

VELOSO, Verônica. **Encenação como dispositivo de jogo: uma relação com o espectador.** São Paulo: Universidade de São Paulo. Universidade de São Paulo; Doutorado; Maria Lúcia de S. B. Pupo; bolsista Capes.

### RESUMO

Esta comunicação pretende analisar duas manifestações cênicas apresentadas em São Paulo, que colocam em primeiro plano a discussão sobre a mobilidade urbana: *O farol – uma contemplação da velocidade*, de OPOVOEMPÉ, e *Estrada do Sul*, do Grupo XIX de Teatro. Ambas se caracterizam pela ocupação do espaço público, situando-se na fronteira entre arte e realidade e entre teatro e *performance*. Além disso, cada uma delas incorpora, a seu modo, o espectador como elemento constituinte do acontecimento, transformando-o no princípio ativo da ação.

O interesse da pesquisa se volta para as proposições articuladas pelos artistas, que criam dispositivos de jogo específicos, colocando o espectador no centro do acontecimento. Cada encenação estrutura uma relação específica com o espectador, como se produzisse um “modo de usar” especialmente pensado para ela.

**PALAVRAS-CHAVE:** encenação; espaço público; espectador.

### Staging as a game device: a relationship with the spectator

#### ABSTRACT

The purpose of this communication is to analyze two scenic modalities presented in São Paulo, that highlight the discussion of urban mobility: *O farol – uma contemplação da velocidade*, by OPOVOEMPÉ, and *Estrada do Sul*, by Grupo XIX de Teatro. Both are characterized by the occupation of public space, placing themselves on the border between art and reality and theater and performance. In addition, each one of them incorporates, in its own way, the spectator as a constituent element of the event, turning him into the active principle of action.

The research interest focuses on the propositions articulated by the artists that create specific game devices, putting the spectator in the center of the event. Each staging structures a specific relationship with the spectator, as if to produce a "way of using" specially designed for it.

**KEY WORDS:** staging; public space; spectator.

### Encenação como dispositivo de jogo – uma relação com o espectador

Na cidade de São Paulo, o problema do deslocamento se apresenta como experiência concreta e cotidiana para seus habitantes. A expansão do território urbano, decorrente de sucessivas migrações de diferentes populações para o maior centro econômico do Brasil, paralelamente ao investimento desproporcional de capital nesta região, são aspectos que colaboraram para a formulação da cidade de São Paulo como megalópole latino-americana. Diante da necessidade de deslocamento, a população se move com diferentes meios

de transporte: trens, ônibus, metrô, carros e, com menos frequência, de bicicleta. A cidade conta com uma malha metroviária diminuta em relação às suas dimensões territoriais e com investimentos restritos em transporte público. Em contrapartida, há incentivos fiscais para a compra de automóveis, o que acaba definindo o traçado urbanístico da cidade e condicionando a vida dos cidadãos comuns a uma rotina que inclui no mínimo duas horas por dia de deslocamento lento. Enquanto isso, há aqueles que circulam de helicóptero. Nesse sentido, as dificuldades relacionadas à mobilidade urbana são reveladoras dos grandes contrastes sociais existentes em uma metrópole latino-americana.

A experiência da vida urbana nesse contexto parece promover reações por parte de diferentes coletivos de artistas, que se mobilizam para integrar a cidade como elemento do real ou para inscrever suas manifestações artísticas, de maneira quase invisível, nesse complexo terreno cosmopolita. Tendo a cidade como protagonista, os corpos que a habitam e a percebem estão imersos em movimento, mesmo quando esperam. Duas situações complementares: ou o observador está em trânsito (dentro de um veículo); ou o observador está fixo, percebendo uma realidade que se move ao seu redor. Desse modo, mesmo a opção pela imobilidade do corpo conduz à percepção de movimentos, ruídos, fluxos e velocidades. Nesse sentido, considerando a tensão entre realidade e ficção a matéria de base para as teatralidades e performatividades contemporâneas, duas manifestações cênicas produzidas como reação à cidade de São Paulo serão analisadas. São elas: *Estrada do Sul*, do Grupo XIX de Teatro (2013) e *O farol – uma contemplação da velocidade*, de OPOVOEMPÉ (2012). O intuito é destacar os princípios operadores desenvolvidos para se relacionar com a cidade e para os espectadores se relacionarem com o acontecimento cênico, como se cada criação estabelecesse seu “modo de usar” específico.

