimentos teatralizavam, de maneira aberta, o ambiente doméstico e enxergavam nele uma possibilidade de encontro íntimo, de aproximação com o público, de compartilhamento de experiências.

Tais proposições, porém, colocam em xeque os padrões de consumo do teatro convencional e instauram uma crise no sistema de referências do espectador. Ao ser confrontado com um “outro” teatro, o público é provocado a se posicionar reflexivamente diante do objeto desconhecido. Colocada, a princípio, sob suspeita, essa “outra” cena busca, precisamente, se aproximar das sensibilidades do homem contemporâneo, mesmo que para isso precise romper com sua ideia cristalizada de teatro.

ISTO É TEATRO?

As experiências do Teatro de Fronteira com o Documentário Cênico, com o Biodrama e com o espaço doméstico resultaram em recepção sempre duvidosa a respeito de nosso trabalho. Em *Olivier e Lili...*, boa parte das indagações voltava-se para a definição do que é um trabalho de ator, pois o fato de os intérpretes transitarem entre personagens e



memórias pessoais colocava em crise o princípio segundo o qual, no teatro, a identidade do *performer* deve apagar-se por completo. Além disso, o trato cênico com as histórias pessoais da equipe suscitava inquietação de muitos: “A quem interessam essas intimidades?”, nos indagavam. Outras interpelações frequentes em face do Biodrama são: Isto é terapia? É Drama-Terapia? Psicodrama? Isto é teatro? Onde está o texto? Onde está a atuação? Onde está a personagem? Há ainda a dúvida permanente sobre o que ali é realidade e o que é ficção.

Em *O Caso Laramie*, chegamos a ser indagados sobre o interesse estético desse tipo de trabalho, que não “transfigura” a realidade, embora houvesse ali atores desempenhando um trabalho de composição de personagens e um sofisticado tratamento dramaturgic dado aos documentos extraídos da realidade. Egoíatria, excesso de vaidade, são algumas das muitas motivações que nos levariam à pesquisa com Biodrama, segundo outros tantos.

No tocante à utilização do espaço domiciliar como espaço cênico, fomos questionados por elementos da classe teatral sobre o “conformismo” desta ação, que, em teoria, nos “desobrigava” de lutar pela melhoria dos espaços cênicos existentes e por uma ação pública mais efetiva na manutenção dos equipamentos culturais. Em outra frente, fomos confrontados com a ideia de que o teatro é necessariamente público e não doméstico, pensamento de acordo com o qual a quantidade reduzida de espectadores que recebíamos em nossos experimentos era a prova da “ineficácia” de nossa ação, cujo alcance não era massivo.

Como já expusemos, a ocupação do espaço doméstico tinha vários objetivos, desde os mais estritamente políticos aos estéticos, no entanto, guiava-nos sobremaneira um interesse em provocar o público e retirá-lo de sua zona de conforto, tanto do ponto de vista espacial, quanto no aspecto geral da fruição. O fato de as casas de espetáculos públicas do Recife viverem em situação de abandono afasta os espectadores do teatro e, mais preocupante, pode refletir um projeto político de apagamento do teatro da paisagem da cidade e, por consequência, do horizonte cultural do recifense.

Nesse sentido, é preciso lutar para impedir a consecução de tal projeto, mas isso não impede os artistas de ampliar as possibilidades de acesso

ao teatro, de multiplicar as estratégias de contato do público com a linguagem, de experimentar outras formas de ver/consumir/fruir teatro. Logo, as ações de Teatro em Casa não podem ser medidas a partir de uma lógica simplória e polarizada: este ou aquele teatro; devem, ao contrário, ser tomadas como táticas de pluralização e proliferação das vivências do espectador.

