

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE ARTE DRAMÁTICA  
CURSO DE TEATRO – BACHARELADO

Processos de criação permeados por contribuições dramáticas dos espectadores

Vitória Medeiros Titton

Porto Alegre

2019

Vitória Medeiros Titton

*Processos de criação permeados por contribuições dramáticas dos espectadores*

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Departamento de Arte Dramática do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de bacharel em Teatro, com habilitação em Direção Teatral.

*Orientador: Prof. Dra. Marta Isaacsson de Souza e Silva*

Porto Alegre

2019

## RESUMO

O presente trabalho busca traçar uma reflexão acerca das contribuições do espectador ao longo dos processos de criação de duas produções artísticas: *Contratantes* (2016) e *90 Ceias* (2017). Os espetáculos foram encenados pela autora em contexto de pesquisa de Iniciação Científica e de estágio de graduação e tinham como proposta explorar a participação ativa dos espectadores em processos de composição cênica, através da internet e presencialmente.

O *corpus* de estudo reúne as produções artísticas referidas e seus processos de criação, nos quais os espectadores participaram virtualmente e presencialmente em momentos pontuais. A reflexão teórica examina a pesquisa empírica adotando como referência a noção de *dramatugista/dramaturg* e aponta para as modalidades de interação e as potencialidades da contribuição do espectador aos processos de criação.

**Palavras-chave:** Espectador; Processos de Criação; Dramaturgista.

## **ABSTRACT**

This work aims to draw a reflection on the participation of viewers along the creation processes of two art productions: *Contratantes* (2016) and *90 Ceias* (2017). The plays were performed by the author in the context of scientific initiation research and the purpose was exploring the active participation of the viewers in processes of scenic composition, both online and at live performances.

The corpus of the study gathers the referred artistic productions and the corresponding creation processes, in which the viewers participated virtually and on-site in specific moments. The theoretical reflection examines the empirical research taking as reference the notion of *dramaturg* and points to the modes of interaction and the potential of the viewer's contribution to the creation process.

**Keywords:** Viewer; Creation Processes; Dramaturg.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	7
CAPÍTULO 1 – NORTEADORES DA REFLEXÃO .....	10
1.1 Dramaturgia .....	10
1.2 Espectador .....	11
1.3 Dramaturgista.....	17
1.4 Participação, interação e interatividade .....	20
CAPÍTULO 2 - PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS EXPERIMENTADOS NOS PROCESSOS DE CRIAÇÃO DOS ESPETÁCULOS .....	22
2.1 Contratantes.....	22
2.2 90 Ceias.....	33
CAPÍTULO 3 – MODALIDADES DE INTERAÇÃO.....	40
3.1 Contribuição à fábula do espetáculo .....	41
3.2 Contribuição à caracterização de personagem.....	42
3.3 Contribuição à definição das qualidades da cena (ritmo, clima, intenção).....	42
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	44
REFERÊNCIAS.....	46
ANEXOS .....	49
Tabela de análise dos ensaios ao vivo de <i>Contratantes</i> .....	49
Tabela de análise dos Laboratórios de Criação de <i>90 Ceias</i> .....	50
Tabela comparativa das contribuições aos processos de <i>Contratantes</i> e <i>90 Ceias</i> – modalidades de interação .....	52
Tabela comparativa das contribuições aos processos de <i>Contratantes</i> e <i>90 Ceias</i> – Análise com comentários .....	53
Tabela comparativa das contribuições aos processos de <i>Contratantes</i> e <i>90 Ceias</i> – objetivos e especificações das contribuições.....	54

## FIGURAS

Figura 1 - Buscando compreender a função do dramaturgista, Tabela (QUADROS, 2007, p. 27) .....	19
Figura 2 - Exemplo de postagem do processo de <i>Transmutações</i> (2015) .....	23
Figura 3 - Tabela de horários 2º ensaio ao vivo de <i>Contratantes</i> (2016) .....	25
Figura 4 - Tabela de horários atores 2º ensaio ao vivo de <i>Contratantes</i> (2016) .....	25
Figura 5 - Postagem do processo de votação de desfecho em <i>Contratantes</i> (2016)	27
Figura 6 - Perfil do personagem Fernando Porta, de <i>Contratantes</i> .....	28
Figura 7 - Páginas curtidas pelo perfil do personagem Fernando Porta, de <i>Contratantes</i> .....	29
Figura 8 - Exemplo de postagem no perfil do personagem Fernando Porta, de <i>Contratantes</i> .....	30
Figura 9 - Foto da cena “jogo das profissões”, ainda na primeira versão do espetáculo. ....	33
Figura 10 - No Laboratório de Criação o ator Maurício Schneider faz jogo de aquecimento com a espectadora Guadalupe Casal. Foto: Vitória Titton.....	37
Figura 11 - Espectadores, de toucas de Papai Noel, dançando com a atriz Bruna Casali e o ator Eriam Schoenardie. Foto: Qex Bittencourt .....	38

## INTRODUÇÃO

*Seria tão pobre, tão frio, de vistas tão curtas, se não tivesse aprendido, mais ou menos, a pedir humildemente emprestados tesouros alheios, a aquecer-me no fogo alheio, e a fortalecer os meus olhos com as lentes da arte.*  
Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781).

De forma ampla, busco, através deste Trabalho de Conclusão de Curso, estabelecer um diálogo entre a linguagem artística que desenvolvi ao longo da graduação e algumas discussões contemporâneas a respeito da figura do espectador no campo das artes cênicas. Por mais ampla que essa proposta possa ser, me auxilia como ponto de partida deste texto e resume os dois pilares que sustentarão essa reflexão: o estudo empírico e o referencial teórico.

O processo de construir minha linguagem artística se deu ao longo do fazer artístico em meus cinco anos de graduação, desde as aulas de atuação, passando pelas disciplinas teóricas, ao enfoque nos exercícios como diretora cênica. Esse processo também foi muito influenciado pela minha experiência como bolsista de Iniciação Científica, vivência que me deu liberdade para experimentação prática, para desenvolver questões teóricas de interesse e para formar um pensamento científico sobre o fazer da arte. Esse processo encerra um ciclo com este trabalho, reflexão escrita e costura sobre o que fiz, com a certeza de que continuará em meus futuros projetos artísticos e próximos passos enquanto pesquisadora.

Em 2015 entrei para o grupo de pesquisa *Cena e Intermedialidade* (atualmente intitulado *Cena Aumentada: Relações Intermediárias*), orientado pela professora Marta Isaacsson, e nesse contexto fui apresentada a duas questões importantes sobre o espectador. A primeira diz respeito à participação inerente do espectador no ato teatral, na qual fui apresentada à Ranciére e ao seu texto *O Espectador Emancipado* (RANCIÈRE, 2010). Esse foi meu primeiro contato com escritos sobre a recepção, e a partir dele conheci Jorge Dubatti e sua proposta de tríade para a realização do ato teatral: acontecimento convivial, acontecimento poiético e expectativa, necessariamente associados (DUBATTI, 2012). Em ambos os casos, os autores discutem como, a partir do seu lugar de observação, o espectador influencia e é parte inseparável do ato teatral. A segunda questão é diretamente relacionada à pesquisa

já existente da professora Marta e diz respeito a um crescente de obras que propõem novas formas de relação com o espectador na produção artística contemporânea.

Tendo tido contato com essas reflexões, comecei a observar como se dava a relação com o público e como as obras pensavam os lugares do espectador em nosso contexto de produção artística porto-alegrense. Esse recorte, que compreende a partir do ano de 2014 até o momento, abrange uma crise de baixo público nos espetáculos teatrais. Envolve o fechamento de Edifícios Teatrais, a diminuição de temporadas de espetáculos e a alta demanda do público por espetáculos de cunho de entretenimento em detrimento das manifestações artísticas, que encontravam teatros vazios. Outra realidade que enfrentamos é a de festivais superlotados e salas vazias nos meses seguintes. Ainda temos dificuldade de fidelizar o público que se interessa por arte, mas que ainda vai ao teatro somente para apreciar uma arte que está sendo divulgada pela grande mídia ou que tem o aceite de uma curadoria ou premiação. Dentro da pesquisa, no ano de 2019, realizei uma série de entrevistas com 11 artistas locais e colhi depoimentos de 36 espectadores de obras com propostas interativas, concluindo que essas minhas percepções sobre nosso contexto das artes cênicas locais são compartilhadas pelos trabalhadores da arte e por aqueles que estão indo ao teatro.

Diante dessas percepções, minhas propostas de investigação na pesquisa e nas obras cênicas que realizei durante a graduação buscaram uma maior e mais potente interação entre artistas e espectadores, tendo como hipótese que obras com uma maior interação pudessem fazer o espectador se sentir convidado a estar presente e a voltar ao teatro.

Neste trabalho, detenho-me a refletir sobre duas obras com minha direção cênica, por terem estratégias mais definidas quanto às interferências do espectador nos processos de criação. São elas: *Contratantes* (2016) e *90 Ceias* (2017), desenvolvidas como atividade de Iniciação Científica a última também na disciplina obrigatória Estágio de Montagem.

Início o primeiro capítulo com a necessidade de definir alguns conceitos norteadores para a escrita, bem como reconheço meus trabalhos já inseridos em um contexto efervescente de obras e artistas que pensam a recepção e as relações entre obra, artista e espectadores. Nesse sentido, exemplifico algumas produções realizadas ao longo do século XX e suas influências em novas produções realizadas nas décadas 2000-2010. Em um segundo momento, apresento os processos de criação sob minha direção cênica e os dispositivos utilizados para diálogo com o



espectador. Em um terceiro momento, aprofundo os processos das obras em uma análise das contribuições dos espectadores, distinguindo-as em algumas modalidades de interação. Por fim, realizo algumas aproximações entre as funções assumidas pelos espectadores ao conceito do dramaturgista.

## CAPÍTULO 1 - NORTEADORES DA REFLEXÃO

### 1.1 Dramaturgia

Início aqui definindo dramaturgia, pela importância do termo e recorrência de uso neste texto. Em sua definição ampla do dicionário, trata-se de

1. Arte ou técnica de escrever e representar peças de teatro. 1.1 a totalidade de recursos técnicos, mais ou menos específicos, de tal arte, usados para compor e representar peças de teatro. 1.2 o produto da utilização de tais recursos; a composição ou representação de uma peça de teatro. (HOUAISS, 2009, p. 713)

Esses três pontos acompanham uma mudança de perspectiva sobre o termo, que aconteceu historicamente. Essa primeira definição, que entende a dramaturgia como texto dramático, é herança da *Poética* de Aristóteles, e ainda hoje sua aplicação é utilizada recorrentemente (no sentido de estudo de textos dramáticos). Já o segundo e o terceiro sentido tratam de uma visão moderna, que é detalhada por Patrice Pavis (2011) no verbete *dramaturgia* de seu Dicionário do Teatro:

*Dramaturgia* designa então o conjunto das escolhas estéticas e ideológicas que a equipe de realização, desde o encenador até o ator, foi levada a fazer. Este trabalho abrange a elaboração e a representação da fábula, a escolha do espaço cênico, a montagem, a interpretação do ator, a representação ilusionista ou distanciada do espetáculo. Em resumo, a dramaturgia se pergunta como são dispostos os materiais da fábula no espaço textual e cênico e de acordo com qual temporalidade. A dramaturgia, no seu sentido mais recente, tende, portanto, a ultrapassar o âmbito de um estudo do texto dramático para englobar texto e realização cênica. (PAVIS, 2011, p. 113-114)

Podemos sintetizar que por sua definição a dramaturgia pode ser entendida como o conjunto de elementos que integram a obra e a sintaxe de suas relações, ou seja, tudo que concorre para a produção de sentido da obra. O contexto de produção artística no qual me inseri é de uma maioria de obras que vão ao encontro dessa definição, criadas em processos de criação colaborativa e não centradas em montagens de textos dramáticos. De igual forma, nas obras que são foco desta reflexão, *Contratantes* e *90 Ceias*, considero como partes integrantes da dramaturgia além da fábula, o desenho de luz, a trilha sonora, o cenário, a concepção audiovisual dos vídeos e do ato de projeção e o estilo de atuação (mais próximo do sentido 1.2 de Houaiss, 2009). Outro ponto importante, que destacaremos mais adiante, que compõe a dramaturgia é a função dramatúrgica do espectador, como pontua Massa: "...dentro dessa perspectiva, para além da interpretação de um texto, pode-se pensar a

dramaturgia como um circuito que envolve o espectador e o ator por meio de uma ação que se realiza no acontecimento teatral.” (2017, p. 69).

O acontecimento teatral será entendido aqui como ato de convívio,

“A reunião de artistas, técnicos e espectadores em uma encruzilhada territorial e temporal cotidiana (uma sala, a rua, um bar, uma casa, etc. no tempo presente), sem intermediação tecnológica que permita a subtração territorial dos corpos em encontro”<sup>1</sup> (DUBATTI, 2014, p. 104).

## 1.2 Espectador

São muitas as abordagens possíveis sobre o estudo do espectador. Aqui não nos deteremos às definições que tratam o espectador como “testemunha presente” ou “aquele que observa ou examina (algo)” (HOUAISS, 2009, p. 814). Como dito anteriormente, o recorte aqui escolhido é sobre um viés de convívio, e não o da semiologia, o da psicologia, o da antropologia ou outros tantos que seriam possíveis. Opto por primeiramente fazer uma breve retomada histórica das alterações da função do espectador no século XX, período em que isso teve o enfoque dos artistas, e depois pontuo alguns movimentos do século XXI. Esse segundo momento também serve para elencar muitas das obras e artistas que conheci ao longo de minha pesquisa e que se tornaram referências em minhas produções artísticas.

Notamos duas vertentes que podem ser destacadas. Um dos movimentos de interação com o espectador ganha força a partir de Meyerhold, que “gostaria de arrancar o espectador de sua não existência de Voyeur à qual foi reduzido pelo naturalismo, para associá-lo ao trabalho do autor, do diretor e do intérprete, fazer dele ‘o quarto criador’”<sup>2</sup> (ROUBINE, 1998, p. 38-39). Esse será acompanhado posteriormente por Brecht, buscando o viés político da participação com o espectador.

A partir de 1960,

os espectadores tornam-se ativos, até reativos, seja na arte da performance, do *happening* e dos espetáculos ligados a manifestações públicas ou políticas. Sob a influência de Brecht, o espectador é convidado a recuar em sua posição diante dos acontecimentos representados. Sob o patrocínio de Artaud, ele se projeta, ao contrário, no acontecimento único, não repetível, esperando assim escapar à “clausura da representação”. (PAVIS, 2017, p. 103)

<sup>1</sup> Tradução da autora. Original: “la reunión de artistas, técnicos y espectadores en una encrucijada territorial y temporal cotidiana (una sala, la calle, un bar, una casa, etc. en el tiempo presente), sin intermediación tecnológica que permita la sustracción territorial de los cuerpos en el encuentro”.