Segundo a pesquisadora Silvia Fernandes, é possível notar em encenações contemporâneas inscritas no cenário urbano, uma busca por parte dos artistas por “anexar fragmentos do real ao tecido teatral” (FERNANDES, 2012, p.46). Ela ainda afirma que as intervenções de realidade nessas organizações cênicas alteram o estatuto dos elementos constitutivos da linguagem. Desse modo, interessa a esta reflexão observar a encenação ou o acontecimento cênico como um conjunto de dispositivos de jogo, que integra e fricciona a concretude da cidade com a experiência do espectador, frequentemente convidado a colocar-se entre a percepção do espaço urbano concreto e a fruição de uma ficção que se apresenta de maneira mais ou menos visível.

### ***Estrada do Sul***

A encenação se baseia em um conto de Julio Cortazar, que retrata uma interrupção de fluxo automobilístico. A história ambientada em uma autoestrada francesa é atualizada para o contexto de São Paulo, onde a experiência da pausa provocada por um congestionamento é recorrente. Para tanto, o Grupo XIX de Teatro convida por volta de 60 espectadores para acompanharem a encenação como passageiros de 18 carros, instalados em uma rua na periferia da cidade, representando um congestionamento. Assim que os espectadores são acomodados em pequenos grupos dentro dos carros, é possível notar uma

demarcação da identidade conferida pelo ator que conduz o automóvel: seu cheiro, sua trilha sonora, sua real dificuldade de dirigir, além de elementos apreendidos de seu discurso verbal, como seus receios e seus afetos. Dentro de cada carro, uma esfera de intimidade. Nele, o grupo de espectadores acompanha apenas um fio da narrativa, de modo que fica nítida a opção por uma estética do fragmento, na qual ninguém terá acesso à narrativa na sua integridade. Ao contrário, o que é dado a ver e ouvir a cada grupo de espectadores é um fragmento, que futuramente será entrelaçado com fragmentos de outros carros, parcialmente sujeitos à alteração de acordo com a interação com os espectadores.

Tudo é artificialmente construído, mas a inserção da situação numa rua real e a localização dos espectadores dentro de carros que não são cenográficos e que de fato pertencem aos participantes da peça acrescentam camadas de realidade para o evento. A encenação se estrutura em torno de três unidades: os acontecimentos dentro de cada carro, o cruzamento das narrativas de seis carros agrupados e o conjunto de todos os carros. Quando todos os carros param, a encenação é estruturada em torno dos seis carros, recurso que amplia a esfera da percepção do espectador, uma vez que a partir desse momento ele passa a ter acesso a outros fragmentos de narrativa. Nessa camada da apreensão da encenação, questões mais amplas, relativas às relações interpessoais passam para o primeiro plano, em detrimento do solilóquio apresentado no primeiro momento por cada ator ou dupla de atores, dentro de seus respectivos carros.

Muitos pontos de vista são construídos e as janelas e portas dos carros proporcionam enquadramentos inusitados para as cenas que margeiam os carros. O jogo entre as três unidades que constituem a encenação é organizado a partir de uma temporalidade comum. Ao que parece, cada cena foi ensaiada obedecendo a um tempo pré-estabelecido, o que garante a simultaneidade dos acontecimentos, embora delimite o tempo de interação que cada personagem estabelece com seu grupo de espectadores. Nesse sentido, os dispositivos de jogo apresentados a eles dependem da relação que se estabelece na esfera de cada carro, ou seja, cada ator estabelece uma qualidade de jogo, dando mais ou menos voz ao espectador, interagindo de maneira mais ou menos explícita com essas presenças.