Há que se considerar ainda: mesmo julgando urgente a preservação das salas de espetáculos públicas e do patrimônio que elas representam para as cidades, cabe a nós, artistas, indagar permanentemente sobre as maneiras como estas salas estão sendo ocupadas. Se, de fato, são espaços convidativos ao espectador, no que tange não somente às suas condições prediais, mas às propostas artísticas que nelas se oferecem; se há ações pedagógicas de mediação junto aos espectadores; se sua programação dialoga com as novas formas de percepção, com as novas sensibilidades do homem contemporâneo; ou se elas estão vazias, representando somente o espectro de um teatro que não dialoga mais com seu tempo; se a luta por sua preservação refere-se à luta pelo(s) teatro(s) ou apenas pela preservação de um único modo de fazer teatro.

Por essas razões, para nós, que nos aventuramos no Teatro em Casa, interessava mais uma relação qualificada com 20 ou 25 espectadores do que os números volumosos; interessava mais estabelecer uma relação pessoalizada com cada espectador que assistia às nossas performances, do que a frustração de ver uma grande plateia ocupada por um número ínfimo de presentes. Pois como afirma Soler (2015, p.180):

Pensar em procedimentos artísticos/pedagógicos que, de alguma maneira, mobilizem o espectador para a aventura de uma produção na contramão de muitos códigos pilares do teatro burguês passou a ser uma atitude mais assertiva entre os grupos teatrais desfavoráveis à mercantilização da arte do que as lamúrias com a sempre renovada constatação de que os espectadores vão ao teatro para assistirem (*sic*) televisão.

O espectador médio possui um sistema de referências, uma ideia de teatro, calcado num conjunto de convenções ligado, sobretudo, ao teatro burguês. Esse sistema inclui formas artísticas conso-

lidadas, como a noção de dramaturgia aristotélica, o princípio da ficção, a mediação da personagem, o ilusionismo, a distância entre obra e público, etc. No âmbito do espaço, as convenções incluem: separação palco e plateia; comodidade dos assentos para garantir a plena posição de passividade e contemplação do espectador; boa sinalização para localizar o edifício teatral; bom acesso via sistema de transporte público; boa acolhida ao transporte particular. Essas formas de recepção demandam ainda: praticidade e celeridade na compra de ingressos; anonimato na relação com a equipe criadora da obra; informações sucintas e diretas sobre o universo fabular da obra e sobre as formas de acesso a ela; bons valores de ingressos; garantia de entretenimento. Enfim, o padrão de consumo burguês plenamente aplicado ao teatro.

Ao propor o uso do espaço domiciliar como espaço cênico, e ao recorrer ao gênero documentário, o Teatro de Fronteira se dispunha a romper com esse sistema de referências, com esses padrões de consumo dos modos burgueses de produção, provocando novas formas de ver, sentir, perceber, fruir teatro, em consonância com a afirmação de Soler (2015, p.127,128):

[...] no contexto que se apresenta hoje, no universo de experiências teatrais ofertadas, uma proposta em teatro documentário por si só tende a quebrar de alguma maneira o horizonte de expectativa de grande parte do público, solicitando deles um outro modo de ver.

Para além das especificidades da linguagem documental, que demandam do espectador a construção de novos quadros de referência; o espaço domiciliar rompia, primordialmente, com o ilusionismo das formas burguesas tradicionais, em especial na experiência do Teatro de Fronteira, realizada na contramão de qualquer naturalismo cênico. Rompia também com o lugar de passividade da plateia, demandando dela uma postura ativa desde o ato da reserva de lugares. Demandava, ainda, grande disponibilidade em viver experiências poéticas inusitadas, colocando-se em lugar de risco, de incertezas e de generosidade para administrar situações de improviso, de precariedade.

Tratava-se, portanto, de uma “outra” experiên-

cia de recepção, de um “outro” teatro, cuja alteridade estava já colocada nas temáticas e subjetividades levadas à cena. Esse desejo de provocar o espectador contemporâneo nasce da necessidade de dialogar com suas novas formas de percepção, com suas sensibilidades, em geral, adestradas e (con)formadas pelos meios de comunicação de massa, pela indústria do entretenimento, pela cultura digital e pelos novos modos de vida das sociedades pós-industriais, à maneira como compreende Desgranges (2002, p. 222-223):

As profundas alterações no modo de vida trazidas pela contemporaneidade colocam em cheque as proposições artísticas modernas e requisitam aos artistas de teatro novos procedimentos estéticos, em consonância com a percepção e a sensibilidade do espectador dos nossos dias, solicitando a elaboração de propostas artísticas que se posicionem frente ao horizonte de expectativa do receptor contemporâneo, que apresenta feições particulares.