<sup>2</sup> “Les techniques et l’histoire”, em *Le théâtre théâtral*. Paris: Gallimard, 1963, p. 19-53.

Exemplo disso é o *Living Theatre*, que inaugura o Teatro Livre, modalidade que

não é apenas uma atuação improvisada por parte dos atores, mas principalmente uma ação em que o público participa ativamente, eliminando as distâncias entre ator e espectador por meio da ausência de um roteiro ou história pré-determinados. Ator e espectador compartilham tudo o que é necessário para sua realização: a reação a partir do aqui e agora de ambos. (MUNIZ, 2015, p. 113-114)

No Brasil, o movimento de um fazer teatral que convoca a participação do espectador ultrapassa questões estéticas e surge de um específico contexto sociopolítico do país. O Teatro do Oprimido, de Augusto Boal, é referência na participação do espectador como dispositivo de transformação social, em resposta à dissolução de coletivos e movimentos sociais na época anterior e da instauração da ditadura de 1964. Esse movimento não se vê isolado, e sim em um contexto de situações semelhantes em todo o continente, marcando o fazer artístico latino-americano até hoje. Ainda do Oprimido, destaco as modalidades do Teatro do Invisível e do Teatro Fórum. No primeiro “cabe ao espectador escolher ou não participar da ação sendo ou não provocado pela realidade improvisada a partir de objetivos ideológicos e políticos bem definidos” (MUNIZ, 2015, p. 100). Essa participação genuinamente espontânea se dá pelo fato de os espectadores não terem conhecimentos de que a situação é representação. No segundo, a encenação compreende uma improvisação de uma situação proposta no momento do evento por algum presente.

A cena para no momento do clímax da crise, demandando uma solução. Nesse momento, os atores pedem ao público que ofereçam diferentes possibilidades de resolução do conflito. As diversas soluções propostas são selecionadas pelo público e representadas pelos atores, que conduzem às suas consequências máximas. Assim, o público pode valorizar sua viabilidade e discutir uma estratégia para resolver o conflito que lhe diz respeito. (MUNIZ, 2015, p. 101)

O espectador é visto como parte de um coletivo e sua contribuição por um viés de uma perspectiva social e política.

Concomitante a essa onda de participação do espectador sob a ótica social e política, há a volta da participação do espectador como parte de uma constituição ritualística, que remete aos primórdios do teatro. Esse movimento é retomado no século XX por Artaud. Nesse sentido, “a abertura da obra a favor da autonomia do sujeito e suas relações de coletividade e proximidade são elementos importantes para o enaltecimento da obra aberta, e não podem ser desconsiderados” (MELO E

SILVIERA, 2016, p. 60-61). Essa ideia de coletivo buscada por Artaud e diversos outros artistas dessa mesma linha de pesquisa está muito ligada a uma não separação entre artistas e espectadores, seguindo a ideia de que em um ritual todos são parte de um todo. Exemplos desse movimento são o próprio *Living Theatre*, citado anteriormente, e as performances de Richard Schechner (vide *Dionysus in 69*). No Brasil das décadas de 1970 e 1980, podemos citar o Teatro Oficina e as performances sensoriais de Ligia Clark.

Se considerarmos o contexto histórico em que foram desenvolvidos, em que se vivia, por um lado, as sequelas da tortura e da repressão política e por outro o estreitamento dos horizontes existenciais com a expansão da sociedade de consumo, pode-se entender melhor o intuito de “cura” que anima tais proposições. A arte deve mobilizar experiências corporais muito primitivas num ambiente protegido, para começar a refazer um corpo “traumatizado”. Um corpo que, naquele momento específico da sociedade brasileira, passa a ser superexposto na produção midiática, transformado em “objeto” idealizado, imagem destinada a capturar e formatar os desejos coletivos. (QUILICI, 2017, p. 336).

Também seguindo essa mesma vertente nos, anos 2000,

o espectador tem a impressão de ser solicitado, e até cortejado, nos espetáculos interativos, em imersão ou em multimídias, mas ele renuncia cada vez mais controlar o sentido e a qualidade do que se lhe apresenta. Os filósofos “que dele se ocupam” lhe propõe uma “partilha do sensível”, uma “estética relacional”, uma comunidade como ficção necessária, uma experiência comunitária ou uma busca do comum, e não mais do “espaço público” ou político. Marie-Madeleine Mervant-Roux vê aí uma deriva neoritualística. (PAVIS, 2017, p.104)

Mas então, como essa participação é diferente da proposta hoje por encenadores contemporâneos?

Pode-se perceber que alguns artistas em produção nas últimas duas décadas (2000-2019) apropriam-se dessa trajetória de experimentações em relação às funções do espectador e atualizam dispositivos de interação, contextualizando a participação do espectador em um século XXI marcado pela globalização, pelas evoluções do capitalismo e pelas novas lutas sociais – uma dessas marcas é o uso da tecnologia como meio para a interação. Dessa forma, novos termos estão sendo utilizados para denominar releituras de funções já anteriormente assumidas pelo espectador. Os conceitos aqui apresentados emergem do campo das artes cênicas, mas é importante sinalizar que a discussão também se expande para os campos das artes visuais, sonoras e da *performance art*, estando na essência do pensamento contemporâneo sobre as artes elementos tais como coautoria, arte interativa e imersão.

O primeiro conceito contemporâneo a ser destacado é o de *expert/especialista*, proposto pelo coletivo de encenadores Rimini Protokoll. O termo está associado ao borramento entre atuação e expectativa, sendo não artistas e espectadores convidados a atuar no espetáculo por conta de suas experiências de vida ou profissionais. Cito como exemplo a performance *100% Stadt (100% Cidade)* (2008)<sup>3</sup>. Nesse caso, os protagonistas são 100 habitantes da cidade onde está ocorrendo a apresentação, que representam as estatísticas do Censo sobre idade, sexo, etnia, geografia e tipo de agregado familiar. Esses especialistas de suas próprias vidas, completam a dramaturgia do espetáculo cujas lacunas são as próprias perguntas sobre a cidade, seus modos de vida e dilemas morais cotidianos. Um exemplo de cena do espetáculo é o momento inicial no qual em poucos minutos cada um dos 100 participantes deve se apresentar e descrever um objeto seu que trouxe para o palco.

O segundo conceito apresentado é o do espectador na função de *atores ready-mades* ou *delegated* (SATURNINO, 2017, p. 67). Esse conceito potencializa ainda mais o borramento entre atuação e expectativa (tanto que o espectador é chamado de ator) e pode ser observado em espetáculos como *Situation Rooms* (2013)<sup>4</sup>, também do coletivo Rimini Protokoll, *La consagración de la primavera* (2010)<sup>5</sup>, de Roger Bernart, e *Pontilhados* (2016)<sup>6</sup>, do Grupo Experimental de Recife. Nesses casos, os espectadores cumprem tarefas específicas dentro do roteiro da obra, recebendo ordens muitas vezes através de dispositivos tecnológicos. Em *Situation Rooms*, por exemplo, os espectadores têm experiências individuais segurando tablets e usando fones de ouvido, seguindo um percurso por diversos cenários que reproduzem outras localidades existentes no mundo. Todos os locais têm em comum estarem relacionados à indústria bélica à guerra. Através dos dispositivos a pessoa recebe quais interações deve realizar com o espaço, corporificando às ordens repassadas. É interessante a perspectiva que Maurice Benayoun coloca sobre coautoria nesse tipo de obra:

Dizer que os participantes são coautores, é não compreender o que é a obra. Eles são visitantes, acrescenta ele. A obra é o conjunto do dispositivo incluindo a participação das pessoas, as regras que determinam o processo

<sup>3</sup> Documentário sobre o processo de criação do espetáculo 100% São Paulo: <https://www.youtube.com/watch?v=kylUgQEbNN0&t=15s> (Acessado em 03/01/2020);

<sup>4</sup> Teaser do espetáculo *Situation Rooms*: <https://www.youtube.com/watch?v=IHbFTsVCHY> (Acessado em 03/01/2020);

<sup>5</sup> Entrevista com Roger Bernart sobre o espetáculo *La consagración de la primavera*: <https://www.youtube.com/watch?v=dfZUuFasID0> (Acessado em 03/01/2020);

<sup>6</sup> Entrevista com Mônica Lira sobre o espetáculo *Pontilhados*: <https://www.youtube.com/watch?v=7jGINo6bxXo> (Acessado em 03/01/2020);

de evolução (...). O golpe do espectador coautor é uma mistificação pseudo-demagógica lamentável (Apud Cauquelin, 2006, p. 115) (SATURNINO, 2017, p.73)

Nesses casos, os espaços de intervenção do espectador são bem definidos, refletindo um caráter de manipulação e “falsa participação”. Essa delimitação da interferência do espectador tem potencial dramático imenso e quando proposital é utilizado como elemento de crítica política e social dentro da dramaturgia. É o caso do espetáculo *Pendiente de Voto* (2012)<sup>7</sup>, de Roger Bernart no qual é explicitado aos espectadores que a sua participação no curso da apresentação da obra não interferiu em seu final. Nesse espetáculo, os espectadores recebem um dispositivo tecnológico pelo qual devem responder a uma série de perguntas que aparecem em uma tela. À longo do espetáculo, à medida que menos pessoas vão tendo o direito ao voto, mais as perguntas deixam de caráter objetivo e vão se transformando em frases de um interlocutor, que critica a real participação do público através de suas escolhas anteriores:

[Tela]: Você acha que no fundo você não escolhe nada e que tudo foi decidido antes de você chegar?

[Resposta do público]: Não.

[Tela]: Você é romântico.

[...]

[Tela]: Você pretende me derrubar? Tomo nota.

(PROVENCIO, 2016, p. 161)<sup>8</sup>

Dessa forma podemos perceber que o viés político da interferência do espectador, explicitado pelos artistas do século XX, é retomado na contemporaneidade, na participação que evoca o posicionamento moral do espectador em suas decisões, como protagonista da situação. Em entrevista, Roger Bernart reflete que o espectador quando participa é um personagem, uma construção, e coloca: “os espectadores precisam interpretar seu próprio papel e dar-se conta da falsidade, da ficcionalidade e do artifício da própria realidade” (GUIMARÃES, 2016, p. 190).

<sup>7</sup> Teaser do espetáculo *Pendiente de Voto*: <https://www.youtube.com/watch?v=gCer0V6EqL0> (Acessado em 03/01/2020);

<sup>8</sup> Tradução da autora. Original:

[Pantalla]: ¿Crees que en el fondo no eliges nada y que todo ha sido decidido antes de que tú llegues?

[Respuesta del público]: No.

[Pantalla]: Eres un romántico.

[...]

[Pantalla]: ¿Pretendéis derrocar? Tomo nota.

Outra tendência no contemporâneo são espetáculos que criam dispositivos de interação “one-to-one” nos quais a experiência se dá individualmente entre um performer e um espectador. É o caso do trabalho *The Smile off your face* (2004)<sup>9</sup>, do grupo Ontroerend Goed. Em artigo, a artista e espectadora Liesbeth Nibbelink descreve as formas de interação no espetáculo, em sua maioria sensoriais e individuais, e tece uma relação dessas experiências, novamente com o contexto social em que vivemos:

Na minha opinião, o teatro da experiência responde à vida atual em uma cultura digitalizada e globalizada. Selecionar o espectador e reconhecer sua individualidade parece uma apropriação da cultura participativa e das economias de mercado liberais; fortemente relacionado ao individualismo e ao suposto livre arbítrio. O teatro da experiência não representa esses fenômenos, mas os utiliza para organizar o evento da performance. *The Smile* opera através de resposta individual e heterogeneidade, mas compromete a “livre escolha” por manipulação e pega emprestado o conjunto de regras de um jogo. Assim, o teatro captura o código da democracia, individualismo e cultura popular e é desterritorializado por componentes participativos e lúdicos dessa cultura” (2012, p.420)<sup>10</sup>

Cito aqui outra proposta de relação com o espectador em obras que misturam em sua dramaturgia a estética do teatro com estruturas de jogos (brincadeiras, dinâmicas de grupo, de tabuleiro, etc.). Nesses casos, o espectador assume função de jogador e sua participação está condicionada a regras impostas pelos artistas. Importante salientar que essa participação pode partir de seu “eu” real ou por vezes o espectador também assume um personagem que ele deve representar. Exemplos desse tipo de relação são *Home Visit* (2015)<sup>11</sup>, de Rimini Protokoll, *£¥€\$ (LIES)* (2017)<sup>12</sup>, de Ontroerend Goed, *Sleep No More* (2011)<sup>13</sup>, da Companhia Punchdrunk, e *Casa do Medo* (2017)<sup>14</sup>, do Macarenando Dance Concept. Em *Home Visit*, por

<sup>9</sup> Entrevista com Kristof Coenen e Joeri Smet sobre o espetáculo *The Smile off your face* <https://www.youtube.com/watch?v=ZxPI34xehg0&t=8s> (Acessado em 03/01/2020);

<sup>10</sup> Tradução da autora. No original: “The theatre of experience in my view responds to current life in a digital, globalized culture. Singling out the spectator and acknowledging his or her individuality seems an appropriation of participatory culture and liberal Market economies; strongly related to individualism and supposedly free choice. The theatre of experience does not represent these phenomena, but uses them to organize the event of performance. The Smile operates through individual response and heterogeneity, but compromises “free choice” by manipulation, and borrows the rule-set of a game. Theatre thus captures the code of democracy, individualism and popular culture, and is deterritorialized by participatory and playful components of that culture.”

<sup>11</sup> Teaser do espetáculo *Home Visit*: <https://www.youtube.com/watch?v=2XvsTqvH4AY> (Acessado em 03/01/2020);

<sup>12</sup> Crítica do espetáculo *£¥€\$ (LIES)* por Tom Nicholas: <https://www.youtube.com/watch?v=l2D3anz2cv0> (Acessado em 03/01/2020);

<sup>13</sup> Teaser do espetáculo *Sleep No More* <https://www.youtube.com/watch?v=L3oCTsfclW4> (Acessado em 03/01/2020);

<sup>14</sup> Reportagem sobre o espetáculo *Casa do Medo*: <https://www.youtube.com/watch?v=-hJ4x3XOFYQ> (Acessado em 03/01/2020);



exemplo, os espectadores devem responder a uma série de perguntas oferecidas por uma máquina. Suas respostas vão sendo pontuadas ao longo do espetáculo/jogo e ao final os espectadores são premiados com a parte que lhes cabe de um bolo que estava sendo assado ao longo da performance. Acredito que esse último tipo de espetáculo se diferencia daqueles em que há o *espectador/ator ready-mades*, pois nesse caso há lacunas de criação de dramaturgia que cabem ser preenchidas pelo espectador, esteja ele representando um papel ficcional ou não.