Nessa proposição, o lugar atribuído ao espectador define o coeficiente de performatividade identificado no evento, uma vez que ele poderia se ocupar da narrativa e optar por manifestar suas opiniões, ocupando o tempo do ator dentro do carro. Os dispositivos apresentados em cena vão, aos poucos, sendo ampliados até incluir todo o conjunto de carros e, neste ponto, levantar discussões que se referem a todo o contexto daquela pequena comunidade de pessoas reunidas em torno de um congestionamento que durou dias. A situação instaurada revela cada personalidade, forçando cada indivíduo ali presente a assumir papéis e rever seus pontos de vista sobre uma possível “nova” organização social.

*Estrada do Sul* apresenta os efeitos da convivência entre pessoas desconhecidas, construindo uma metáfora da própria organização da

sociedade, colocando em pauta o compartilhamento dos bens de consumo, a eleição de representantes, a legislação, a opção por mecanismos de segurança e a noção de democracia. Nesse contexto macro, os espectadores são incluídos como participantes dessa sociedade temporária, orquestrada pelos atores, que conduzem os acontecimentos regendo os tempos e os espaços concedidos pela encenação. No entanto, um risco fica aparente: se as decisões pudessem verdadeiramente ser tomadas pelos espectadores, os atores perderiam o controle da situação e os dispositivos de jogo apresentados poderiam dissolver a própria ideia de encenação. A radicalização desses princípios aumentaria o coeficiente de performatividade do evento, ressaltando o caráter de *mise en jeu*<sup>1</sup> que pode ser observado nessa *mise en scène*. Essa proposição será retomada na análise do próximo acontecimento cênico.

### ***O farol – uma contemplação da velocidade***

Este experimento cênico integra a trilogia *A Máquina do Tempo (ou Longo Agora)* criada pelo grupo OPOVOEMPÉ, que se propôs a desenvolver o mesmo tema em três experiências distintas, alterando a temporalidade do espectador e também o incorporando como coautor do experimento cênico.

*O farol – uma contemplação da velocidade* foi inspirado nas ideias acerca da velocidade de Paul Virilio e na imagem de uma *região economicamente veloz, próxima às altas torres e aos helicópteros*<sup>2</sup>. Trata-se de um *percurso sonoro* ou um *documentário ao vivo*, que poderia ser melhor compreendido se aproximado do universo cinematográfico. A princípio, a cidade definiu a *dramaturgia pós-dramática, não ficcional, que incorporava elementos narrativos e documentais* em uma trilha sonora que era ouvida ininterruptamente pelos espectadores por meio de diversos aparelhos sonoros, desde aparelhos de mp3 até o som do carro que transportava os espectadores em um curto trajeto do percurso.

Tendo o tempo como tema e o homem contemporâneo como ponto de interesse para a investigação, a experiência propiciada por *O Farol* colocava o espectador a par e passo com o poeta (ou o artista) contemporâneo de Giorgio Agamben. Para ele, “contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (AGAMBEN, 2009, p.62). Em resposta à velocidade, ao trânsito e aos helicópteros, o experimento propõe pausas para ouvir coralidades dissonantes que refletem sobre o tempo. São vozes de crianças, velhos, pessoas comuns e pesquisadores entrevistados mixadas em um áudio veiculado como em um *audiotour*. Nessas velocidades diversas, representativas das luzes e das trevas da contemporaneidade, o experimento convida a olhar através de janelas que enquadram desigualdades, diferentes fluxos e dinâmicas presentes nos aglomerados urbanos.

A cidade pode ser considerada como o primeiro eixo dramático, uma vez que o percurso que os espectadores percorrem foi o ponto de partida para a

---

<sup>1</sup>A noção de *mise en jeu* apresentada por Patrice Pavis como a “primeira etapa do trabalho com os atores, consistindo em fazê-los falar, jogar e deslocar-se no início do processo de ensaio” (PAVIS, p.317, 2010) não corresponde ao uso do termo apresentado neste texto (tradução minha).