Se “a formação de espectadores se justifica também pela urgência de uma tomada de posição crítica frente às representações dominantes, pela necessária aptidão do indivíduo-espectador para questionar [...] os códigos espetaculares hegemônicos” (DESGRANGES, 2009, p. 87), não perdemos de vista que as experiências com o Teatro Documentário, com o Biodrama e com o Teatro em Casa põem em diálogo a linguagem teatral com muitos dos procedimentos típicos dos meios de comunicação de massa, com seus “códigos espetaculares hegemônicos”.

Quais sejam: a onipresença de instrumentos de documentação; a exploração dramaturgic-jornalística dos eventos reais; a espetacularização da realidade; o voyeurismo; a mercantilização da intimidade alheia; a invasividade; o uso melodramático e o apelo aos afetos primários despertados pelo depoimento em primeira pessoa; a permeabilidade e a superexposição do espaço doméstico através das *webcams* e das redes sociais, etc.

Reforçamos, porém, que os experimentos do Teatro de Fronteira não são uma reprodução acrítica desses expedientes, mas, sim, formas de investigar como a linguagem teatral lida com essa mirí-



ade de métodos; estratégias para explorar como o teatro se abre para esses mecanismos, como ele se contamina desses procedimentos, aonde essa fricção pode levar a linguagem, os artistas e espectadores. O público se confronta com esse híbrido, que não oferece a ele mera redundância dos códigos midiáticos, mas o obriga a se relacionar crítica e produtivamente com esse entrelugar, oportunizando uma experiência pedagógica:

O caráter estético, reflexivo, do fato artístico está diretamente relacionado com a sua proposição dialógica, com a efetiva participação do receptor enquanto co-criador do evento, e aqui está inscrito o caráter educacional da experiência artística. Qualquer análise do aspecto pedagógico do teatro, portanto, não pode estar desvinculada da própria busca do sentido desta arte, da sua capacidade de dar conta da experiência de seu tempo, tendo em vista, como foi dito, que a sua possibilidade pedagógica inscreve-se em sua própria viabilidade estética. (DESGRANGES, 2002, p.226)

Pensando, como Desgranges (2009, p. 88), que “a capacidade de elaboração estética é uma conquista e não somente um talento natural” e que “a arte do espectador é um saber que se conquista com trabalho”, o Teatro de Fronteira desenvolveu uma série de estratégias pedagógicas para acolher o espectador em contato com suas proposições, almejando a consolidação de um aprendizado oriundo das experiências com o Documentário Cênico e com o Teatro Domiciliar.

PEDAGOGIAS DO ESPECTADOR OU “A CASA É SUA, PODE ENTRAR”.

Nos dois primeiros experimentos com Complexo de Cumbuca, a plateia foi basicamente formada por grupos de amigos. Isso amenizou problemas como o acesso ao prédio/apartamento e a divulgação pública de informações sobre o ambiente domiciliar. Ao final das apresentações, houve conversas animadoras: levantamos uma série de questionamentos para o público, que nos devolveu de forma positiva suas impressões tanto quanto ao universo temático e dramaturgic da peça, como em relação à ocupação do espaço doméstico, considerada criativa, diferenciada e eficiente.