Por fim, elenco outra proposta de interação com o espectador, que é a de uma imposição de uma função dramática ao espectador. Em minha trajetória enquanto espectadora, tive mais contato com espetáculos que trazem esse tipo de proposta de participação e, por conseguinte, foi uma das estratégias que apliquei a *Contratantes e 90 Ceias*. Em *Moscas* (2015)<sup>15</sup>, do coletivo Fiasco, os espectadores acompanham cenas independentes que buscam retratar convenções/rituais de nossa sociedade. Dessa forma, seja em uma maternidade, no ambiente de trabalho ou no asilo, o público assume uma função através de pequenas ações e do texto que o contextualiza em tais situações. Na cena do asilo, por exemplo, os espectadores ganham cartelas de bingo e são tratados como colegas dos personagens idosos. Outros espetáculos que também assisti em que eram atribuídas funções aos espectadores foram *Bunker* (2017), com direção de Eduardo Schmidt, *E se elas fossem para Moscou?* (2014), com direção de Cristiane Jatahy, e *A Última Peça* (2019), do Teatro Sarcástico.

### 1.3 Dramaturgista

O termo dramaturgista interessa aqui, porque, nos processos de criação tratados, o espectador é obrigado a deixar o lugar de sujeito da recepção para ocupar, por meio de diferentes contribuições, o papel de colaborador da composição da dramaturgia. Ele adota então uma atividade similar àquela de conselheiro, atividade original do “dramaturg” dentro da tradição alemã antes da evolução contemporânea que multiplicou seus domínios de atuação.

A partir do início do século XVIII, ocorreu um movimento da criação dos chamados “Teatros Nacionais” em diversos países da Europa, incluindo Espanha, Portugal e Alemanha. Isso se deu a partir do surgimento e crescente ascensão da burguesia e da necessidade de expor através do teatro os valores burgueses, em um

---

<sup>15</sup> Vídeo de divulgação do espetáculo *Moscas*: <https://vimeo.com/178939980> (Acessado em 03/01/2020);

modelo de “unidade nacional a nível estético”, segundo Manuela Nunes na introdução de Lessing (2005, p. 6). Nesse sentido, o caráter didático e formativo foi amplamente explorado, além de estratégias como a escolha dos espetáculos a serem encenados e a produção de textos que exaltassem tais iniciativas. É nesse contexto que Gotthold Ephraim Lessing é convidado pelos financiadores do Teatro de Hamburgo a contribuir para a instituição escrevendo peças e críticas sobre os espetáculos apresentados. Sua função na escrita teórica logo se destaca e Lessing abdica da função de dramaturgo. Em seus fascículos, o autor tece críticas aos espetáculos apresentados, apresenta reflexões sobre a Poética de Aristóteles e faz comparações com os outros teatros nacionais que estão se estabelecendo concomitantemente (principalmente o francês). Assim surge o primeiro dramaturgista, de uma necessidade de entender o teatro feito em um local, desenvolvê-lo através de novas referências e defini-lo através do estabelecimento de formas e regras para colocá-lo em prática. Podemos colocar então que, em um primeiro momento, o da criação do Teatro Nacional de Hamburgo, a função do dramaturgista surgiu da necessidade de qualificar o escopo das criações artísticas, e, portanto, suas tarefas eram voltadas à crítica, à reflexão sobre a Teoria do Teatro e à qualificação da dramaturgia e dos atores quanto às técnicas de representação.

Patrice Pavis esclarece sobre esse primeiro “conselheiro literário” ou “conselheiro artístico”:

O primeiro Dramaturg foi LESSING: sua Dramaturgia de Hamburgo (1767), coletânea de críticas e reflexões teóricas, está na origem de uma tradição alemã de atividade teórica e prática que precede e determina a encenação de uma obra. O alemão distingue, diversamente do francês, o Dramatiker, aquele que escreve as peças, do Dramatug, que é quem prepara sua interpretação e sua realização cênicas. (PAVIS, 2011, p. 117)

Também sobre o emprego do termo em diferentes línguas, Magali Helena de Quadros, em sua tese de doutorado *Buscando compreender a função do dramaturgista*, elucida com uma tabela (Figura 1):

	Autor de dramas	"Dramaturg"
Alemão	Dramatiker Theaterdichter (dramaturgo, autor dramático, poeta dramático)	Dramaturg
Inglês	Playwright	Literary manager Literary director Literary adviser* dramaturg
Português	Dramaturgo autor	Dramaturgista
Francês	Dramaturge (autor dramático)	Dramaturge

\*Grotowski, Jerzy. *Towards a Poor Theatre*. Preface by Peter Brook. Holstebro: Odin Theatrets Forlag, 1968, p.61 (... Ludwig Flassen, literary adviser to the Theatre laboratory).

Figura 1 - Buscando compreender a função do dramaturgista, Tabela (QUADROS, 2007, p. 27)

Desde a utilização do termo *dramaturg* a partir da *Dramaturgia de Hamburgo* de Lessing até os dias de hoje, a definição e as funções assumidas pelo dramaturgista nos processos e criações artísticas foram se modificando, muito por conta da descentralização da dramaturgia em volta do texto. Pavis (2011) define as funções do dramaturgista contemporâneo no ponto 3. *Tarefa ambígua do dramaturgo*<sup>16</sup>, muito mais ligadas ao processo de encenação:

(...) A partir do momento em que o dramaturgo passa a ter direitos adquiridos no teatro (direitos recentes e ainda contestados na França) ele é encarregado principalmente de:

- escolher as peças do programa em função de uma atualidade ou de uma utilidade qualquer; combinar os textos escolhidos para uma mesma encenação;
- efetuar as pesquisas de documentação sobre e em torno da obra. Às vezes, redigir um programa documentário (tomando cuidado de não explicar tudo de antemão, como acontece em alguns textos-programas);
- adaptar ou modificar o texto (montagem, colagem, supressões, repetições de passagens); eventualmente traduzir o texto, sozinho ou em colaboração com o encenador;
- destacar as articulações de sentido e inserir a interpretação num projeto global (social, político, etc);
- intervir de tempos em tempos durante os ensaios, como um observador crítico cujo olhar é mais "fresco" do que aquele do encenador, confrontado cotidianamente com o trabalho cênico. O dramaturgo é então o primeiro crítico interno do espetáculo em elaboração;
- assegurar a ligação com um público potencial (animação). (PAVIS, 2011, p. 117)

Mais especificamente sobre o teatro alemão contemporâneo, Magali esclarece:

Hoje, na Alemanha, são várias as funções de dramaturg: o Dramaturg de programação (Spieldramaturg), o Dramaturg chefe (Chefdramaturg), o

<sup>16</sup> No original francês, *dramaturge*.

Dramaturg que organiza as relações com os autores (Autorendramaturg), com o público e com os jornalistas (Offentlichkeitsdramaturg) e o Dramaturg de produção (Produktiondramaturg) que se constitui em elemento de ligação entre o texto e a produção.

Apesar da prática alemã de contar com vários tipos de dramaturgistas em um Teatro não se ter disseminado, pode-se dizer que é aí que nasce a figura do dramaturgista atual que, essa sim, expandiu-se, dentro de certa medida, para outros países. (QUADROS, 2007, p. 19)

É interessante que essa pluralidade de sentidos e funções do dramaturgista, assim como seu caráter vago de definição, chega ao Brasil, se adaptando à prática de “teatro de grupo” e a nosso modelo e mercado de trabalho. Em comparação, a autora Adélia Nicolete (2011) aponta:

Notamos que, na maioria das montagens brasileiras, a equipe divide as 2. Em francês, não existe o termo dramaturg ou dramaturgista, como em português. De modo geral, utiliza-se escritor ou autor dramático para denominar o dramaturgo, e à função do dramaturgista denomina-se dramaturgie. 3 múltiplas tarefas do dramaturgista: pesquisa de campo e teórica; seminários temáticos; escolha e estudo do texto a ser representando; possíveis transcrições e junções de textos teatrais ou de gêneros diversos, e muito mais. Esse expediente se dá seja por falta de verba para a adoção de mais um colaborador, seja por falta de alguém capacitado para tal função, ou por simples ignorância a respeito do dramaturgismo. Nesses casos, para Danan, o grupo todo está encarregado da dramaturgia. (NICOLETE, 2011, p. 2-3)

Podemos perceber então que essa divisão de tarefas do dramaturgista entre os artistas, não tendo alguém responsável por elas, e que pode ser observada já anteriormente em Brecht, por exemplo, aqui no Brasil acontece muito por desconhecimento ou por motivos econômicos.

Das funções elencadas anteriormente, irei destacar algumas ao longo da escrita, na busca por aproximar a função assumida pelos espectadores ao do dramaturgista. São elas: fomentar o processo da direção e elenco com materiais criativos, a partir das criações em ensaio e intervir como observador crítico em tempo real de criação.

#### **1.4 Participação, interação e interatividade**

Por mais que, em seu uso cotidiano, utilizemos as palavras *participação*, *interação* e *interatividade* como sinônimos, seus empregos no estudo da arte têm suas especificidades. A participação, para além de suas definições amplas de “Tomar parte em; compartilhar, associar-se pelo sentimento ou pensamento, apresentar natureza, qualidades ou traço(s) comuns” (HOUAISS, 2009, p. 1438-1439), será tratada como: “é aquela do espectador, o qual, tomando parte na elaboração do evento cênico ou

social, abandona mesmo seu estatuto de espectador supostamente passivo” (PAVIS, 2017, 220). Esse último termo “supostamente passivo” decorre da discussão que se estabeleceu mais fortemente após o texto “O espectador emancipado” de Jacques Rancière (2010). O autor questiona as tentativas dos “reformadores do teatro” (e cita Brecht e Artaud) de suprimir ou aumentar as distâncias entre espectadores e obra, na tentativa de tirar o espectador de sua função. Defende que a ação do espectador deve ser entendida como sua interpretação em relação ao que está vendo. Nesse sentido, Julio Plaza (2003), então, irá diferenciar a participação passiva (contemplação, percepção, imaginação, evocação, etc.) da participação ativa (exploração, manipulação do objeto artístico, intervenção, modificação da obra pelo espectador) (p. 10).

Quando pesquisadas as diferenças entre interação e interatividade, é marcante a diferença entre os agentes em ambos os casos.

Interação/Interatividade: convém distingui-los. A interação é uma ação entre duas pessoas. No teatro, há interação entre um ator e um espectador, o que constituía até há pouco a maneira de definir a relação teatral. Fala-se mais especificamente de interação quando um dos dois termos da relação se dirige ao outro (...) A interatividade é a relação entre um sistema informático e seu ambiente. A interatividade se faz com um agente humano ou não humano: uma máquina, mas também a natureza e o meio ambiente. As mídias, os videogames encorajam e controlam a interatividade. O teatro empresta deles cada vez mais. As artes interativas instauram uma interação visual ou sonora entre a obra e o público.” (PAVIS, 2017)

Desse modo, a interação trata-se de “influência mútua de órgãos ou organismos inter-relacionados; conjunto das ações e relações entre os membros de um grupo ou entre grupos de uma comunidade”. (HOUAISS, 2009, p.1095). Já a interatividade não diz respeito somente a corpos e indivíduos, mas sim de suas relações de interação através de sistemas de comunicação acionados por eles. O termo foi desenvolvido por Ivan Sutherland (1962) em sua tese de doutorado, ao descrever os mecanismos de comunicação entre máquina e pessoa em seu dispositivo *Sketchpad*, no qual o usuário poderia utilizar uma caneta para escrever em uma tela de computador. No campo das artes, a interatividade inaugurou diversas novas questões sobre autoria, dramaturgia e expansão territorial e temporal das obras, continuando a suscitar desafios e reflexões a cada nova tecnologia e uso que é dado a ela em cena.

## CAPÍTULO 2 - PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS EXPERIMENTADOS NOS PROCESSOS DE CRIAÇÃO DOS ESPETÁCULOS

### 2.1 Contratantes

O primeiro processo aqui apresentado, do espetáculo *Contratantes* (2016), estava inserido no projeto de pesquisa intitulado *Cena e Intermedialidade*, o qual buscava investigar as modalidades de utilização das tecnologias de imagem em cena. *Contratantes* foi meu segundo experimento prático de pesquisa, um prolongamento das investigações iniciadas no ano anterior com o trabalho intitulado *Transmutações* (2015). Minha proposta dentro do projeto em ambos experimentos era, através de um diálogo pelas redes sociais, fazer do espectador um participante do processo de composição da obra, contribuindo à construção da dramaturgia. Em *Contratantes*, participaram como elenco Danuta Zagheto (personagem Marisol Zapata na segunda versão do espetáculo), Eriam Schoenardie (personagem Fernando Porta), Laura Hickmann (personagem Mercedes Degás na primeira versão do espetáculo), Lauro Fagundes (personagem Enrique Font), Maurício Schneider (personagem Carlos Bueno) e Natasha Villar (personagem Olívia Leon na segunda versão do espetáculo).

Em *Transmutações*, o experimento envolvia uma série de postagens com registros dos ensaios na página do projeto no Facebook<sup>17</sup>, as quais poderiam ser respondidas pelos usuários em formato de texto, imagens estáticas ou vídeos. O processo estabelecido por cerca de um mês foi o seguinte: realizado e registrado o ensaio, eu fazia uma seleção de materiais e elaborava uma postagem no Facebook com algum material selecionado seguido da pergunta “O que isso estimula em você?”. As respostas da postagem eram levadas para os ensaios através de minhas propostas de direção, gerando assim mais um registro que era disponibilizado na rede com a mesma pergunta.

---

<sup>17</sup> <https://www.facebook.com/transmutacoes>

Segue exemplo de postagem (Figura 2):



Figura 2 - Exemplo de postagem do processo de *Transmutações* (2015). No vídeo o ator Maurício Schneider. Disponível em: <https://www.facebook.com/transmutacoes/videos/988228821197646/>  
Acessado em: 28/10/2019.

A proposta não teve a adesão esperada, assim como os materiais enviados foram pouco aproveitados por nós no processo. Esse fato serviu para nossa reflexão e aprimoramento da metodologia de interação com o espectador, que no ano seguinte seria posta em prática no processo de *Contratantes*. Em análise, eu e a professora orientadora Marta atribuímos esse insucesso primeiramente ao fato de que a temática e a linguagem do espetáculo eram densas (cenas performáticas sobre limitações e deficiências a partir do texto *Flores*, de Mario Bellatin). Porém, avançando mais na análise, percebemos que a comunicação entre os usuários da página no *Facebook* e os atores não se concretizava também por levar muito tempo entre uma postagem e outra. Foi por esse motivo que em *Contratantes* optamos pelas interferências do espectador serem em tempo real, através de ensaios ao vivo transmitidos pelo *Facebook*.

