

## Entrepartidas: entre usos e afetos

**Juliana Veloso Sá**

Universidade de Brasília

Brasília – Brasil

### Ponencia

**III Coma - Colectivo dos estudantes da Pós-Graduação em Arte,  
Poéticas Contemporâneas, Universidade de Brasília, 6 de dezembro 2012**

Minha experiência pessoal com o grupo Teatro do Concreto, no qual atuei artisticamente e como produtora cultural por um período de 4 anos, levou-me a questionar como os espectadores respondem às ações dos grupos de teatro. Surgiram questões como: quem são os espectadores do teatro de grupo de Brasília? Ou ainda, considerando a atitude participativa e criativa que lhes é proposta e inclusive tida como fundamental para a criação da própria obra, pergunto-me: O que fazem os espectadores com os espetáculos que consomem?

Para dar início a essa investigação, escolhi o espetáculo “Entrepartidas”, visto que propõe relações diferenciadas com o espectador e que lhe confere um amplo espaço de participação na obra.

O teatro de grupo, também conhecido como grupo de teatro ou coletivo teatral é uma categoria específica dentro do universo das artes cênicas que, apesar de apresentar uma diversidade de formas de se organizar e produzir, caracteriza-se pela “capacidade de intervenção na vida social, aliam a experimentação, pesquisa e atuação pública” (Pupo, 2008, p. 61).

É evidente nos discursos dos grupos de teatro o papel político, ético e estético do trabalho que desenvolvem, a exemplo dos coletivos: Galpão - MG, Lume -

SP, Teatro da Vertigem - SP, Teatro Oficina Uzyna Uzona – SP e Teatro do Concreto – DF. Eles representam tentativas significativas de produção de um teatro relativamente independente dos paradigmas da indústria cultural - sem assumirem uma atitude de ruptura absoluta com o mercado cultural, mas engajados na busca por um espaço de autonomia.

A renovação da linguagem teatral é um traço relevante das produções do teatro de grupo, com a qual estão profundamente identificados, e relaciona-se com os movimentos de transformação da arte que operam desde o início do século XX. No teatro, as transformações estéticas iniciadas no modernismo têm como ponto central o deslocamento do centro de gravidade do palco para a plateia, ou seja, uma mudança no eixo da representação que prioriza o público:

A arte contemporânea (...) vai levar ao extremo esta proposição de autoria feita ao espectador, de maneira que não só a significação fica a seu encargo, mas, em certo sentido, a própria 'escritura' artística – o que se traduz por uma radicalização da abertura da forma e da significação (Desgranges, 2003, p. 150).

A provocação dos grupos por uma atitude mais participativa e criativa dos espectadores se reflete diretamente nas opções estéticas, sobretudo na escolha dos espaços em que se dá a encenação e na construção da dramaturgia.

Apesar de que nem todos os coletivos teatrais apresentam todas as características acima listadas, pode-se dizer, de modo geral, que o teatro de grupo alia experimentação artística, preocupações éticas, ações que extrapolam o espetáculo e busca por autonomia na produção de seus trabalhos. Além desses, outros aspectos são ainda bastante relevantes na caracterização do modo de produção do teatro de grupo, são eles: um modo de trabalho coletivo cuja finalidade consiste na renovação artística e a reunião de um número relativamente estável de artistas em atividades de pesquisa

continuada e intenso processo de formação (Wilker, 2010). Estas últimas características distinguem de modo mais profundo o teatro de grupo das companhias teatrais - vulgarmente conhecidas como teatro de grupo; correspondem à reunião de um grupo de artistas em função de um projeto de criação específico; não implicam trabalho continuado e costumam ser marcada por forte hierarquização das funções criativas.

Seguindo a esteira do teatro de grupo, o Teatro do Concreto apresenta grande parte das características atribuídas à categoria. Representante de uma nova geração de artistas de Brasília surgida na última década, o Teatro do Concreto conta com 10 anos de existência. O grupo surgiu na Universidade de Brasília e integra atualmente 10 artistas de diversas cidades do Distrito Federal. Concebe o teatro como pesquisa coletiva entre os diversos criadores - atores e atrizes, encenador, dramaturgo e cenógrafo -, o que se traduz no Processo Colaborativo.