Somente no retorno para a segunda temporada, que congregou os três experimentos: *Complexo de Cumbuca*, *SoloDiva* e *O Caso Laramie*, vimo-nos instados a refletir sobre as formas de acesso do público, de preservação de nossa segurança domiciliar e condominial, bem como em estratégias de mediação sistemática. Essa mediação se iniciou com uma ampla e qualificada cobertura da imprensa local, que deu voz aos inúmeros agentes envolvidos no movimento de Teatro em Casa, permitindo que se esclarecessem suas motivações, suas feições estéticas, seus propósitos políticos. No princípio, os próprios jornalistas tinham dificuldade em compreender nossa ação, de difícil enquadramento nas categorizações midiáticas aligeiradas. A curiosidade com o inusitado da proposta, porém, fez com que essa relação avançasse, mostrando-se fundamental na mediação com o espectador.

Solicitamos à imprensa que o endereço de nosso apartamento fosse preservado, de maneira que somente o email do grupo e o bairro onde se situava o domicílio fossem divulgados. O espectador interessado enviava mensagem e aguardava uma resposta de confirmação, na qual constavam o endereço completo do local, telefones de contato e outras informações úteis como: pontos de referência, formas de acesso, inexistência de estacionamento e de comércio de comidas/bebidas. Além disso, solicitávamos expressamente ao espectador que, em caso de desistência, informasse sobre a ausência para que outra pessoa pudesse ser acolhida. As redes sociais também desempenharam papel fundamental na divulgação deste processo de reservas. Quanto ao valor dos ingressos, esclarecíamos que o público faria, ao final da apresentação, uma contribuição espontânea, sem valor previamente estabelecido, lembrando do caráter “fora da lei” de nosso projeto e das necessidades de custeá-lo.

A lida com os emails mostrou-se um processo trabalhoso, devido à demanda crescente, à necessidade de estabelecer critérios para fechar as listas de reservas e ao atendimento às dúvidas mais inusitadas. Foi necessário destacar um elemento do grupo para desempenhar esta função e vários diálogos coletivos aconteceram até se chegar num formato mais adequado. De toda forma, o cuidado no trato com os espectadores gerou posturas bastante respeitadas e raras foram as vezes em que um lu-

gar ficou vazio em nossas apresentações. Uma vez fechada a lista, pusemo-nos a pensar em como receber os espectadores?

Vale considerar que, na região central do Recife, a maioria dos apartamentos volta-se para um público de classe média baixa e se localiza em condomínios antigos, cujo tempo de construção médio oscila entre os 30 e 70 anos. É o caso do meu prédio, que não possui interfone e cujo acesso, mediado por um porteiro, é feito de maneira bastante informal, sem os excessos de segurança dos condomínios da Zona Sul e de outras áreas nobres da cidade. Com receio de uma pronta negativa, optamos por não comunicar ao síndico do edifício a realização das apresentações, também sob o pretexto de que temos direito à reunião em nosso domicílio. Ainda assim, consideramos que não caberia ao porteiro fazer as vezes de bilheteiro e mantivemos, ao longo de toda a temporada, um membro do grupo na portaria do prédio (com espaço bastante generoso e assentos) para recepcionar a plateia em dias de apresentação e guiá-la, em pequenos grupos, até o apartamento.

A entrada do público se dava pela porta da cozinha, ambiente que consideramos dos mais acolhedores da casa, e logo eram oferecidos aos espectadores chá ou café, numa tentativa de produzir um aquecimento sensorial e também afetivo, que remetesse às boas recepções em casas de amigos. Nos pequenos bancos de madeira que dispusemos e cobrimos com almofadas, a plateia se acomodava e iniciava uma calorosa conversa, com os performers recepcionando-os, tratando de amenidades, apresentando-se aos desconhecidos e introduzindo-os aos demais. Até que, sem grandes sinais convencionais, instaurava-se o clima para o início da *performance* e a plateia acompanhava, com curiosidade, às colagens daqueles pequenos fragmentos de subjetividades, à subversão dos usos do espaço domiciliar, ao procedimento artesanal de iluminação da cena, sendo muitas vezes convidada a tomar parte direta na ação.