As temáticas de *Contratantes* (2016) surgiram das constantes discussões sobre ética e moral no ano em que montamos a obra cênica. O contexto político envolvia o *impeachment* de nossa então presidenta, além de uma crescente imparcialidade e intolerância em nossas relações familiares, sociais e profissionais, fruto da polarização da política brasileira. Nosso interesse, enquanto grupo, era questionar o que há por trás das “máscaras” que as figuras públicas e políticas performam na mídia e criticar como, em certa medida, também nos inserimos nesse movimento, através da “romantização” da vida nas redes sociais. Na busca de referências, encontrei a peça teatral *El Método Grönholm (O Método Grönholm)*, escrita em 2013 pelo catalão Jordi Galceran. Em sua narrativa, apresenta uma seleção de emprego para uma empresa multinacional na qual os quatro candidatos realizam, em confinamento, diversas provas que questionam suas éticas. Ao passar do tempo, a manipulação entre os candidatos vai tomando proporções maiores e mais graves, suas relações se tornando mais complexas e suas ações mais questionáveis do ponto de vista do leitor da obra.

Por se encaixar no que estávamos em busca enquanto temática, escolhi o texto como nosso *pré-texto* para o espetáculo. Em nossa dramaturgia, absorvemos a situação (quatro candidatos confinados concorrendo a uma vaga em uma multinacional e realizando provas nas quais estavam sendo avaliados por alguém externo), os nomes dos personagens e duas das provas propostas na fábula (a primeira cujo objetivo é descobrir quem é o impostor entre os candidatos e a segunda em que os candidatos devem argumentar em uma situação hipotética em que um avião está caindo porque devem ser o ganhador do único paraquedas a bordo). A partir desses elementos cada ator criou o personagem que iria interpretar, incluindo sua área de profissão (meio ambiente, política, farmacêutica e causa dos animais), seus motivos para concorrer à vaga de trabalho e suas ações antiéticas que seriam exacerbadas no decorrer do espetáculo. Nesse primeiro momento, realizei exercícios de improvisação e de situação, buscando sempre trazer nosso contexto social e de localização (Porto Alegre/Brasil) ao espetáculo.

Tendo como base os personagens e algumas situações criadas em ensaios ao longo de um mês, pudemos abrir o processo para as interferências dos espectadores, que se deram em dois formatos.

Nossa primeira proposta de interação do espectador no processo de *Contratantes* foram os ensaios transmitidos ao vivo pelo *Facebook*. A dinâmica funcionava da seguinte forma: primeiramente divulgávamos a data programada do



ensaio alguns dias antes pela página no Facebook<sup>18</sup> que criamos para o projeto, para garantia que houvesse público assistindo e participando. Na data da ação, algumas horas antes dela acontecer, compartilhávamos um cronograma de horários e das respectivas interferências que seriam feitas em cada período, como mostra a tabela abaixo (Figura 3):

TABELA DE HORÁRIOS 2º ENSAIO AO VIVO (21/07)	
<u>18H30</u>	Início da transmissão + apresentação dos personagens
18h30 – 19h	Envio de músicas pelo público
19h – 19h20	Exercício com as músicas enviadas
19h20 – 19h40	Envio de imagens Estáticas (fotos) pelo público
19h40 – 20h	Exercício com as imagens enviadas
20h – 20h20	Escolha do público entre as opções de desfecho
20h20 – 20h30	Decisão do desfecho do evento
20h30	Fim da transmissão
OBS. Podem ocorrer pequenas alterações nos intervalos entre os <u>horários</u>	

Figura 3 - Tabela de horários 2º ensaio ao vivo de *Contratantes* (2016)

Também, antes do início, na sala de ensaio, os atores recebiam sua própria tabela para controle dos momentos e tipos de interferência (Figura 4):

TABELA DE HORÁRIOS ATORES 2º ENSAIO AO VIVO (21/07)	
<u>18H30</u>	Início da transmissão
18h30 – 19h	Apresentação dos personagens
19h – 19h20	Quem é o impostor modificado <b>COM MÚSICAS</b>
19h20 – 19h40	Jogo com a bola
19h40 – 20h	Profissões no avião <b>COM IMAGENS</b>
20h – 20h20	Pausa pro café + confessionário
20h20 – 20h30	Decisão do desfecho da cena (morte ou festa)
20h30	Fim da transmissão

Figura 4 - Tabela de horários atores 2º ensaio ao vivo de *Contratantes* (2016)

<sup>18</sup> Disponível em: <https://www.facebook.com/projetocontratantes>. Acessado em: 25/11/2019.

No momento da transmissão, no vídeo ao vivo, as tarefas dadas aos espectadores eram exibidas na parte de baixo da tela em formato de chamadas, como a frase “Comente na transmissão imagens que você gostaria que os atores usassem em cena”. Minhas funções nesses eventos eram 1. controlar as chamadas exibidas na tela em tempo real; 2. selecionar dos materiais que eram enviados pelos espectadores o que seria utilizado na improvisação; 3. escolher o momento e contexto que esse material seria utilizado.

Podemos ver que nesse planejamento da tabela da Figura 4, entre 19h e 19h20 os atores improvisariam a cena intitulada “Quem é o Impostor?”, que já estava sendo criada nos ensaios anteriores, com novas músicas sugeridas pelas pessoas que estivessem assistindo à transmissão ao vivo. A escolha por solicitar esse tipo de material buscava trazer uma nova qualidade de ritmo à cena, ainda só marcada com ações.

Além de músicas, que eram utilizadas em cenas já pré-marcadas, havia o convite à contribuição à criação de situações dramáticas do espetáculo. Para fazer isso, o espectador deveria, por exemplo, escolher entre dois desfechos possíveis para uma cena. A chamada era então feita em uma postagem separada da transmissão (Figura 5):



Figura 5 - Postagem do processo de votação de desfecho em *Contratantes* (2016)

Disponível em:

<https://www.facebook.com/projetocontratantes/photos/a.738888659547659/747208858715639/?type=3&theater> Acessado em: 27/10/19.

No total, em três ensaios ao vivo tivemos 359 visualizações do vídeo e 131 reações (entre comentários e compartilhamentos). Mais detalhamentos das interferências nos ensaios podem ser observadas na tabela de análise dos ensaios ao vivo de *Contratantes* (Anexo 1).

A segunda proposta de participação do espectador no processo deu-se a partir de um simples exercício de construção de personagem que acabou se tornando uma parte importante da interação entre espectadores e atores. Em determinado ensaio, fiz a proposta de que cada ator abrisse uma conta *fake* com o nome de seu personagem na rede social *Facebook*<sup>19</sup>, atualizando um exercício clássico de construção de personagem em que é preenchido um questionário intitulado “ficha de personagem” com suas informações pessoais, gostos, preferências. Essa conta seria alimentada ao longo do processo com informações determinadas nos jogos de

<sup>19</sup> Perfis dos personagens no Facebook:

Carlos Bueno: <https://www.facebook.com/carlosbuenoaservico>

Fernando Porta: <https://www.facebook.com/profile.php?id=100012632262263>

Enrique Font: <https://www.facebook.com/profile.php?id=100012653355062>

Mercedes Degás: <https://www.facebook.com/profile.php?id=100012524866908>

improvisação dos ensaios. Seguem algumas informações que o ator Eriam Schoenardie inseriu no perfil de seu personagem, Fernando Porta: visão geral do perfil, com as informações de trabalho, estudo e localização (Figura 6):

**Fernando Porta**

Amigos Seguindo Mensagem

Linha do tempo Sobre Amigos 126 em comum Fotos Mais

**Apresentação**

- Diretor Comercial na empresa disfarma
- Trabalhou como Divulgador Comercial na empresa Earthdance Global
- Estudou Administração Estratégica de Drogarias e Farmácias na instituição de ensino PUCRS
- Estudou Bacharel em Administração de Empresas na instituição de ensino Universidade Feevale
- Frequentou EMEF Maria Gusmão Britto
- Mora em Porto Alegre, Rio Grande do Sul
- De São Leopoldo

Criar publicação Foto/vídeo

Escreva algo para Fernando...

Foto/vídeo Marcar amigos Sentimento/a... Publicar

**Fernando Porta**  
17 de novembro de 2018 ·

Finalmente vou conseguir ver essa peça...  
Dizem que é muito boa.

Figura 6 - Perfil do personagem Fernando Porta, de *Contratantes*

Nas páginas curtidas pelo personagem, observa-se os traços de personalidade, área de profissão e atividades de lazer e entretenimento (Figura 7).

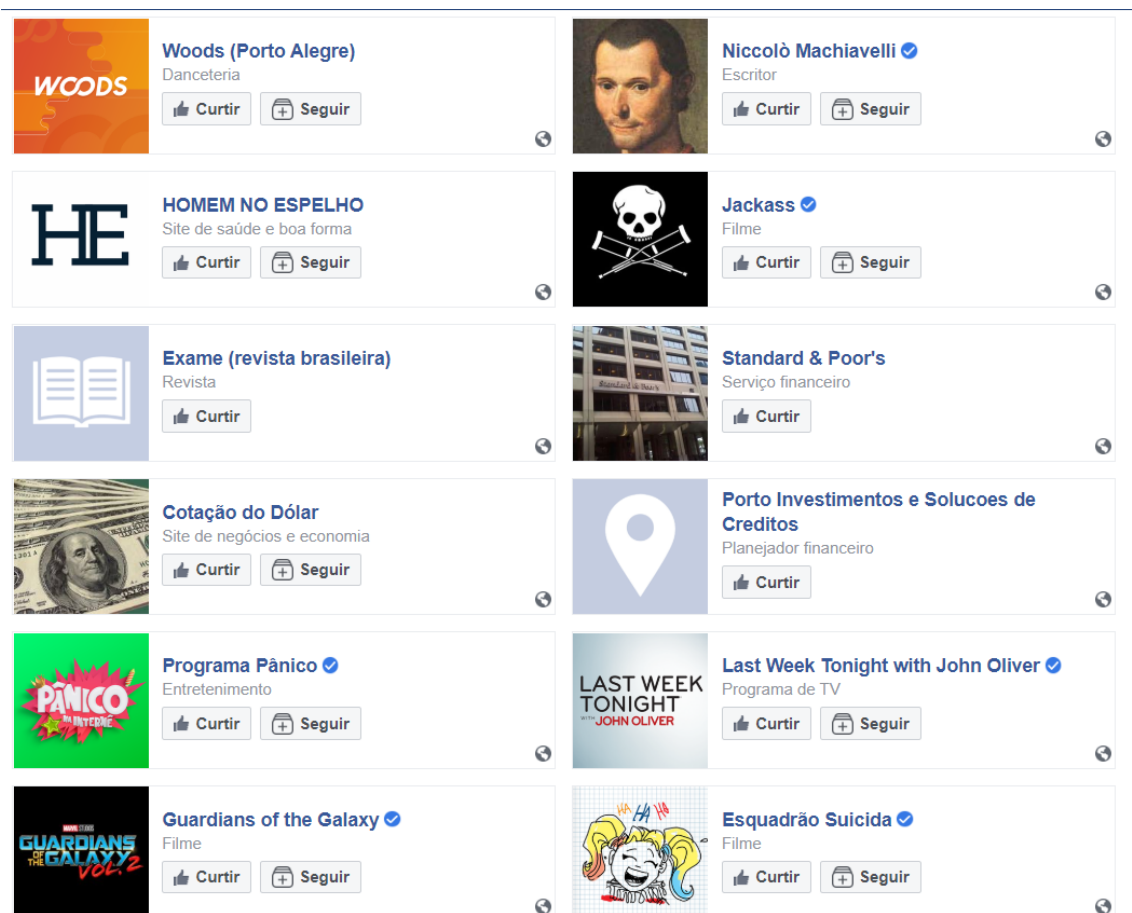


Figura 7 - Páginas curtidas pelo perfil do personagem Fernando Porta, de *Contratantes*

Em um exemplo de postagem no perfil do personagem (Figura 8), observa-se a interação com os amigos através de comentários, inclusive de outro personagem do espetáculo, Carlos Bueno.

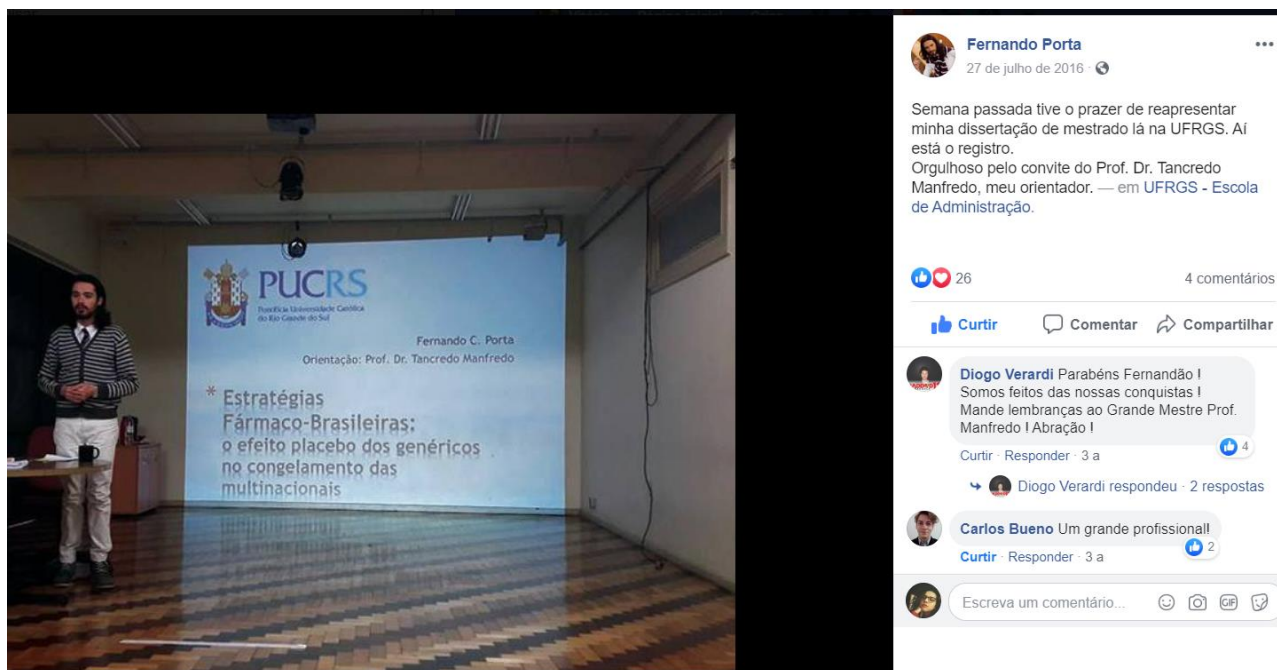


Figura 8 - Exemplo de postagem no perfil do personagem Fernando Porta, de *Contratantes*

Disponível em: <https://www.facebook.com/profile.php?id=100012632262263> Acessado em:

27/10/2019

O que ocorreu para além do exercício dos atores é que os amigos que eles adicionavam na rede social começaram a interagir com os personagens, e percebemos isso como uma potencialidade. A dinâmica que surgiu a partir disso consistia em criar uma situação-problema em uma postagem cujas escolhas de resolução fosse definida pelos usuários da rede social, contribuindo na construção do personagem e dramaturgia nos ensaios. Em exemplo ainda do personagem Fernando Porta, nos ensaios anteriores a postagem, Eriam determinou que seu personagem tinha problemas familiares que interferiam em sua postura no ambiente de trabalho. O principal deles era com seu pai, um homem muito rígido, que estava doente. Eriam, em seu post no perfil de Fernando Porta no *Facebook* escreveu que a doença do pai de Fernando havia piorado e ele estava entre a vida e a morte. Ele pedia uma opinião aos seus amigos do perfil, questionando se deveria ou não desligar os aparelhos que mantinham seu pai vivo. Quatorze pessoas responderam, sendo a maioria a favor dele desligar os aparelhos. No ensaio seguinte, os atores deveriam levar suas experiências com a postagem, inserindo essas informações em uma improvisação de uma cena já criada. Eriam inseriu seu conflito em um diálogo entre seu personagem e Enrique Font. Nessa cena ele busca um confidente para relatar que está com medo de um dos candidatos, Carlos Bueno, que está com uma arma de fogo escondida. No diálogo,

ele demonstra o medo de morrer, em uma relação com a culpa pela morte do pai, como mostra o diálogo a seguir:

ENRIQUE - Então Fernando, dada a situação, só resta eu te falar uma coisa, e eu digo isto por quê? Porque aqui dentro tu é como o quê? Como uma irmão pra mim! Eu sou o impostor.