“Entrepartidas”, a produção aqui analisada, tem como questão central a relação entre amor e abandono na sociedade contemporânea. O espetáculo se passa em diferentes espaços públicos e privados: no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), onde os espectadores assistem às primeiras cenas e depois embarcam em um ônibus que os levará a uma praça na Vila Planalto. Dali seguem para uma casa na própria Vila. Ao final, retornam para o CCBB. Pelo caminho, a plateia conhece 7 histórias de amor e abandono.

### **“Entrepartidas”: experiência e usos**

Ao longo do espetáculo, observei a relação que se estabelecia entre artistas e plateia, sem abandonar o papel de espectadora. O espetáculo, que possui duração de 2h30, comporta uma pequena plateia, de apenas 28 espectadores. Este pequeno número contribui para que o “ar espetacular” do trabalho se reduza em prol de uma abordagem mais intimista, o que é fundamental para algumas cenas, em especial aquelas realizadas na casa.

A primeira cena acontece no hall do CCBB: uma escandalosa briga de casal, em que a mulher grita e joga coisas no chão. Os dois se deslocam pelo espaço e atraem a atenção de um grande número de pessoas que se encontram no local, muito além do número de espectadores que seguirão viagem com o grupo. Essas pessoas assistem a esse fragmento do espetáculo e à cena de um travesti, uma figura bastante diferente das demais personagens.

O público embarca em um pequeno ônibus, ao passo que os outros que assistiam permanecem no local, com apenas essa percepção do espetáculo. No ônibus acontece a primeira interação direta do elenco com a plateia: o motorista, um ator, distribui papéis e canetas e pede que cada um escreva “o que levaria se essa fosse sua última viagem?”. As pessoas escrevem e entregam o material de volta a ele. A viagem se inicia sem sabermos para onde vamos. Ao sair do espaço cultural, o público é surpreendido por cenas realizadas ao longo do caminho - na entrada de um clube próximo, na vegetação ao lado da pista, na calçada -, às quais assistem pela janela, em frações de segundo, enquanto o ônibus se desloca. Essas cenas mostram imagens como um homem de terno se regando com um regador, uma mulher vestida de noiva fazendo declarações de amor, uma mulher de preto curvada caminhando lentamente e arrastando um terno preso em uma das pernas e na outra, um vestido claro, parecido com um de noiva. Essas imagens alteram a percepção dos espectadores, antes tão acomodados ao espaço do ônibus e

pouco interessado no que viam pela janela. Agora, atentos ao espaço urbano em busca da próxima cena.

A parada na praça se revelou a mais interessante do espetáculo no que concerne à relação entre público e artistas. Na praça, uma série de outras atividades se desenrolava. Havia pessoas que não estavam interessadas na peça, outras que chegavam perto para ver uma cena ou outra, um som externo que atravessava a encenação. Esses ruídos compunham a cena e a experiência estética. Evidenciavam ainda uma característica marcante que perpassa o espetáculo: a exploração do limiar entre ficção e realidade. A rua, a casa, a praça, com suas dinâmicas, cheiros, sons próprios, conferiam ao espetáculo uma textura diferente daquela que se encontra nas salas de espetáculos. Ao mesmo tempo em que a peça empresta à realidade cotidiana um tom mais vivo. Nessa dinâmica parece residir grande parte da força do trabalho em afetar sensibilidades.

Na casa, outro espaço da encenação, objetos pessoais de um dono desconhecido criavam um ambiente aconchegante, bastante real e cheio de memória.

Entrepartidas é um bom exemplo do que foi dito anteriormente acerca do papel do espectador no teatro contemporâneo e de sua intensa participação na criação da obra. A encenação propõe uma experiência que impacta os vários sentidos (visão, audição, tato, olfato e paladar) da plateia. Sua dramaturgia se compõe de narrativas fragmentárias, abertas à intervenção criativa do público e à sua participação efetiva na feitura da própria obra. A partir dessa proposição feita ao espectador cabe questionar o que faz ele ou ela com o espetáculo do qual participa.

Para dar início a esta investigação, que não poderá ser bem sucedida neste espaço, mas apenas esboçada, recorrerei ao conceito de usos sociais

presentes nas reflexões de Michel de Certeau (2009) e Pierre Bourdieu (2008).