Nosso único limite nos experimentos era o de não alterar a rotina dos outros moradores do condomínio e, assim, mantivemos o volume da cena em níveis razoáveis, embora a reação da plateia, muitas vezes, tenha fugido ao nosso controle, tamanho o ruído causado pelas risadas. Em certa ocasião, um bebê pôs-se a chorar ao longo de toda

uma apresentação, sem que pudéssemos solicitar à vizinha que silenciasse sua criança. Noutra circunstância, foi necessário instalar uma pequena mesa de luz num dos corredores da área comum, na entrada de outro apartamento.

As intervenções externas foram acolhidas dentro da cena como parte do cotidiano de um edifício residencial e, tendo em vista o anti-ilusionismo das *performances*, em nada macularam os experimentos. Nossas intervenções no ambiente condominial também foram aceitas de forma muito afetuosa pelos vizinhos, sem registro de qualquer reclamação, chegando-se à inusitada situação, informada por um espectador retardatário, de que o porteiro o havia orientado a esperar, pois tinha ciência de que naquele dia haveria uma sessão extra em horário mais à frente.

Ao final das apresentações, o expediente dos debates não foi mantido em sua forma convencional, mas a plateia era convidada a permanecer no ambiente, caso desejasse, e, enquanto acompanhava a desprodução do espetáculo, ao sabor de mais um café, chá ou água, esclarecia suas dúvidas, emitia suas opiniões, conversava com toda a equipe, conhecia os outros ambientes da casa, sem tempo determinado para permanecer na residência.

Isso que Desgranges (2008) chama de *Ensaio de Preparação e Ensaio de Prolongamento*, em nossos experimentos não se converteu em mediação estritamente formal, como a proposição de atividades lúdicas, oficinas e outras ferramentas de apresentação da obra e construção de sentidos a partir dela. Mas assumiu os formatos de *Mediação de Aquecimento e Desaquecimento*, considerando os instantes pré e pós-performance, podendo-se chamá-las também de procedimentos extra-espetaculares (DESGRANGES, 2009).

Tomados em sua totalidade, esses procedimentos incluíam: divulgação na imprensa, os primeiros contatos com as obras e suas especificidades (processo de reservas), as vivências das performances (montagem e desmontagem), e os instrumentos de análise e reflexão criados pelo movimento de Teatro em Casa. Esses últimos materializados numa série de vídeos com diálogo entre representantes de todos os grupos, disponibilizada e compartilhada no *youtube*, e num *podcast* com extenso debate



sobre a natureza da ação⁴.

Todas essas iniciativas voltadas à qualificação da relação do espectador com a obra teatral, estimulando seu senso crítico, sensibilizando sua percepção, colaborando para a ampliação de seu quadro de referências, preparando o terreno para a experiência e garantindo canais de deglutição da mesma.

Esses procedimentos se consolidaram quando da realização do último experimento do Teatro de Fronteira com espaço domiciliar e Biodrama, o solo *Na Beira*, lançado em setembro de 2014. A convite do ator Plínio Maciel, que havia assistido ao espetáculo *Olivier e Lili...* e manifestado seu desejo de investigar a linguagem documental, sendo ele também uma figura ligada ao projeto *Teatro de Quinta*, decidimos investir na criação de uma performance solo autobiográfica em seu apartamento. Desta feita, o foco desviou-se das questões da homossexualidade para a investigação do universo de contação de histórias típico do interior pernambucano, tendo em vista o fato de Maciel ser natural da cidade de Surubim, Agreste do estado, e de suas memórias pessoais e seu imaginário artístico carregarem fortes traços dessa tradição.

Bonequeiro, artesão e também palhaço, dono de uma prodigiosa memória, apaixonado pelos tipos populares e por suas histórias, o *performer* recebia os espectadores em seu apartamento a fim de partilhar lembranças familiares, pessoais, mas também dos inúmeros personagens que marcaram sua vida. Cercado por imagens e objetos, vestígios desse passado pessoal, Maciel abria um intervalo no cotidiano do seu lar para criar uma celebração despreziosa, explorando a teatralidade inerente aos encontros improvisados.