FERNANDO - Tu trabalha aqui? Então tu tem que parar essa seleção. O cara vai a qualquer momento pegar essa arma e atirar em qualquer um. E honestamente não é minha hora. Eu não posso morrer, Enrique! (olhando para cima) Pai, não permita que uma coisa assim aconteça! Eu nem queria desligar os aparelhos, foi algo precipitado. Eu deveria ter esperado mais, eu sei...

ENRIQUE - Calma Fernando, ninguém vai morrer....

(texto do espetáculo *Contratantes*)

Outra ocorrência desse mesmo exercício foi com o personagem interpretado por Maurício Schneider, Carlos Bueno. Carlos era o candidato mais velho da competição e, em sua postagem, perguntou aos seus amigos sugestões de como ele poderia se sentir mais jovem e menos sozinho no ambiente de trabalho. Nesse caso, a participação não se dava através de escolhas, como no caso de Fernando Porta, então o ator tinha mais liberdade de escolher o que iria utilizar dos comentários recebidos, bem como ele iria inserir essa informação na improvisação. Nesse caso, Maurício inseriu no texto em diálogo com a personagem Mercedes Degás, que Carlos havia comprado uma gata, a Maria Joana, unindo dois comentários da postagem.

Com os dispositivos de interação apresentados, começou-se a se esboçar uma semelhança entre o papel assumido pelos espectadores no processo e algumas funções de um dramaturgista. O espectador participa criativamente da construção dos elementos da encenação da obra, ainda que em poucos momentos do processo.

Diferentemente do processo de *Transmutações*, em *Contratantes* eu desejava que a participação dos espectadores não se restringisse aos ensaios. Essa participação acontecia em dois momentos distintos da apresentação. O primeiro momento acontecia na cena que intitulamos “jogo das profissões” (Figura 9), em que a tarefa dos candidatos era assumir um personagem em uma situação hipotética de um avião em queda. Eles deveriam defender por que seu personagem deveria ser o único a se salvar com o único paraquedas disponível. Na primeira versão do espetáculo os personagens que cada um assumiria eram definidos por votação do público entre quatro opções: médico, bispo, palhaço e militar. Essa votação era feita por uma postagem no *Facebook* e presencialmente, através de papel. O segundo momento de escolha dos espectadores era ao final do espetáculo, em que o público votava (também presencialmente e em enquete no *Facebook*) em qual dos candidatos

deveria ser contratado, assumindo a função que o público frequentemente assume nos *reality shows*. Como muitas vezes a estética do espetáculo se aproximava à desses programas de televisão, resolvemos incorporar a votação como ápice da encenação.

Ambos os momentos de participação do público em *Contratantes* ainda eram restritos de liberdade, quase beirando a “falsa participação” citada anteriormente. No decorrer dos ensaios e das apresentações, os atores se acostumavam com suas defesas, tornando a escolha do público algo que mais dava a impressão de participação do que uma participação efetiva. A escolha do final também tinha esse caráter, na medida em que os textos dos vencedores já estavam ensaiados e não se abriam para outras possibilidades. Quando tivemos a oportunidade de apresentar o espetáculo novamente, em temporada do projeto Teatro, Pesquisa e Extensão (TPE) da Extensão da UFRGS em 2017, tivemos a oportunidade de reelaborar essas interferências. Um exemplo de alteração foi na cena “jogo das profissões”, em que, em vez de nos limitarmos às quatro funções definidas anteriormente, escolhíamos as quatro primeiras sugestões do público, tornando muito maior o nível de improvisação requerido.





Figura 9 - Foto da cena “jogo das profissões”, ainda na primeira versão do espetáculo. Da esquerda para direita: Maurício Schneider, Lauro Fagundes, Eriam Schoenardie e Laura Hickmann.  
Foto: Jéssica Lusia

## 2.2 90 Ceias

A experiência de engajamento dos espectadores que tivemos em *Contratantes*, tanto durante o processo quanto nas apresentações, e a boa quantidade de respostas e inserções no espetáculo me motivaram a experimentar outras formas de colaboração do espectador. Em 2017, pude escolher a proposta de montagem para meu estágio da graduação e, assim, pude desenvolver de forma mais extensa essas experimentações. As duas temáticas centrais do espetáculo, a família e a passagem do tempo, surgiram de uma vontade muito pessoal, que se estendeu aos outros membros da equipe. Em *90 Ceias* (2017), assim como em *Contratantes*, construiu-se um espetáculo tendo uma peça teatral como *pré-texto*. A peça que escolhi foi *The Long Christmas Dinner (A Longa Ceia de Natal)*, escrita pelo autor norte-americano Thornton Wilder. Esse autor modernista pouco lembrado, contemporâneo de Tennessee Williams, conquistou um destaque por trazer elementos fantásticos aos espetáculos realistas, parte do Movimento Modernista da época. No caso da narrativa de *The Long Christmas Dinner*, uma família atravessa 90 anos em sua ceia de Natal,

passando pelas gerações da família e por diversas mudanças em seu país. Novamente criamos a dramaturgia em um processo de improvisações que tinham como mote a situação exposta, criando personagens a partir de nossas próprias famílias (a minha e as dos atores), adaptando o cenário para nossa cidade e contextualizando a história do país à medida que sentíamos necessidade. Participaram como atores em *90 Ceias* Bruna Casali (personagens Anerom e Ághata Cristina), Eriam Schoenardie (personagens Juliana e Carlinhos), Lauro Fagundes (personagens Túlio e Tânia Regina), Marina Fervenza (personagens Cláudia, Agenor e filha) e Maurício Schneider (personagem Hernandez).

Dessa vez, a interferência dos espectadores no processo se deu presencialmente, escolha feita por conta das temáticas do espetáculo, mais sensíveis e delicadas ao serem trabalhadas tanto pelos atores quanto por parte dos espectadores. Enquanto em *Contratantes* era proposto um jogo, dando ordens e poder àqueles que participavam, enquanto que em *90 Ceias* pedíamos que as pessoas compartilhassem histórias de suas famílias, suas tradições e lembranças.

Mesmo que em *90 Ceias* a contribuição dos espectadores viessem de vivências individuais e de marcas muito pessoais, tentamos alcançar uma ideia de coletivo buscando histórias que refletissem práticas sociais e culturais já estabelecidas. Ao espectador contar que sua família come salada de maionese com maçã nas ceias de Natal e esse registro ser inserido no espetáculo, acaba atingindo tantos outros espectadores que também têm essa prática nas suas casas. Parece-me que isso está contido na fala de Flávio Desgrandes (2017):

A compreensão de como o *público* integra o processo de criação pode ser pensada como tensão entre, por um lado, a atuação de diferentes camadas de participantes-espectadores (de público) durante todo o processo e, por outro lado, como aspectos da vida social (e da vida pública), traz à tona questões de interesse coletivo, inserindo os espectadores (seus desejos, anseios, frustrações) no processo criativo). (DESGRANDES, 2017:48).

A dinâmica escolhida para interação foram encontros presenciais, sendo realizados seis ao total, cuja estrutura foi sendo alterada à medida do andamento do processo. Nos primeiros encontros, seguimos o seguinte padrão: primeiramente convidávamos (eu e elenco) um grupo de pessoas para participar do ensaio seguindo algum parâmetro específico (amigos, pessoas que não faziam teatro, alunos de nosso Departamento de Arte Dramática). No dia da atividade, os espectadores, quando chegavam, respondiam por escrito a uma série de perguntas cujas respostas

poderiam ser utilizadas no ensaio ou posteriormente. Seguem abaixo exemplos das perguntas realizadas<sup>20</sup>:

- *Escreva nos papéis que vieram no envelope bordões/frases de algum parente seu - que possam ser usadas nas improvisações hoje;*
- *O que não pode faltar na sua ceia de Natal?*
- *Quais tipos de sapato os atores podem explorar nos próximos ensaios?*
- *A partir do encontro, alguma música vem a tua cabeça? Pode ser para um personagem específico.*

Após esse primeiro momento, iniciávamos o encontro com alguma improvisação para apresentação dos personagens criados e um fragmento de cena já ensaiada (este último somente a partir do terceiro encontro). Em seguida, fazíamos os exercícios com participação efetiva do espectador, em que eles interfeririam na cena usando como meio para tal as respostas escritas anteriormente ou verbalmente, quando indicado por mim.

Um exercício que realizamos bastante era: os atores estavam improvisando e eu, de fora, pedia aos atores que "congelassem" a cena e solicitava a algum dos espectadores que dissesse uma sugestão, como por exemplo, uma situação constrangedora para ocorrer na cena. Quem tivesse escrito previamente nas suas respostas ou lembrasse de algo que "combinasse" com a cena poderia dizer. A partir disso, os atores continuavam a cena de onde haviam parado.

No último momento do encontro, os espectadores respondiam a mais perguntas por escrito, mesclando perguntas feitas no início (para compararmos as respostas de antes e depois) e outras novas. Além disso, eles poderiam fazer considerações por escrito sobre o que haviam achado da proposta.

Na prática, percebemos que essa dinâmica seria muito difícil de manter, pois, ao longo desses seis encontros com os espectadores, nos encontrávamos em momentos distintos do processo de criação e, por isso, as necessidades de contribuição se modificavam de encontro para encontro. Dessa forma, cada laboratório passou a ser elaborado de acordo com a necessidade que estávamos

---

<sup>20</sup> Todas as perguntas realizadas aos espectadores nos ensaios com espectadores de *90 Ceias* se encontram no anexo *Tabela de análise dos Laboratórios de Criação de 90 Ceias*.

passando no processo. Em determinado momento, por exemplo, usávamos muito a troca de presentes como gatilho para conflitos entre os personagens. Nesse sentido, no encontro de número três, pedimos aos participantes que trouxessem objetos para serem utilizados nessas improvisações de trocas de presente. Em outro caso, no encontro de número 5, já com as cenas mais definidas, queríamos saber como os espectadores reagiriam a propostas como dançar, falar e cantar, então o ensaio foi mais voltado a isso, e os convidados sugeriam formas de interação com os atores nos momentos propostos pela dramaturgia do espetáculo (ex. dançando na cena da discoteca e fazendo um coro na cena do presépio).

Além dessas mudanças, tivemos que realizar outras modificações nesse processo, pois percebíamos uma espetacularização desses encontros, principalmente por se assemelharem à dinâmica de Ensaio Aberto, já estabelecida como: 1. os atores apresentam cenas ou todo o espetáculo a convidados; e 2. bate-papo de impressões dos espectadores sobre o que acabaram de assistir. Por consequência, em nossos ensaios os participantes davam retornos quanto à encenação que acabavam fragilizando a equipe, que estava ainda em período de experimentação e não de apresentação.

Em sua essência, ainda muitos autores atribuem à figura do dramaturgista a função da crítica – não necessariamente de espetáculo, mas de processo. É intrigante que, por mais que haja muitas aproximações entre o papel do espectador nas obras analisadas e as funções do dramaturgista, essa não é uma delas. Em nosso caso, não conseguimos que o espectador assumisse essa função de forma proveitosa para ambas as partes.

Articulamos algumas mudanças em prol dessa não espetacularização, como, por exemplo, propor um aquecimento para todos os convidados participarem e se sentirem mais parte da atividade, além dar tarefas para realizarem junto aos atores, sem ficarem somente contribuindo “de fora” (Figura 10). Outra mudança ao longo do tempo foi que, no início, convidávamos pessoas diferentes, mudando o padrão de escolha, porém gastávamos muito tempo contextualizando os convidados em cada laboratório. Dessa forma, passamos a convidar os mesmos participantes, e, assim, criou-se uma intimidade maior e uma interferência mais efetiva.



Figura 10 - No Laboratório de Criação o ator Maurício Schneider faz jogo de aquecimento com a espectadora Guadalupe Casal.  
Foto: Vitória Titton

Uma ocorrência que exemplifica isso é que, em determinado encontro, pedimos aos convidados que levassem um presente de Natal que poderia ser para um personagem ou não. Uma das pessoas convidadas levou uma calcinha sexy para a personagem Tânia Regina, já tendo familiaridade com a personagem por ter estado em um encontro anterior.

No total, 76 pessoas participaram dos seis desses encontros, posteriormente intitulados como *Laboratórios de Criação*. Realizei uma comparação entre esses eventos e os ensaios ao vivo de *Contratantes* em trabalho para o XXX Salão de Iniciação Científica da UFRGS em 2018. As tabelas geradas nessa análise se encontram como documentos ao final deste texto (Anexos) e contêm detalhamentos como: momento do processo, descrição da participação do público, andamento do ensaio e tipo de estímulo fornecido.