Certeau contribui para a investigação acerca do que produz o espectador a partir do consumo de espetáculos por meio de sua teoria dos usos sociais. Tomados como “produtores desconhecidos”, a perspectiva proposta pelo autor contribui para a politização de práticas cotidianas e legitimação de uma capacidade produtora e criativa que escapa à produção racionalizada, “barulhenta e espetacular” da cultura.

Partindo de uma teoria dos *usos como operadores de apropriação*, que tece análises levando em conta uma lógica operatória, Certeau atribui aos consumidores, através de esquemas de ação e combinatórias de operações, a capacidade de produção daquilo que consomem em função das maneiras de empregar tais produtos. Em suas palavras, “Práticas consumistas têm o poder, ora segundo modos minúsculos, ora majoritários, de organizar ao mesmo tempo espaços e linguagens” (2009, p. 108). Desta forma, a análise dos usos empreendida por Certeau contribui sobremaneira para esta investigação, visto que a perspectiva aqui adotada atribui aos espectadores de teatro capacidade criativa ante a obra teatral, a partir da qual, de acordo com os usos que tecem, organizam e bricolam experiências e sentidos; desenham trajetos particulares; utilizam de maneira autônoma o espetáculo do qual participam e realizam operações poéticas e cognitivas que permitem uma pluralidade de significações.

As operações efetuadas pelos espectadores, na visão de Certeau, são indissociáveis da ocasião em que são efetuadas, neste caso, do momento específico e efêmero em que se deu o evento teatral. Portanto, em conformidade com o que expõe o autor, as inovações e transformações se dão a partir da relação das práticas com as situações – espaços e tempos específicos. Nesse aspecto, Certeau se distingue do viés analítico de Pierre Bourdieu, que privilegia a reprodução social e compreende o modo de geração

das práticas a partir da assimilação das estruturas sociais. Este concentra-se na gênese das práticas dos agentes e contribui para a compreensão delas e das percepções acerca das mesmas em relação a posições sociais enquanto aquele se debruça sobre o produto das práticas, interesse central levantado neste trabalho.

A perspectiva aqui adotada entende o papel do espectador enquanto criativo mas, ao mesmo tempo, compreende que o fato de ser um espectador de teatro implica a incorporação de disposições que permitem perceber, distinguir, avaliar e inclusive preferir determinados produtos culturais (Gonzáles, 1997). De acordo com Bourdieu (2008), a apropriação de um determinado produto ocorre em função de disposições de percepção incorporadas (*habitus*) que, variando segundo as posições dos agentes na estrutura social, lançam mão de diferentes esquemas de percepção. Portanto, os consumidores percebem diferentemente os atributos decisivos vinculados a um mesmo produto em função da existência de diferentes esquemas de apropriação. Dessa afirmação subentende-se o suposto central da noção de usos sociais: que ele não se refere a uma única forma pela qual todos os consumidores apreendem um produto. Dessa forma, considera-se que os espetáculos serão apreendidos em função dos diferentes esquemas de percepção do público que, portanto, produzirá diferentes “produtos” a partir desse consumo.

Em *Entrepartidas*, chama atenção a fragmentação do público e sua “plasticidade” que, ora abarca somente os 28 passageiros do ônibus, ora envolve os moradores da Vila e freqüentadores da praça, ou captura as pessoas que se encontram no hall do CCB. Além do fato de que cada um fará uma leitura e produzirá sentidos e obras diferentes a partir do espetáculo como um todo, existem ainda essas percepções parceladas, que apreendem um momento apenas e dali constrói sentidos e são afetada de uma maneira ou outra. Que percepção terão essas pessoas que assistem a apenas um trecho? Que sentidos construirão a partir deste momento do espetáculo?



Reside na prática consumidora dos espectadores uma tensão entre a reprodução de padrões que emolduram sua percepção e a capacidade de empreender leituras criativas e “fabricar” distintas obras. O consumo cultural é entendido aqui como um conjunto de processos sociais de apropriação de produtos que informa e produz desigualdades sociais, relações com o corpo e com o tempo, expressão de desejos e subversão de códigos, de demandas e dispositivos de ação provenientes de competências culturais diversas (Martin-Barbero, 1997).



## **Afetos em trânsito**

Uma das importantes concepções que surgiu ao longo dos 2 anos de pesquisa para criação do espetáculo foi a idéia de trânsito. Ela marca profundamente as escolhas da encenação, da dramaturgia e a abordagem da temática.