<sup>2</sup> Os trechos em itálico são citações da publicação organizada pelo grupo OPOVOEMPÉ, intitulada “A Máquina do Tempo (ou Longo Agora)”, de 2012.

articulação da trilha sonora. É curioso o modo pelo qual se chegou a esse percurso: a partir de uma experiência de errância pela cidade. Ao se perder em São Paulo, uma das integrantes do grupo chegou a um antigo estacionamento de trens abandonados na Estação Presidente Altino. Diante de tal visão de imobilidade, a artista encontrou o que seria a imagem do “escuro da contemporaneidade”, uma oposição singular ao sentimento de velocidade, fluidez e transitoriedade impregnado no corpo de quem habita ou frequenta um grande centro urbano.

Para assistir *O Farol*, o espectador devia agendar sua participação antecipadamente por telefone. Ao chegar ao ponto de encontro, a portaria de um grande hotel situado em uma área do mercado empresarial de São Paulo, o espectador é recebido como se fosse pegar um voo, apresenta seu número de reserva e recebe um questionário. As saídas acontecem de dez em dez minutos. Dois espectadores são guiados a partir de proposições mínimas por parte de uma atriz que porta uma mala vermelha. Ela não atua, simplesmente age como uma mediadora entre o espectador e a cidade, levando-o a experimentar diferentes velocidades. Tanto a atriz quanto a mala mudam ao longo do percurso. Cada *performer* é responsável por uma parte do trajeto, mostrando placas (contendo frases como: “A partir de agora, observe se a velocidade do outro é a mesma que a sua”) ou mensagens na tela de um celular (“tem que ter sentido?”), numa condução delicada e quase invisível. Quando muda o *performer*, muda também o tipo da bagagem: de mala grande de rodinhas à mochila, sempre vermelhas. Neste caso, a experiência é fragmentada para os atores e para a equipe que se move de maneira bastante eficaz, paramentada com rádios e celulares, como uma máquina do tempo, para garantir que nenhum atraso do trem atrapalhe a jornada do espectador. É ele, entretanto, o único participante do evento que tem acesso à experiência na íntegra.

Nesse *percurso sonoro*, os espectadores são considerados atores sutis que se relacionam apenas visualmente com os atores. Estes últimos, por sua vez, facilitam essa experiência, exibem placas como aquelas usadas no desembarque de aeroportos e orientam os espectadores nas mudanças de guia e de meio de transporte (trem, carro e a pé). A cena, no entanto, permanece invisível no corpo da cidade, avessa à espetacularização do cotidiano, escoa por São Paulo sem se deixar perceber. Como os *performers* não atuam, não há cena no sentido mais convencional do termo, o dispositivo revelado é a teatralidade do próprio espaço urbano somada aos textos que compõem a trilha. Na verdade, o que é visível ao passante comum da cidade são três pessoas caminhando apressadas, portando fones de ouvido. A fim de revelar o quanto a velocidade do indivíduo é diretamente proporcional ao poder econômico do cidadão, os atores convidam os espectadores a se deslocarem por meio de diferentes meios de transporte, partindo de um bairro empresarial e chegando à periferia de São Paulo. Do hall do hotel, o trio caminha apressadamente por um shopping de móveis, pegando elevadores e escadas rolantes; chega a um grande salão de onde é possível apreciar uma visão panorâmica da metrópole, porém o que a máquina mais uma vez revela são os contrastes evidentes na paisagem, cotidianamente mascarados pelo esgotamento tempo.