Assim como em *Contratantes*, em *90 Ceias* também convidávamos os espectadores à participação no momento de apresentação. Dessa vez, desde o início do processo, tínhamos definido que o espectador iria cumprir a função dramatúrgica

de convidados da ceia de Natal. Nesse sentido, os dispositivos de interação com o espectador se mostraram muito mais no sentido sensorial que no primeiro espetáculo, sendo os principais as comidas e bebidas oferecidas, o cheiro de incenso, a ambientação do espaço com tapetes, decorações, música natalina no ambiente. Ainda assim, em alguns momentos pontuais o espectador era convidado a participar realizando algumas ações, como, por exemplo, na cena da discoteca, os personagens convidavam aos espectadores a se levantarem e dançarem com eles (Figura 11). Na mesma cena o personagem Agenor pedia a alguns dos espectadores que falassem juntos uma frase para a personagem Tânia Regina. A espacialização do espetáculo, em semi-arena, também possibilitava que os atores tivessem alguns momentos de interação “one-to-one”, em sua maioria quando um personagem tecia um comentário a apenas um espectador.



Figura 11 - Espectadores, de toucas de Papai Noel, dançando com a atriz Bruna Casali e o ator Eriam Schoenardie na cena da discoteca.  
Foto: Qex Bittencourt

Em uma análise quantitativa, o número de contribuições dos espectadores que foram inseridas no espetáculo final em sua forma literal (sofrendo alterações ou não) foi maior em *90 Ceias*, com cerca de 22 inserções. Em *Contratantes* esse número foi de 10. Saliento que considero esse número pequeno em relação ao número de contribuições utilizadas nas improvisações dos atores e menor ainda em relação ao número total de contribuições fornecidas pelos espectadores ao grupo. Em

*Contratantes*, devido ao processo de seleção e tratamento prévios dado pela direção às contribuições dos espectadores, ou seja, a transformação de uma contribuição em disparador de criação, muitos materiais não chegavam aos atores. Por outro lado, em *90 Ceias*, a falta da triagem dificultou o jogo dos atores nas improvisações pelo excesso de materiais fornecidos pelos espectadores, sendo imensamente maior no segundo caso o número de contribuições que os atores chegaram a experimentar, mas que logo foram descartadas.

Atribuo esse maior aproveitamento da primeira para a segunda criação primeiramente ao amadurecimento do grupo ao longo dos processos em relação à abertura para interação e a um melhor uso dos materiais fornecidos pelos espectadores. Além disso, a criação de um grupo que ia com frequência aos Laboratórios em *90 Ceias* possibilitou que estabelecêssemos um vínculo entre espectadores e artistas, trazendo mais cumplicidade no processo de colaboração. A contextualização prévia dos convidados que já haviam estado em outros encontros e a familiarização com o universo do espetáculo, seus personagens e seus conflitos, possibilitou que contribuições mais pessoais e complexas fossem trabalhadas. Estabelecia-se uma expectativa maior dos espectadores ao mesmo tempo que um envolvimento maior – tornando-os, assim, efetivos criadores junto conosco. Em suma, em *90 Ceias* a função do espectador se aproxima muito mais da função do dramaturgista que em *Contratantes* pelo fato de estar contextualizado e perceber no momento da criação como sua contribuição criativa pode potencializar o trabalho dos atores e da direção.

Em *Contratantes*, pela falta de possibilidade do contexto, as propostas enquanto direção foram mais diretas, pensando no dispositivo utilizado para a comunicação. A interatividade, como dito anteriormente, envolve ação e reação através de um sistema operacional, e inserir esse processo tecnológico na criação artística, historicamente muito fechada em si mesma e artesanal, é algo que encontra barreiras, principalmente a da falta de contato humano e da resposta em tempo real.

## CAPÍTULO 3 – MODALIDADES DE INTERAÇÃO

No aprofundamento da reflexão sobre as contribuições<sup>21</sup> dadas ao longo dos processos de *Contratantes* e *90 Ceias*, elaborei uma tabela comparativa entre as duas experiências (Anexos III, IV e V), definindo três modalidades de contribuição do espectador:

1. Contribuição à fábula do espetáculo;
2. Contribuição à caracterização de personagem;
3. Contribuição à definição das qualidades da cena.

Essa diferenciação é importante para entendermos como a relação entre a natureza dos materiais fornecidos e sua influência no modo de aproveitamento dos mesmos na cena, bem como para tomarmos essa análise como referência para novos experimentos. Com esse uso, as dinâmicas de interação podem ser mais definidas e assertivas e as expectativas entre artistas e espectadores, em processos como esse, mais alinhadas.

### 3.1 Contribuição à fábula do espetáculo

Nessa primeira modalidade os materiais dos espectadores auxiliaram na criação de situações dramáticas, bem como na definição de ações nas cenas dos dois espetáculos. Na função de diretora, eu solicitava a contribuição através da escrita e, durante as improvisações nos encontros, convidava os espectadores à participação através da fala, da escrita (entregando papéis com sugestões aos atores) e da votação – essa última exclusivamente pela internet.

As colaborações dos espectadores para criação de situações dramáticas e conflitos para as cenas foram utilizadas majoritariamente em *90 Ceias*. Os disparadores nesse caso eram solicitações de sugestões diretas (ex. “Uma situação

---

<sup>21</sup> Entendemos como “contribuição do espectador” os materiais criativos sugeridos aos atores nos ensaios através de texto escrito, texto falado, música, foto, vídeo e assemelhados. Desses materiais, alguns foram inseridos (sofrendo alterações ou não) nos espetáculos finalizados e outros não permaneceram na dramaturgia.



constrangedora entre dois parentes (verídica ou não)”<sup>22</sup>) ou solicitações de sugestão de objetos para improvisação, de acordo com o que estávamos trabalhando nos ensaios anteriores. Esses objetos eram solicitados previamente aos espectadores seguindo um padrão:

Olá! Você é um dos nossos convidados para o nosso 4º Laboratório de Criação do 90 ceias! Dessa vez nossos convidados foram parceiros de outras edições, então você já conhece a nossa dinâmica: esse evento é uma oportunidade para você interferir no nosso processo de criação, improvisando com os atores e trocando material criativo com o nosso grupo. Dessa vez, solicitamos que vocês levem um objeto que em cena será dado como presente de Natal. A cena envolve a troca de presentes entre as duas irmãs, Tânia (Lauro) e Ághata (Bruna). A ideia é que sejam presentes que acentuem as diferenças entre elas ou que gerem um conflito! Lembrando que o objeto será devolvido no final do encontro e que recomendamos não ser algo frágil (exceções devem ser informadas)! (mensagem escrita pela autora para os convidados do 4º Laboratório de Criação de 90 Ceias)

Já em *Contratantes*, as respostas dos espectadores eram direcionadas por uma votação que se dava entre duas possibilidades de resolução da cena (ex. “vote em qual final você quer ver na nossa cena. Comente ‘morte’ ou ‘festa’ nesse post!”), sendo uma contribuição muito mais limitada. Em ambos os casos, as dinâmicas criaram um repertório de pequenas células de dramaturgia que podiam ser utilizadas para tecer junto ao que criávamos em ensaio e ao *pré-texto* da nossa dramaturgia.

A sensação de coautoria com o espectador foi maior em *90 Ceias*, pela maior complexidade das respostas (muitas vezes histórias verídicas e muito pessoais dos participantes). Em nossa ficha técnica inserimos: “Dramaturgia: O grupo, a partir do texto *The Long Christmas Dinner* de Thornton Wilder e das interferências dos colaboradores dos Laboratórios de Criação.”

### **3.2 Contribuição à caracterização de personagem**

Essa segunda modalidade refere-se ao aporte dos espectadores à caracterização dos personagens, já criados previamente pelos atores. Em *Contratantes* isso se deu pelas contribuições nos perfis do *Facebook* (descritas no Capítulo 2), e, em sua maioria, seu aproveitamento se limitou às improvisações, não aparecendo em suas formas literais na obra final. Já em *90 Ceias* os dispositivos de interação eram a escrita e a fala. As respostas dos espectadores, além de serem dadas aos atores em tempo real, eram mais específicas e detalhadas (geralmente uma frase para ser dita ou característica física, emocional ou de personalidade, sendo

---

<sup>22</sup> Pergunta nº3 do 3º Laboratório de Criação.

mais fácil aos atores as inserirem na cena). As respostas à tarefa “Escreva nos papéis que vieram no envelope bordões/frases de algum parente seu - que possam ser usadas nas improvisações hoje”<sup>23</sup>, por exemplo, eram elementos que podiam ser absorvidos de forma mais rápida pelo ator em cena.

De forma geral, das três modalidades aqui apresentadas, essa foi a menos explorada nos processos. Acredito que por conta do trabalho de criação de personagem durar todo o processo, sendo de constante experimentação e de muita intensidade, colocamos mais foco sobre as referências dos próprios artistas. Isso se acentuou em *90 Ceias*, processo no qual os atores criavam seus personagens a partir de seus próprios familiares, algo muito pessoal. Dessa forma, não exploramos em todo o seu potencial as possibilidades de contribuição do espectador à caracterização dos personagens.

### **3.3 Contribuição à definição das qualidades da cena (ritmo, clima, intenção)**

Nessa terceira modalidade me refiro a contribuições sobre cenas já improvisadas e por vezes já com marcas de falas, espacialização e intenção. Os estímulos dos espectadores nesse caso serviam para trazer nuances ao desenrolar da situação ou conflito, assim como para tirar os atores de suas zonas de conforto, o que ocorre em alguns momentos por terem que repetir muitas vezes as mesmas cenas. Em *Contratantes*, por conta de utilizarmos uma plataforma com muitos recursos de comunicação e interação, os estímulos que chegavam a mim e que eu repassava aos atores eram de naturezas diversas de acordo com o estímulo dado. Imagens estáticas, vídeos, músicas e textos puderam colaborar nas improvisações, com destaque à inserção das músicas, que se mostrou uma forma mais orgânica e efetiva de diálogo com os atores.

Já em *90 Ceias*, as contribuições podem ser percebidas em inserções pontuais no resultado final do espetáculo através de gestos e intenções dos atores. Os disparadores nesse caso eram perguntas diretas (ex. Como sua família assiste à televisão? Juntos, em qual cômodo da casa? Em algum dia específico?<sup>24</sup>). Desse modo, durante as improvisações, perguntava aos participantes do encontro se alguém gostaria de compartilhar sua resposta para inserirmos no jogo.

---

<sup>23</sup> Pergunta nº 2 do 3º Laboratório de Criação.

<sup>24</sup> Pergunta nº 3 do 4º Laboratório de Criação.

Em certa ocasião, quando a cena em que todos assistem à televisão que acabaram de ganhar de presente estava em processo de criação, propusemos que no Laboratório de Criação houvesse uma das perguntas relacionada a essa cena. Um dos espectadores contou que quem mais assistia televisão na sua casa era uma figura materna, não me recordo se a mãe ou a avó, mas que de forma geral todos os outros atrapalhavam a atividade dessa pessoa, dedicada a assistir seus programas. Na improvisação, os atores trouxeram a história tendo como personagem central Cláudia, a primeira matriarca do espetáculo, tendo como objetivo impedir a personagem de assistir à televisão. A cena adquiriu um caráter mais acelerado e um ritmo maior de jogo entre os atores. Com a continuidade dos ensaios e as definições de processo, essa contribuição permaneceu na cena, quando a personagem é silenciada repetidas vezes ao tentar falar sobre o que está assistindo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O poder comum é o poder da igualdade de inteligências. Este poder une os indivíduos na mesma medida em que os mantém separados uns dos outros; é o poder que cada um de nós possui na mesma proporção para abriremos nosso próprio caminho no mundo. O que tem que ser colocado à prova pelas nossas performances - seja ensinar ou atuar, falar, escrever, fazer arte, etc. - não é a capacidade de agregação de um coletivo, mas a capacidade do anônimo, a capacidade que faz qualquer um igual a todo mundo. Esta capacidade atravessa distâncias imprevisíveis e irredutíveis. Ela atravessa um jogo imprevisível e irredutível de associações e dissociações. (RANCIÈRE, 2010, p. 118)

É curioso dizer que ao mesmo tempo concordo e discordo da afirmativa de Rancière. Por um lado, concordo que deveríamos e devemos cada vez mais valorizar as capacidades e potencialidades de cada um. Por muito tempo e ainda muitas vezes o espectador de teatro é desconsiderado da equação do acontecimento teatral e podemos pensar isso como um sintoma. Estabelecer novas relações com o espectador portanto também é um ato político, a partir do momento que repensa os lugares e direitos de enunciação de todos os envolvidos no teatro, no ato convivial.

Por outro lado, discordo do autor, pois hoje percebo a necessidade de nos unirmos, de nos escutarmos, de nos percebemos enquanto coletivos que somos, que habitamos e que queremos pertencer. Em uma esfera macro, a falta de vínculos presenciais, sensoriais e afetivos nas relações estabelecidas atualmente movem o campo artístico a buscar novamente o que estamos perdendo.

A partir disso exposto, me questiono: nossa produção artística é feita para quem hoje em dia? Para quem queremos fazer arte e teatro? Em que podemos agir quando reconhecemos que queremos mudar os padrões de público estabelecidos?

Essas questões, desde que me surgiram, começaram a perpassar minha prática. A proposta de o espectador assumir funções artísticas e de criador da obra vêm nessa tentativa de evidenciar a importância dessa figura e de acessar uma medida concreta de sua inserção no ato teatral nesse processo de pertencimento. Em tempos em que temos todas as informações e referências ao nosso alcance e em um toque, a contribuição de pessoas que estão próximas e que querem fazer parte de algo, é muito significativa. É uma oportunidade de se construir *poiesis*, de construir espaços de troca.

Durante a escrita deste trabalho, surgiu a necessidade de pensar como intitularia nossa proposta de interação com o espectador. Nesse processo, foi

essencial me debruçar sobre minhas referências artísticas, reconhecendo as diferenças e semelhanças entre as funções assumidas pelos espectadores nesses casos. Percebi que meu trabalho não se encaixava nas nomenclaturas já existentes e na busca por algo que o melhor representasse surgiu o “espectador-dramaturgista”: um espectador que está inserido no processo de criação, que colabora criativamente com referências e materiais artísticos e que atua como crítico em pontuais momentos.

Por terem concepções nas quais os espectadores têm uma função dramaturgica, além de dividirem o espaço cênico com os atores, os momentos das apresentações em *Contratantes* e *90 Ceias* eram muito esperados e especulados por nós. De certa forma, os Laboratórios de Criação funcionaram como preparação para esse momento, mas tinham caráteres e objetivos totalmente distintos. Meu medo enquanto pesquisadora era que as pessoas não quisessem participar de nossas propostas e meu medo enquanto artista era que as pessoas não embarcassem naqueles universos propostos a elas.

Sob a minha perspectiva, em ambos os casos fomos surpreendidos positivamente. Tivemos pessoas ao nosso lado em constante interação e compartilhando de um processo que um dia eu já pensei que não poderia ser compartilhado. Nas apresentações, especialmente de *90 Ceias*, percebemos que os espectadores sentiram-se parte de algo, representados, e acredito ser isso o reflexo de um processo artístico que segue esses mesmos princípios.