“Entrepartidas” oferece histórias marcadas por esta idéia, em encontros fugidios e relações instáveis. Além disso, a encenação se dá “em trânsito”, ou seja, dentro de um ônibus, em vários locais distintos, em constante deslocamento.

Por outro lado, a idéia de trânsito é também bastante cara às concepções sobre pós-modernidade ou modernidade líquida – a última será aqui empregada, pois considera-se que abarca uma série de importantes características do modo de vida contemporâneo, sem representar uma ruptura drástica com o modo anterior, próprio da modernidade (Bauman, 2010). A visão de mundo na modernidade líquida seria, para Bauman (2010), marcada por número ilimitado de modelos de ordem. Corresponderia a um modo de viver enraizado na incontinência, incerteza e imprevisibilidade, sendo que o único aspecto permanente seria a mudança perpétua. Diante da diversidade de tentativas de caracterizar e nomear esse nível de integração (Elias, 1998), que surge aproximadamente na segunda metade do século XX, e da complexidade dessa discussão, este assunto não será aqui estendido, tendo em vista os interesses que orientam esse trabalho.

Acima de tudo, interessa a esta análise a ideia de fluxo intenso e incessante de transformações ou, nas palavras de Bauman, a “permanência da transitoriedade” e a “durabilidade do provisório” (2007, p. 53). Esse aspecto, pela grande afinidade com a ideia de trânsito, que perpassa a encenação, será aqui abordado a partir do prisma da interdependência entre transformação

social e transformação na estrutura emocional dos indivíduos. A autora Claudine Haroche aborda esta questão de forma bastante imediata:

as sociedades contemporâneas tendem a se tornar sociedades que se transformam de maneira contínua; sociedades flexíveis, sem fronteiras e sem limites; sociedades fluidas, líquidas. Tais condições têm conseqüências sobre os traços de personalidade, dos mais contingentes e superficiais aos mais profundos, sobre os tipos de personalidade que tendem a desenvolver, e mesmo encorajar, e também sobre a natureza das relações entre os indivíduos (2008, p. 123).

Para Claudine, uma dimensão que produz movimentação permanente está presente nos processos característicos da modernidade e provoca efeitos sobre os modos de existência, de ser, de viver, e sobre as maneiras de sentir, exprimir e vivenciar sentimentos.

Ainda seguindo as concepções desta autora, as transformações nas formas pelas quais estabelecemos relações e construímos vínculos; a duração, a qualidade, a profundidade e a intensidade ou a superficialidade dos vínculos, contribuem para que o declínio dos sentimentos apareça como uma das características do individualismo contemporâneo ( p. 180).

Partindo de outra perspectiva, focada na atuação dos meios de comunicação audiovisuais sobre a percepção e formas de comunicação contemporâneas, Christoph Turcke (2010) também aponta a instabilidade característica da atualidade: “Somente o inconstante se tornou constante”. As conseqüências seriam um “estado de uma inquietude geral, de excitação, de efervescência.” (p. 9). Ao mesmo tempo em que os indivíduos são bombardeados por imagens e sensações - o que impacta diretamente seu modo de percepção, sua economia pulsional, suas formas de pensamento e de interação -, eles buscam sensações como uma forma de se sentir vivo. A vontade de sentir a si próprio, de se certificar de que se existe, de sair do vácuo da falta de percepção, de sensação e de sentimento seria o que Turcke chama de “Sensation seeking”. A

sensação vira uma forma de percepção mas também uma forma de dominação, em um emaranhado subjetivo-objetivo.

A partir de diferentes pontos de vista, Claudine Haroche e Christoph Turcke apontam a estreita relação entre a estrutura emocional dos indivíduos e a estrutura social na qual vivem, com destaque para a mudança social e as atividades recreativas nessa mútua conformação entre indivíduos e sociedade. Tais perspectivas são marcadas pela tentativa de escapar da dicotomia que acompanha boa parte da produção sociológica e de realizar uma síntese dessas visões aparentemente contraditórias.