A plateia era acolhida com petiscos e bebidas e, aos poucos, ia sendo chamada a entrar no mundo do artista, tendo uma participação ativa na construção do roteiro da cena. As histórias, ou “causos”, eram oferecidos em pequenos envelopes, escolhidos de forma aleatória pelo público, e, sem um

texto prévio, o *performer* desenvolvia as narrativas. Criamos, assim, um dispositivo performativo, mas a maneira como ele se movia dependia de cada plateia. A busca era por um tom de conversa natural, dessas de soleira de porta, de cozinha, como no interior de onde o artista é originário. Se em *SoloDiva* e *Complexo de Cumbuca* era o universo da cultura *pop*, urbana e *gay* que emoldurava os solos, em *Na Beira* era o clima popular, circense e interiorano o pano de fundo da *performance*.

Os métodos de reserva e acesso ao apartamento seguiam os mesmos padrões anteriormente adotados. No solo em questão, antes mesmo de adentrar a residência, o espectador era recebido por um membro do grupo, que lhe oferecia um impresso com a letra do Hino a Surubim, executado como ambiência sonora inicial. Após degustar os comes e bebes preparados pelo *performer*, mesma estratégia de aquecimento sensorial, a equipe recolhia alimentos e bebidas e, ali mesmo, na moldura criada por uma cozinha americana, iniciava-se o espetáculo com a manipulação de objetos.

Os quadros desenvolviam-se ao sabor das mãos que escolhiam os envelopes e, em intervalos regulares, os copos eram recarregados com bebidas naturais ou alcoólicas. O objetivo era, de fato, criar um clima de informalidade e encontro doméstico e, assim, estabelecia-se a intimidade. Sentados num semicírculo, os espectadores podiam se entreolhar, auxiliar uns aos outros na manipulação de bebidas e comidas, indagar, comentar, reagir à *performance* livremente.

O efeito de intimidade revelou-se tão exitoso que, em dada situação, um espectador voltou para assistir pela segunda vez ao solo, trazendo, ele próprio, suas bebidas alcoólicas e oferecendo-as aos demais espectadores. Em outras ocasiões, alguns espectadores assumiram, espontaneamente, a tarefa de servir aos demais. Houve quem manifestasse, ao longo da *performance*, seu desejo de utilizar o banheiro, sendo prontamente atendido; e, numa dada circunstância, uma espectadora sentiu-se mal e foi levada ao quarto do anfitrião para repousar até que o espetáculo finalizasse.

Na primeira apresentação de *Na Beira*, todas as histórias oferecidas à plateia foram performadas, o que fez o trabalho se estender por duas horas. Posteriormente, optamos por não performar to-

⁴ Ver: <https://www.youtube.com/playlist?list=PL0vjJm7ydulv9I5S5Cy_MOZfBQtrctSCK>. Acesso em: 20 de Maio de 2016. <<http://4parede.com/podcast-4a-parede-01-teatro-domiciliar/>>. Acesso em: 20 de Maio de 2016.

das as narrativas, o que despertava a curiosidade do público para ouvir as remanescentes num possível retorno. De toda maneira, o formato aberto do dispositivo fazia o tempo da *performance* oscilar bastante, a depender da disposição do público para os comes e bebes, da maneira como Maciel encaminhava os improvisos das narrativas a cada noite, e da recepção dos espectadores aos “causos”.

Se o processo de aquecimento com a chegada da plateia dilatou-se neste experimento, em comparação aos anteriores; seu desaquecimento também tomou proporções inusitadas. Tendo em vista o clima de informalidade instaurado, mesmo quando o jogo performativo proposto por nós chegava a seu termo, o público permanecia longamente no apartamento, saboreando os comes e bebes ofertados, solicitando ao performer novas histórias e reverberando as narrativas testemunhadas.

Nesse sentido, o aprendizado da plateia dizia menos respeito à construção de um sentido totalizador para a obra e mais à disposição para o jogo, para o exercício de recepção diante de algo que sequer parecia teatro, em termos convencionais. Tratava-se de ser também um jogador, cujo papel é o de ser o montador daquele conjunto de fragmentos, mas principalmente o de ser parte daquele ritual, daquela celebração, singularizada pela maneira como cada agrupamento colaborava para mover o dispositivo.