Isto posto, acredito que os objetivos iniciais foram alcançados em relação às minhas expectativas quanto à participação ativa do espectador na minha prática cênica. São alguns primeiros passos na busca por mais diálogos com o espectador, por mais escuta na criação artística.

## REFERÊNCIAS

- BERNAT, Roger GUIMARÃES, Julia. Cotidiano e imersão no teatro de Roger Bernat: a linguagem cênica reinventada. **Art Research Journal – Revista de Pesquisa em Arte** - V. 3, n. 1. Brasil, ABRACE, ANPAP e ANPOM em parceria com a UFRN e apoio da UDESC, 2016.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. Tradução Denise Bottmann São Paulo: Martins, 2009.
- CAUQUELIN, A. **Fréquenter les incorporels – contribution à une théorie de l'art contemporain**. Paris: Presses Universitaires de France, 2006.
- DEGRANGES, Flávio e SIMÕES, Giuliana (organizadores). **O ato do espectador – perspectivas artísticas e pedagógicas**. São Paulo: Hucitec Editora, 2017.
- DUBATTI, Jorge. Convívio y tecnovívio: el teatro entre infancia y babelismo. **Lamparina - Revista de Ensino de Artes Cênicas**. V.1, n. 5, 2014, p. 102-114.
- DUBATTI, Jorge. Teatro, convívio e tecnovívio. In: CARREIRA André; BIÃO Armindo Jorge De Carvalho; TORRES NETO, Walter Lima (organizadores). **Da cena contemporânea**. Porto Alegre: ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2012.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Aurélio século XXI: o dicionário da língua portuguesa**. 3ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- GALCERAN, Jordi. **El método Grönholm**. Disponível em: [http://carpetadelc.pbworks.com/w/file/attach/70340352/Gronholm\\_cast.pdf](http://carpetadelc.pbworks.com/w/file/attach/70340352/Gronholm_cast.pdf)  
Acessado em: 25/11/2019.
- HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- JUNIOR, Antonio Luiz Gonçalves. Dramaturgismo: movimentos do olhar – pensamento crítico em processo de criação artística. **Revista sala preta | Vol. 17 | n. 1 | 2017**.
- LESSING, Gotthold Ephraim. **Dramaturgia de Hamburgo – Seleção Antológica**. Tradução de Manuela Nunes. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.
- MASSA, Clóvis. A questão de teatralidade na dramaturgia do espectador. In DEGRANGES, Flávio; SIMÕES, Giuliana (organizadores). **O ato do espectador – perspectivas artísticas e pedagógicas**. São Paulo: Hucitec Editora, 2017, p. 53-74.
- MELO, Venise Paschoal de Melo; SILVEIRA, Luciana Martha. A obra de arte aberta e os processos de interatividade. **Art & Sensorium - Revista Interdisciplinar Internacional de Artes Visuais**. 2016 – vol. 03, n 01. Junho.

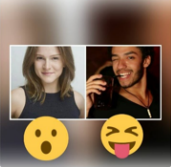

- MONTAGNER, Alessandra. A espetação enquanto prática em Shoot the Sissy. **Revista Sala Preta**. Vol.17. nº 1, 2017.
- MOREIRA, José Fausto Soares Rocha. **O encenador dramaturgista e as “duzentas mil” possibilidades dramáticas**. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, 2016.
- MUNIZ, Mariana Lima. **Improvisação como espetáculo: Processo de criação e metodologia de treinamento do ator-improvisador**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- NIBBELINK, Liesbeth Groot. Radical Intimacy: Ontroerend Goed Meets The Emancipated Spectator. **Contemporary Theatre Review**. V. 22, n 3, 2012, p. 412-20.
- NICOLETE, Adélia. **O que é a dramaturgia?** São Paulo: Universidade de São Paulo; Doutoranda; Professor Orientador: Maria Lúcia de S. B. Pupo. Dramaturga e Professora. VI Reunião Científica da ABRACE. Disponível em: [http://www.portalabrace.org/vireuniao/pedagogia/1.%20Adelia\\_Nicolete.pdf](http://www.portalabrace.org/vireuniao/pedagogia/1.%20Adelia_Nicolete.pdf)  
Acessado em: 25/11/2019.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário da performance e do teatro contemporâneo**. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- PLAZA, Julio. **Arte e Interatividade: Autor-obra-recepção**. ARS (São Paulo), 1(2), 2003,(09-29). Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/2909>  
Acessado em: 25/11/2019.
- PROVENCIO, Julio. Autoficción y transmedialidad en el teatro de Roger Bernart. Dossier (155-167). **Telónfondo** nº 23, 2016.
- QUADROS, Magali Helena de. **Buscando compreender a função do dramaturgista**. Universidade do Estado de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação em Teatro, Florianópolis, 2007.
- QUILICI, Cassiano Sydow. Variações sobre o tema de “participação” e o trabalho perceptivo do performer. In DEGRANGES, Flávio; SIMÕES, Giuliana (organizadores). **O ato do espectador – perspectivas artísticas e pedagógicas**. São Paulo: Hucitec Editora, 2017.
- RANCIÈRE, Jacques. **O Espectador Emancipado**. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.
- ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Rio de Janeiro : Zahar, 1998.
- SATURNINO, Andrea Caruso. Eu/público, eu/cena: o espectador em ação através dos dispositivos tecnológicos. **Sala Preta**, 17(1), 65-76, São Paulo: 2017;

WILDER, Thornton. The Long Christmas Dinner. In: Mc Dougal Littell (org.) **Unit six, part 2: alienation of the individual**. The Language of Literature Class Zone.



## ANEXOS

Tabela de análise dos ensaios ao vivo de *Contratantes*

Descritivo dos ensaios com participação do público - Processo Contratantes (segundo semestre de 2016)																													
	Ensaio 1	Ensaio 2	Ensaio 3																										
Data	06/jul	21/jul	11/ago																										
Há registro do ensaio?	Sim. Vídeo na íntegra no Youtube	Sim. Vídeo na íntegra no Facebook	Sim. Vídeo na íntegra no Facebook																										
Momento do processo e como influenciou na proposta de ensaio *comentários da diretora*	Já tínhamos personagens definidos e vagamente qual o roteiro do espetáculo (ainda sem as cenas "do meio" do espetáculo). Primeira experiência de ensaio transmitido pela internet. Para os atores, foi a primeira experiência sendo "julgados pelos espectadores";	Tínhamos roteiro determinado das cenas e buscávamos experimentar de que forma o espectador poderia interferir nessas cenas;	Tínhamos roteiro determinado das cenas e quais as intervenções do espectador ao longo do espetáculo. Queríamos com o ensaio aprofundar as cenas existentes e manter o caráter de improvisação que o espetáculo se propunha. Dessa forma, ao invés da diretora propor os temas que os atores utilizavam nas lacunas de improvisação do espetáculo, essa função cabia ao espectador.																										
Descrição da participação do público e andamento do ensaio.	O ensaio foi uma primeira experimentação de como seria a dinâmica do espetáculo - todos confinados, iriam fazer as provas e sendo eliminados. Depois as eliminações foram retiradas do roteiro, mas ficou a decisão do público de quem era o vencedor. As provas podem ser vistas no caderno de direção. O público participou efetivamente na última parte do ensaio, escolhendo entre dois personagens qual deveria vencer a disputa ao cargo.	Antes do ensaio foi publicado na página do facebook um vídeo explicativo de qual seria a dinâmica do ensaio. Criamos uma tabela de horários divididos entre - momento do público enviar estímulos a partir do questionamento da diretora - e - momento em que esses estímulos serão utilizados. Dessa forma, definimos, eu e os atores, quais as cenas que eles fariam, deixando lacunas para interagirem com as respostas.	Antes do ensaio foi publicado na página do facebook um post explicativo de qual seria a dinâmica do ensaio. Criamos uma tabela de horários divididos entre - momento do público enviar estímulos a partir do questionamento da diretora - e - momento em que esses estímulos seriam utilizados. Dessa forma, definimos, eu e os atores, quais as cenas que eles fariam, deixando lacunas para interagirem com as respostas.																										
Tipo de resposta	Interferência na dramaturgia - escolhendo qual personagem seria eliminado.	Músicas - que foram utilizadas em cena já pré-estabelecida; Imagens - no jogo dos temas; Interferência na dramaturgia - escolha entre dois desfechos possíveis para uma cena	Interferência na dramaturgia - Escolha de temas para a cena; Escolha entre dois desfechos possíveis para uma cena																										
Número de espectadores participantes	44 visualizações / nenhum comentário	197 visualizações do vídeo / 106 reações, comentários e compartilhamentos	118 visualizações / 25 reações, comentários e compartilhamentos																										
Roteiro das participações		<p><b>TABELA DE HORÁRIOS 2º ENSAIO AO VIVO (21/07)</b></p> <table border="1"> <tr><td>18h30</td><td>Início da transmissão + apresentação dos personagens</td></tr> <tr><td>18h30 - 19h</td><td>Envio de músicas pelo público</td></tr> <tr><td>19h - 19h30</td><td>Exercício com as músicas enviadas</td></tr> <tr><td>19h30 - 19h40</td><td>Envio de imagens Estáticas (fotos) pelo público</td></tr> <tr><td>19h40 - 20h</td><td>Exercício com as imagens enviadas</td></tr> <tr><td>20h - 20h30</td><td>Escolha do público entre as opções de desfecho</td></tr> <tr><td>20h30 - 20h30</td><td>Decisão do desfecho do evento</td></tr> <tr><td>20h30</td><td>Fim da transmissão</td></tr> </table> <p>OBS: Podem ocorrer pequenas alterações nos intervalos entre os horários</p>	18h30	Início da transmissão + apresentação dos personagens	18h30 - 19h	Envio de músicas pelo público	19h - 19h30	Exercício com as músicas enviadas	19h30 - 19h40	Envio de imagens Estáticas (fotos) pelo público	19h40 - 20h	Exercício com as imagens enviadas	20h - 20h30	Escolha do público entre as opções de desfecho	20h30 - 20h30	Decisão do desfecho do evento	20h30	Fim da transmissão	<p><b>TABELA DE HORÁRIOS 3º ENSAIO AO VIVO (11/08)*</b></p> <table border="1"> <tr><td>20h00</td><td>Início da transmissão + apresentação dos personagens</td></tr> <tr><td>20h00 - 20h30</td><td>Envio de temas** pelo público</td></tr> <tr><td>20h30 - 21h15</td><td>-Exercício com os temas enviados + cena extra - Escolha do público entre as opções de desfecho</td></tr> <tr><td>21h15-21h30</td><td>Decisão do desfecho do evento</td></tr> <tr><td>21h30</td><td>Fim da transmissão</td></tr> </table> <p>* Podem ocorrer pequenas alterações nos intervalos entre os horários ** Temas polêmicos que gerem discussão de opinião entre os participantes</p>	20h00	Início da transmissão + apresentação dos personagens	20h00 - 20h30	Envio de temas** pelo público	20h30 - 21h15	-Exercício com os temas enviados + cena extra - Escolha do público entre as opções de desfecho	21h15-21h30	Decisão do desfecho do evento	21h30	Fim da transmissão
18h30	Início da transmissão + apresentação dos personagens																												
18h30 - 19h	Envio de músicas pelo público																												
19h - 19h30	Exercício com as músicas enviadas																												
19h30 - 19h40	Envio de imagens Estáticas (fotos) pelo público																												
19h40 - 20h	Exercício com as imagens enviadas																												
20h - 20h30	Escolha do público entre as opções de desfecho																												
20h30 - 20h30	Decisão do desfecho do evento																												
20h30	Fim da transmissão																												
20h00	Início da transmissão + apresentação dos personagens																												
20h00 - 20h30	Envio de temas** pelo público																												
20h30 - 21h15	-Exercício com os temas enviados + cena extra - Escolha do público entre as opções de desfecho																												
21h15-21h30	Decisão do desfecho do evento																												
21h30	Fim da transmissão																												
																													