Todo o percurso é preenchido por uma trilha sonora, composta pelo que poderia ser a faixa de áudio de um filme documentário, na qual diferentes opiniões são emitidas. A dramaturgia é uma combinação de entrevistas realizadas com pedestres e de trechos de palestras realizadas em um ciclo de estudos sobre o tempo, articulando de maneira poética reflexões acerca da velocidade contemporânea. O texto chega como pensamentos sussurrados nos ouvidos dos espectadores, que também se mantêm em constante deslocamento. O ato de caminhar atribuído tanto aos espectadores quanto aos *performers* configura ao experimento um caráter de encenação em deriva. O termo *mise en scène* aqui poderia ser substituído pelo já sugerido *mise en jeu*, uma vez que esta articula dispositivos de jogo para o espectador explorar a cidade de uma maneira não usual. Diante do anestesiamiento da vida cotidiana e da constante corrida contra o tempo e a favor do capital, um tal dispositivo que convida o cidadão a caminhar na cidade, propõe uma reconfiguração do território urbano como espaço lúdico e uma transformação do uso do tempo, que deixa de ser produtivo e passa a ser ocioso. Soma-se a essa ideia, a concepção de jogo como atividade improdutivo, apresentada por Johan Huizinga.

### ***Encenação em deriva***

As duas manifestações artísticas analisadas se caracterizam pela ocupação do espaço público, situando-se na fronteira entre a arte e a realidade e investigando as mobilidades praticadas no contexto das grandes cidades. Ao longo das análises, alguns dispositivos de jogo apreendidos nas encenações foram destacados com o objetivo de revelar o deslocamento da noção de *mise en scène* para a noção de *mise en jeu*. De maneiras diferentes, o espectador dos dois experimentos era tomado como elemento constituinte do acontecimento e, sobretudo, em *O Farol*, ele se transformava no “princípio ativo” da ação. Sem ele, a experiência não se configurava. Trata-se de um espectador que se dispõe a errar, no sentido de se mover sem rumo, observando, refletindo e apropriando-se do espaço urbano. Desse modo, o ato de caminhar do espectador determina a configuração da experiência. Neste caso, o artista não cria visões para serem observadas pelos espectadores, ele apenas sugere recortes para o olhar desse novo integrante de sua criação. É o espectador que se encarrega do processamento das imagens em atrito com as ideias que o artista sussurra em seus ouvidos.

*Estrada do Sul* e *O Farol* colocam a mobilidade nos grandes centros urbanos em questionamento, inventando formatos de encenações em deriva. Ambas desenvolvem dispositivos de jogo relacionados à caminhada ou ao deslocamento automobilístico, que remetem a situações da vida urbana e transformam a cidade em um espaço de jogo. Nesse sentido, parece relevante retomar as ideias dos Situacionistas, que pretendiam superar a distinção entre jogo e vida corriqueira. Para Guy Debord, “o principal antídoto contra o espetáculo seria seu oposto: a participação ativa dos indivíduos em todos os campos da vida social, principalmente no cultural” (JACQUES, 2012, p. 206).

Assim, os grupos XIX e OPOVOEMPÉ buscam, cada um a sua maneira, articular proposições que colocam o espectador no centro do acontecimento,

colaborando para a desconstrução da noção de espetáculo e criando situações próximas à vida. Cada encenação, ou *mise en jeu*, estrutura uma relação específica com o espectador, revelando no próprio ato mesmo desse encontro o seu “modo de usar”. Ao explorar os dispositivos de jogo apresentados na arte, o que se espera é que o espectador possa inventar alternativas para transformar sua relação com a cidade, ampliando *a parte não medíocre da vida* e negando-se a ocupar seu tempo apenas de maneira produtiva.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.
- CARERI, Francesco. *Walkscapes: o caminhar como prática estética*. São Paulo: Editora G. Gili, 2013.
- DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- FÉRAL, Josette. *Théorie et Pratique du théâtre. Au-delà des limites*. Paris: L’Entretemps, 2011.
- FERNANDES, Sílvia. “Teatralidade e Performatividade na cena contemporânea”. *Revista Camarim*, Ano 15, n. 46, 2012, pp.20-29.
- HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- JACQUES, Paola Berenstein. *Apologia da Deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Elogio aos errantes*. Salvador: Ed. da Universidade Federal da Bahia, 2012.
- PAVIS, Patrice. *La mise en scène contemporaine*. Paris: Armand Colin Éditeur, 2010.