Talvez se possa conceber que o teatro contemporâneo pretenda suscitar nesse espectador habituado a fragmentos narrativos descontínuos a formulação de contra-lances inesperados, provocando-o a elaborar leituras próprias, surpreendentes, estimulando-o a fazer jogadas inventivas. O caráter pedagógico do teatro de espetáculo deixaria, desta maneira, de ter um valor formador para ter um valor performativo [...] A ideia de formar espectadores, que pressupõe um patamar a ser atingido, seria substituída pela ideia de processo, de provocação dialógica. Um teatro interessado tanto na capacidade performativa do espectador, de reagir a lances propostos, de desferir golpes surpreendentes, quanto na performance da própria atividade artística, em sua capacidade provocativa, de formular novos lances, jogos de linguagem (DESGRANGES, 2002, p.227-228)

O fato de *Na Beira* ter realizado três temporadas no apartamento de Maciel também nos oportunizou experimentar uma mobilização comunitária mais sólida, que agregou espectadores das mais diferentes origens, desde membros da família do performer, a moradores de sua cidade Natal, passando por espectadores absolutamente anônimos e chegando aos habitantes do condomínio. Tendo sido síndico do prédio em que mora, Maciel gozava de muita popularidade no edifício e divulgou amplamente entre os vizinhos a realização do projeto. Vários moradores do prédio atenderam ao convite, muitos dos quais nunca haviam ido ao teatro, revelando o êxito da iniciativa tanto em seu propósito de romper os muros que separam os habitantes dos grandes centros urbanos quanto na disposição pedagógica de formar plateias e aproximar os espectadores da linguagem teatral.

Embora tenhamos abandonado o modelo de contribuição espontânea adotado anteriormente, passando a cobrar um valor fixo pelo ingresso, muitos espectadores nos indagavam, ao final da apresentação, se aquele valor cobria todas as despesas com comidas e bebidas, revelando o desejo de fazer uma colaboração adicional. Dessa forma, criou-se o expediente da contribuição extra, livre para cada espectador. Além disso, o solo passou a receber convites para ocupar o espaço domiciliar de terceiros, o que gerou o projeto *Roda Teatro na Minha Casa*.

Essa iniciativa atribuía ao anfitrião a tarefa de organizar um espaço para receber o trabalho e mobilizar o público, revelando-se, inicialmente, um lance de risco, tendo em vista o caráter autobiográfico do trabalho. As consecutivas apresentações em espaços de terceiros, porém, dirimiram todas as nossas dúvidas sobre o alcance do Biodrama, confirmando a hipótese de que o trato cênico daquelas memórias individuais torna-as de interesse coletivo, provocando identificações e projeções imediatas.

Considerando a multiplicação dessa iniciativa de Teatro em Casa, que estimulou espectadores a acolher em suas moradias o teatro - assumindo os papéis de agentes e animadores culturais em suas comunidades -, acreditamos que as estratégias de mediação promovidas por nós para a formação de um espectador qualificado foram bem sucedidas. Um espectador autônomo, crítico, tanto no que diz respeito às questões da linguagem e da política tea-



tral, quanto no tocante à dinâmica social em que está inserido, é aquele que buscamos empoderar com nossos experimentos. Chamado a adentrar um espaço desconhecido e já cheio de história, a penetrar em ambientes cada vez mais cerrados ao outro, esse espectador mostrou-se plenamente disponível para o aprendizado coletivo de um “outro” teatro.

Reinventou-se, assim, uma relação de confiança e afeto com a plateia, de horizontalidade, e o olho no olho se (re)estabeleceu. De tal forma, que voltamos a repetir, com orgulho, o velho jargão teatral: “Hoje, tivemos Casa Cheia!”, agora num sentido absolutamente literal.