## Tabela de análise dos Laboratórios de Criação de 90 Ceias

Laboratórios de criação (ensaios com participação do público) - processo 90 Ceias (março-outubro 2017)			
	Ensaio 1	Ensaio 2	Ensaio 3
Data	08mai	20mai	19jun
Há registro do ensaio?	Sim. Fotos.	Sim. Fotos.	Não
Momento do processo e como influenciou na proposta de ensaio "comentários da diretora"	Não havia definição de quais personagens os atores iriam interpretar. Queríamos com o ensaio suscitar situações para esses personagens interagirem, bem como experimentar o contato com o público. Uma percepção importante decorrente desse encontro foi que as ações dos atores iriam e deveriam interagir com os espectadores - constatação que parece bem óbvia agora, mas que na época foi uma "ficha que caiu" para mim e para os atores.	Ainda não havia definição de quais personagens os atores iriam interpretar. Queríamos com o ensaio suscitar situações para esses personagens interagirem bem como experimentar o contato com o público. Me lembro de começarmos a repensar o nome desses "ensaios abertos" - as pessoas iam querendo ver algo pronto, algo que elas pudessem comentar, julgar (não no sentido pejorativo da palavra). A partir desse encontro então buscamos outras palavras para defini-los até chegarmos em "Laboratórios de Criação".	Atores já tinham seus personagens definidos. Não tínhamos o roteiro das cenas ainda. Queríamos com o ensaio suscitar situações para esses personagens interagirem. Já tínhamos a mesa como foco central da espacialização, bem como a noção de que o público teria a função dramática de convidados das ceias. Utilizávamos muito nessa etapa do processo a troca de presentes como galinho para os conflitos entre personagens.
Descrição da participação do público e andamento do ensaio.	Público sentado em círculo; Público não se movimentou/saiu do lugar; os participantes responderam às perguntas escritas e poderiam utilizar suas respostas (por meio da fala ou entregando o papel) quando solicitados pela diretora. Ao final do ensaio responderam a mais perguntas (duas iguais às do início). Essas respostas foram utilizadas pelos atores e diretora nos ensaios seguintes (sem público).	Público sentado em círculo; Público não se movimentou/ saiu do lugar; Como não entramos em contato com os participantes antes do evento acontecer (os espectadores eram o público do evento que estava acontecendo na Universidade), contextualizamos aos participantes no início do ensaio sobre as temáticas da peça e como seriam realizadas as intervenções. Os participantes não responderam a perguntas escritas.	Público sentado em círculo e posteriormente sentado em cadeiras dispostas em volta da mesa (cenário do espetáculo); os participantes responderam às perguntas escritas e poderiam utilizar suas respostas quando solicitados pela diretora e em alguns momentos, quando quisessem. Público se movimentou em um primeiro momento do encontro, no qual foi realizado um aquecimento com os atores. Durante o ensaio, os espectadores foram convidados a sair de seus lugares e entregar aos atores as frases escritas previamente; Foi solicitado previamente aos convidados que trouxessem objetos para serem utilizados no ensaio, que poderiam ser dados como presente em uma ceia de Natal. Foi proposta de uma improvisação do ensaio a troca desses presentes, na qual os atores não sabiam qual objeto iriam utilizar até que o presenteado abrisse o pacote.
Tipo de resposta	Escrita - Respostas dos envelopes; Verbal - quando solicitado um tema para improvisação ou intervenção na cena Ex. Os atores estavam improvisando e a diretora pediu aos atores que "congelassem" a cena e solicitava a algum dos espectadores que dissesse uma situação constrangedora para ser inserida na cena. Quem tivesse escrito previamente nas suas respostas ou lembrasse de algo que "combinasse" com a cena poderia dizer. A partir disso os atores continuavam a cena de onde haviam parado.	Como não responderam a perguntas escritas, os participantes intervieram nas cenas através da dinâmica de "congelar" a cena e responder a uma questão proposta pela diretora, já utilizada no encontro anterior. Eles também puderam sugerir temas e objetos (imaginários) que seriam utilizados nas improvisações.	Escrita - Respostas dos envelopes; Verbal - quando solicitado um tema para improvisação ou intervenção na cena; Objetos - utilizados na improvisação da troca de presentes;
Perguntas escritas respondidas no começo do ensaio	1. O que não pode faltar na sua ceia de Natal? 2. Uma situação constrangedora entre dois parentes (verídica ou não) 3. Um acontecimento marcante que você presenciou na sua família 4. Uma música que lembre algum familiar (colocar entre parênteses qual seu grau de parentesco) 5. Um bordão de alguém da sua família	Não houve	1. O que não pode faltar na sua ceia de Natal? 2. Escreva nos papéis que vieram no envelope bordões/frases de algum parente seu - que possa ser usadas nas improvisações hoje. 3. Uma situação constrangedora entre dois parentes (verídica ou não). 4. Uma música que todo mundo conhece; 5. Motivos improváveis para se dar um presente;
Perguntas escritas respondidas ao final do ensaio	1. Quais tipos de sapato os atores podem explorar nos próximos ensaios? (pode ser para algum personagem específico ou não) 2. Uma situação marcante que você presenciou na sua família 3. A partir do encontro, alguma música vem a tua cabeça? 4. Um presente para alguém ganhar no amigo secreto da família 5. Uma situação constrangedora entre dois parentes (verídica ou não) 6. Um objeto para compor uma sala de estar/jantar	Não houve	1. O que caracteriza uma família brasileira? 2. A partir do encontro, alguma música vem a tua cabeça? Pode ser para um personagem específico 3. Outros presentes para se dar no amigo secreto da família; 4. Um objeto para compor uma sala de estar/jantar; 5. Uma situação entre dois personagens apresentados hoje
Número de espectadores participantes	9	Cerca de 35 pessoas	Cerca de 5-8 pessoas
Vínculo e descritivo dos espectadores participantes	1. Marta 2. Guadalupe Casal 3. Danula 4. Bruno Busato 5. Carina Corá 6. Manoela (Eriam) 7. Duda (Eriam) 8. Matheus Walter 9. Matheus Shaefer	Não foi feito um critério de escolha pois o público foi espontâneo e não passamos Lista de Presença;	Não há uma relação de participantes pois não houve registro fotográfico do encontro nem Lista de Presença.
Qual o critério dos convidados?	Cada um dos atores e diretora poderia convidar duas pessoas para participar do ensaio, sem critérios pré-estabelecidos com o grupo. Essas pessoas foram convidadas pessoalmente ou por internet/telefone;	Não houve critérios - público espontâneo do evento Portas Abertas UFRGS 2017	A proposta era convidar a participar pessoas que não faziam teatro, porque tivemos a impressão que isso intervia negativamente nas respostas dadas (ex. sabendo dos riscos da improvisação, nossos colegas davam temas e frases mais difíceis de serem "encaixadas" nas improvisações). Na prática, por falta de convidados, alguns amigos que faziam teatro também participaram. As pessoas foram convidadas pela internet - post público no Facebook - e pessoalmente.

Laboratórios de criação (ensaios com participação do público) - processo 90 Ceias (março-outubro2017)			
	Ensaio 4	Ensaio 5	Ensaio 6
Data	27ago	17set	09out
Há registro do ensaio?	Sim. Fotos.	Não	Não
Momento do processo e como influenciou na proposta de ensaio "comentários da diretora"	Nesse momento já tínhamos um trabalho de personagem mais avançado em relação a outros elementos do espetáculo e algumas cenas improvisadas e marcadas. Queríamos com o ensaio trazer elementos novos para essas cenas, como ações e intenções. <b>Também as perguntas feitas aos espectadores eram mais sobre memórias - lembranças e sensoriais, na tentativa de tornar o espetáculo algo familiar. Ex. O que você come no Natal?</b>	Já possuíamos roteiro determinado e todas as cenas já haviam sido pelo menos improvisadas (exceto final). Nesse sentido a proposta principal do encontro era experimentarmos diversas formas de interação entre espectadores e atores a partir do diálogo com nossos convidados e de suas "vontades". Nesse sentido tínhamos duas cenas na peça nas quais queríamos especialmente experimentar a interação do público - a festa e o momento do presépio.	Esse foi o ensaio mais próximo a ideia do que é um "Ensaio Aberto". Como tínhamos todo o texto escrito e todas as cenas improvisadas, fizemos uma passada da peça, exceto o final. Queríamos com o ensaio experimentar os momentos de interação com o público bem como espacialização e outros elementos importantes no momento de apresentação (ritmo, curvas dramáticas, tempo das piadas, reações do público);
Descrição da participação do público e andamento do ensaio.	Público sentado em círculo; os participantes responderam às perguntas escritas e poderiam utilizar suas respostas quando solicitados pela diretora; Público se movimentou em um primeiro momento do encontro, no qual foi realizado um aquecimento com os atores. Foram propostos novos jogos para o aquecimento (em relação ao anterior). Passamos alguns momentos do espetáculo que já haviam sido ensaiados para contextualizar aos convidados e depois improvisamos outras cenas com os estímulos dos espectadores.	Público sentado em semi-arena, configuração na qual o espetáculo é apresentado; depois público participou das cenas; público não respondeu a perguntas escritas; público não realizou aquecimento junto aos atores, como nos últimos dois encontros. O que fizemos no ensaio foi, depois do aquecimento dos atores, dividir atores e espectadores em dois grupos e juntos eles pensaram em como os espectadores seriam inseridos em duas cenas específicas do espetáculo. O ponto de partida era o mote da cena, algumas músicas já pré-estabelecidas. Em um segundo momento juntaram-se os grupos e experimentávamos todas as propostas definidas.	Público sentado em cadeiras dispostas em semi-arena, configuração na qual o espetáculo é apresentado. Público ganhou adesivos com seu nome e toucas de Papai Noel para usarem durante o espetáculo. Foi realizada uma passada do espetáculo, exceto cenas finais. Houve um momento ao fim do ensaio no qual os convidados puderam expor impressões sobre o que haviam experienciado e dar retornos à equipe.
Tipo de resposta	Escrita - Respostas dos envelopes; Verbal - quando solicitado um tema para improvisação ou intervenção na cena;	Verbal - dando ideias para a cena; Atuando - participando das propostas das cenas (dançando, cantando, etc.);	Atuando - Os convidados interagiram com os atores nos momentos propostos pela dramaturgia do espetáculo (ex. festa-baile e coro na cena do presépio). Ao fim do encontro puderam contribuir com suas percepções em uma conversa com o elenco, diretora e Carina, que escreveu o texto.
Perguntas escritas respondidas no começo do ensaio	1. O que você come no Natal? 2. Músicas brasileiras dos anos 80,90,2000 e 2010 que te marcaram: Como sua família assiste à televisão? (juntos, Qual cômodo da casa? Algum dia específico?)	Não houve	Não houve
Perguntas escritas respondidas ao final do ensaio	1. Algum objeto para a sala de estar da Família; 2. Depois desse encontro, alguma música vem a sua memória? 3. Você tem algum parente muito diferente de você? Porque vocês são diferentes?	Não houve	Não houve
Número de espectadores participantes	8	Cerca de 06 pessoas	Cerca de 10 pessoas
Vínculo e descritivo dos espectadores participantes	1. Ciça 2. Lisandro 3. Louise 4. Matheus Watier 5. Leonardo Vitorino 6. Keka 7. Guadalupe 8. Carina	Não há uma relação de participantes pois não houve registro fotográfico do encontro nem Lista de Presença.	Não há uma relação de participantes pois não houve registro fotográfico do encontro nem Lista de Presença.
Qual o critério dos convidados?	Pessoas que já tivessem participado de outros encontros. Isso foi feito a partir de nossa constatação de que pessoas que fossem mais de uma vez aos encontros, já teriam intimidade com as situações e personagens colocados. Foram convidados pessoalmente ou por internet/telefone;	Pessoas que já tivessem participado de outros encontros (ver motivo na célula a esquerda). Foram convidados pessoalmente ou por internet/telefone;	Pessoas que já tivessem participado de outros encontros. Foram convidados pessoalmente ou por internet/telefone;

## Tabela comparativa das contribuições aos processos de *Contratantes e 90 Ceias* – modalidades de interação

Modalidade de contribuição do espectador	Espectáculo	O que foi questionado?	Veículo (material) da resposta do espectador	Natureza da resposta dada pelo espectador	Exemplos de respostas	Como se aplicou no processo/espetáculo
1. Contribuição à dramaturgia do espetáculo	Contratantes	escolher entre dois desfechos para a cena; escolher entre dois personagens quem seria o vencedor do ensaio	internet	escolha entre dois elementos dados pela diretora	Um personagem - vencedor no ensaio	criação e definição de cenas do espetáculo
	90 Ceias	Sugestões de situações e conflitos entre os personagens	presencial, escrita	situações, objetos,	o personagem do filho assume que é gay em meio a confraternização da família	
2. Contribuição na Construção de personagem	Contratantes	Personagem postava uma dúvida, uma questão a ser solucionada pelos espectadores, através de comentários	internet	Interações pelos perfis dos personagens nas redes sociais	ações: adotar um gato, fazer botox	inserção de características no personagem já criado
	90 Ceias	perguntas como: Você tem algum parente muito diferente de você? Porque vocês são diferentes?	presencial, escrita	Respostas das perguntas escritas	descrição de uma pessoa	
3. Contribuição à definição das qualidades da cena (ritmo, clima, intenção)	Contratantes	enviar temas e músicas para a improvisação dos atores	internet	Link para música	fazer uma cena já existente com outra música - modificação da qualidade de movimentos	Em cenas já improvisadas e marcadas os estímulos serviam para aprofundar e trazer complexidade à situação/conflicto
	90 Ceias	sugestões de bordões a serem utilizados pelos atores; descrever uma característica de alguém da sua família	presencial, escrita	Intenção para os atores adicionarem aos personagens	(ex. fazer a cena gritando)	
	Período do processo de criação	Número de Laboratórios de Criação	Espectadores participantes			
Contratantes	09/06/2016 - 01/09/2016	3	359 visualizações do vídeo; 131 reações, comentários e compartilhamentos;			
90 Ceias	01/03/2017 - 28/10/2017	6	76			

### Tabela comparativa das contribuições aos processos de *Contratantes* e *90 Ceias* – Análise com comentários

	Contratantes Via Internet	90 Ceias Presencial
Contextualização ao espectador no início do ensaio	Ausência de contexto sobre os personagens ou sobre as cenas que seriam realizadas; Explicação apenas sobre as dinâmicas do Laboratório;	Contextualização do público, apresentando ao início do Laboratório, além das dinâmicas a serem realizadas, os personagens, suas relações e algumas cenas já ensaiadas previamente;
Análise	Em <i>Contratantes</i> , pela falta de possibilidade do contexto, as propostas da direção foram mais diretas, pensando no dispositivo utilizado para comunicação; Em <i>90 Ceias</i> , a contextualização possibilitou a criação de relações mais complexas entre atores e espectadores;	
Triagem das contribuições por parte da diretora	Ocorreu a triagem por se tratar de um volume grande de materiais, bem como pela falta de acesso dos atores às redes sociais durante a prática;	Não ocorreu a triagem pois os espectadores estavam presentes e eles mesmos interferiram nas cenas seguindo regras pré-estabelecidas;
Análise	Em <i>Contratantes</i> evidenciou-se o caráter de improvisação figura da direção. Em <i>90 Ceias</i> a falta de triagem dificultou o jogo dos atores na improvisação com os estímulos criativos fornecidos pelos espectadores;	
Espectadores dos Laboratórios ao longo do processo	Entre um Laboratório e outro, os espectadores participantes não foram os mesmos; Ao total ocorreram três Laboratórios;	Muitos dos espectadores participaram de mais de um Laboratório; Ao total ocorreram seis Laboratórios;
Análise	A criação de um grupo que ia com frequência aos Laboratórios em <i>90 Ceias</i> possibilitou a criação de um vínculo entre espectadores e grupo, trazendo mais profundidade às práticas estabelecidas. Em relação ao espetáculo "finalizado", <i>90 Ceias</i> pode contemplar contribuições de forma mais "complexa";	

### Tabela comparativa das contribuições aos processos de *Contratantes e 90 Ceias* – objetivos e especificações das contribuições

Modalidade de contribuição do espectador	Objetivos	Natureza do contato com o espectador	Especificidades das contribuições
1. Contribuição à dramaturgia do espetáculo	criação de cenas do espetáculo	Contratantes - Via Internet	Materiais mais diversificados em suas naturezas - auxiliaram na criação de um repertório de estímulos para uso da diretora em suas proposições;
		90 Ceias - Presencial	Contribuições mais subjetivas e sensíveis - auxiliaram na criação de um repertório de situações e possíveis improvisações;
2. Contribuição à caracterização de personagem	inserção de características no personagem - já criado previamente pelo ator	Contratantes - Via Internet	Compartilhamento da criação com espectador e estabelecimento de diálogo na criação;
		90 Ceias - Presencial	Absorção direta das contribuições por parte dos atores, ao assumir características já detalhadas pelos espectadores e muitas vezes do plano do real;
3. Contribuição à definição das qualidades da cena (ritmo, clima, intenção)	Em cenas já improvisadas e marcadas buscar estímulos para aprofundar e trazer complexidade à situação/conflito	Contratantes - Via Internet	Estímulos de naturezas diversas, por conta do acesso a diversos recursos através da internet
		90 Ceias - Presencial	Estímulos mais subjetivos e portanto mais difíceis de serem utilizados pelos atores;