A idéia de trânsito, que perpassou a encenação e com a qual convivemos cotidianamente nos contextos conturbados, em permanente fluxo, típico dos grandes centros urbanos; nas intensas transformações sociais-econômicas-tecnológicas; enfim, no caráter permanentemente transitório do modo de vida da modernidade líquida; mostrou-se bastante apropriada à discussão proposta pelo Teatro do Concreto acerca do amor e abandono na sociedade contemporânea.

© **Juliana Veloso Sá**

## Bibliografia

- Bauman, Zygmunt. *Tempos Líquidos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Legisladores e intérpretes: sobre modernidade, pós-modernidade e intelectuais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2010.
- Bourdieu, Pierre. *A Distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2008.
- \_\_\_\_\_. *O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Porto Alegre: Zouk, 2007.
- Carreira, André. "Teatro de Grupo: diversidade e renovação do teatro no Brasil." *Subtexto – Revista do Teatro do Galpão Cine Horto*. 4, (2007): p. 8-11. Imprensa.
- Certeau, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.
- Desgranges, Flávio. *Pedagogia do Teatro: provocação e dialogismo*. São Paulo: Hucitec: Edições Mandacaru, 2006.
- Elias, Norbert e Dunning, Eric. *Deporte y ocio en el proceso de la civilización*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- Elias, Norbert. *Envolvimento e Alienação*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1998.
- González, Jorge A.. "La transformación de las ofertas culturales y sus públicos en México. Una apuesta y una propuesta a la par in-decorosas." *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, 6 (1994). Acesso em: 20 de março de 2013. Disponível em: <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=31661802>
- \_\_\_\_\_. "La Voluntad de Tejer: Análisis Cultural, Frentes Culturales y Redes de Futuro." *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*. 3 (1997). Acesso em: 20 de março de 2013. Disponível em: <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/316/31600508.pdf>
- Goodman, Nelson. *Linguagens da Arte. Uma abordagem a uma teoria dos símbolos*. Lisboa: Gradiva, 2006.
- Haroche, Claudine. *A condição sensível: formas e maneiras de sentir no Ocidente*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2008.



Martin-Barbero, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

Pupo, M. L. S. B. "Dentro ou fora da escola?." *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*. Florianópolis: UDESC/CEART. (2008).

Turcke, Christoph. *Sociedade Excitada: filosofia da sensação*. Campinas (SP): Unicamp, 2010.

Wilker, Francis et al (orgs). *Guia do Teatro de Grupo do DF. Mapeamento 2009/2010*. Centro de Referência e Memória do Teatro Candango.

### Sites consultados:

Site do grupo Teatro do Concreto. Acesso em: 20 de março de 2013.

Disponível em: <http://teatrodoconcreto.com.br/o-grupo/historia/>

Enciclopédia do Itaú Cultural. Acesso em: 20 de março de 2013. Disponível

em: [http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_ic/index.cfm](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm)

### Notas

1 O processo colaborativo consiste em uma metodologia de criação artística que busca estabelecer relações mais horizontais entre os diversos criadores e que propõe diálogos entre eles que extrapolem o âmbito de suas áreas de atuação específicas, permitindo trocas e interferências criativas em prol do espetáculo. Um importante aspecto dessa metodologia é a utilização de depoimentos pessoais dos criadores como material para a criação de cenas e da dramaturgia.

2 O espetáculo já foi apresentado em diferentes locais e cidades, entretanto, a apresentação aqui analisada refere-se à montagem do espetáculo que compôs o projeto Concreto em 7 Atos, em comemoração aos 7 anos do grupo, realizado no CCBB, no dia 29 de julho de 2011. Na primeira montagem, os espaços eram a Rodoviária de Brasília, uma praça da 706 sul e uma casa próxima à ela. Cabe ressaltar que, quando espetáculos como esse - que acontecem em espaços alternativos, ou seja, fora das salas de espetáculo, em locais que não são, a princípio, tidos como apropriados à representação teatral - são remontados em outros lugares ou cidades, sofrem uma série de adaptações.

3 A concepção de uso social em Certeau (2009) corresponde àquilo que o consumidor cultural “fabrica” partindo de determinado comportamento e do consumo de determinadas representações.

4 Bourdieu compreende o *habitus* como “princípio gerador de práticas objetivamente classificáveis e, ao mesmo tempo, sistemas de classificação (...) de tais práticas” (2008, p.162); em outras palavras, estrutura estruturada e estruturante.