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. *A poética do Espaço*. Trad: Antonio de Padua Donesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BERNSTEIN, Ana. A performance solo e o sujeito autobiográfico. *Sala Preta* (USP), São Paulo - SP, v.1, p. 91-103, 2002.
- CASTANHEIRA, Ludmila de Almeida. *A performance como ação midiática: os (não) limites entre arte e comunicação*. 2011. 108f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica). Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, 2011.
- CRUZ, Márcia. O Novo Teatro em Casa no Recife: Depoimento. 28 de Maio de 2014. *Revista Online O Grito*. Entrevista concedida a Alexandre Figueirôa. Disponível em: < <http://revistaogrito.ne10.uol.com.br/page/blog/2014/05/28/teatro-em-casa-recife/>>. Acesso em 10 de Maio de 2016.
- DESGRANGES, Flávio. A posição do espectador: perspectivas pedagógicas. In: FLORENTINO, Adilson. TELLES, Narciso. (Orgs). *Cartografias do ensino do teatro*. Uberlândia: EDUFU, 2009. P. 85-93.
- _____. Mediação Teatral: anotações sobre o projeto formação de público. *Urdimento* (Udesc), Florianópolis – SC, n.10, p. 75-83, Dez/2008.
- _____. O Espectador e a Contemporaneidade: perspectivas pedagógicas. *Sala Preta* (USP), São Paulo - SP, v. 2, n. 2, p. 221-228, 2002.
- DIELI, Sandro. Tenemos que volver a contar historias alrededor del fuego: Depoimento. 02 de Fevereiro de 2013. *El Periódico*. Entrevista concedida a Gemma Tramullas. Disponível em: <<http://www.elperiodico.com/es/noticias/opinion/sandro-dielitenemos-que-volver-contar-historias-alrededor-del-fuego-2308702>>. Acesso em: 09 de Maio de 2016.
- DOURADO, Rodrigo. *O Teatro, Nossa Morada*. In: FERRAZ, Leidson (Ed.). Revista/Programa do 21º. Janeiro de Grandes Espetáculos: Festival Internacional de Artes Cênicas de Pernambuco. Recife: JGE, 2015. P. 11-12.
- FERNANDES, Rodrigo Emanuel. *Políticas e Poéticas das Fotografias do Festival de Apartamento: Entre Evidências e Devires*. 2011. 132f. Dissertação (Mestrado em Educação). Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.
- FIGUEIRÔA, Alexandre. O Novo Teatro em Casa no Recife. 28 de Maio de 2014. *Revista Online O Grito*. Disponível em: < <http://revistaogrito.ne10.uol.com.br/page/blog/2014/05/28/teatro-em-casa-recife/>>. Acesso em 10 de Maio de 2016.
- LÍRIO, Gabriela. (Auto)biografia na cena contemporânea: entre a ficção e a realidade. In: *Anais do VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*. São Paulo: Unesp, 2010.
- RADEN, Bill. When There's a Theater Festival in your apartment building. 08 de Outubro de 2014. *LA Weekly*. Disponível em: < <http://www.laweekly.com/arts/when-theres-a-theater-festival-in-your-apartment-building-5130903>>. Acesso em: 09 de Dezembro de 2015.
- SOLER, Marcelo. *O Campo do Teatro Documentário: morada possível de experiências artístico-pedagógicas*. 2015. 211f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.
- _____. *Teatro Documentário: a pedagogia da não ficção*. 156f. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas), Universidade de São Paulo, SP, 2008.
- TELLAS, Viviana. Vivi Tellas abre su personal archivo: depoimento. Entrevistador: Alejandro Cruz. *La Nación*, 30 jul. 2008. Disponível em <<http://www.lanacion.com.ar/1034689-vivi-tellas-abre-su-personal-archivo>>. Acesso em: 18 jul. 2012.
- TODD, Bella. Why theatre is at home with the domestic. 23 de Maio de 2011. *The Guardian*. Disponível em: < <http://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2011/may/23/home-art-domestic-drama>>. Acesso em: 12 de março de 2016.

