

# **SOBRE A ADORÁVEL SENSAÇÃO DE SERMOS INÚTEIS: OS TEATROS DO REAL COMO DISPARADORES POÉTICOS NA CENA DO ATELIÊ 23**

Taciano Araripe Soares<sup>1</sup>  
Prof.<sup>a</sup> Ma. Daniely Peinado<sup>2</sup>

## **Resumo**

O presente trabalho pretende refletir acerca dos teatros do real como disparadores poéticos na cena construída pelo Ateliê 23 na obra *Sobre a adorável sensação de sermos inúteis*, espetáculo que atualmente possibilita o movimento criativo dentro da cia. A intenção é a de poder apresentar os conceitos por trás desse “guarda-chuva” epistemológico em diálogo com autores como Saison (1998), Fernandes (2015), Rancière (2010) e Féral (2015), entre outros, a fim de refletir a experiência que vem sendo construída e aponta para o espetáculo em investigação. O desenho metodológico se pauta na crítica de processos criativos, Salles (1998), e na pesquisa autoetnográfica, Gallo (2012) e Fortin (2009), com técnicas de observação e análise de diário de bordo do autor em busca de suportes teóricos fundamentais para a pesquisa.

**Palavras-chave:** teatros do real, crítica de processos criativos, autoetnografia.

## **Abstract**

The present work intends to reflect on the theaters of the real as poetic triggers in the scene constructed by Ateliê 23 in the work *On the lovely sensation of being useless*, a spectacle that currently enables the movement creative within the company. The intention is to be able to present the concepts behind this epistemological "umbrella" in dialogue with authors such as Saison (1998), Fernandes (2015), Rancière (2010) and Féral (2015), among others, in order to reflect the experience to reflect the experience that has been constructed and points to the show under investigation. The methodological design is based on the critique of creative processes, Salles (1998), and in the autoethnographic research, Gallo (2012) and Fortin (2009), with techniques of observation and analysis of the author's logbook in search of fundamental theoretical supports for the search.

**Key words:** theaters of the real, critique of creative processes, autoethnography.

---

<sup>1</sup> Bacharel em Teatro pela Universidade do Estado do Amazonas

<sup>2</sup> Professora do curso de Teatro da Universidade do Estado do Amazonas

primariamente... #foratimer!

Em agosto de 2013, com a estreia do espetáculo de teatro do absurdo “O Arquiteto e o Imperador da Assíria”, nascia o Ateliê 23, cia de artes cênicas que hoje possui sede no centro de Manaus. Estavam em cena: Taciano Soares (diretor do grupo) e Ítalo Rui (ator de Manaus, com duas passagens em espetáculos pelo Ateliê 23). De lá pra cá o grupo tem desenvolvido montagens de teatro e dança, recebido artistas diversos da cidade de Manaus, tendo ainda um “núcleo fixo”, formado pelo já citado diretor, além dos artistas Eric Lima, Laury Gitana, Isabela Catão, Thais Vasconcelos e possui vínculos afetivos e profissionais com os artistas Jean Palladino e Joice Caster, entre outros.

Durante dois anos – de junho de 2015 a junho de 2017 – o Ateliê 23 desenvolveu a construção do espetáculo intitulado *Sobre a adorável sensação de sermos inúteis*, título em alusão à metáfora artística que sustenta a obra: vivemos momentos de pouca humanidade no mundo e a sensação de que a todo instante o “mundo irá desabar nossas cabeças”; nos sentimos como sobreviventes de escombros emocionais.

Essa investigação compreende a construção do espetáculo teatral a partir do que se entende por Teatros do Real (Fernandes, 2015; Saison, 1998), Teatro Performativo (Féral, 2015) e do Espectador Emancipado (Rancière, 2010) de maneira a considerar essa uma possibilidade de conexão com o espectador que hoje se faz presente nas plateias do espetáculo *Sobre a adorável sensação de sermos inúteis*.

Como forma de resgate dos rastros que nortearão a escrita reflexiva sobre a referida obra, utilizaremos dos conceitos de crítica de processos criativos (Salles, 1998) e um olhar dedicado ao grupo em que o autor se insere, na perspectiva da autoetnografia (Gallo, 2012; Fortin, 2009) atraindo condições de uma análise autocrítica, considerando aquele que faz sendo o mesmo que aquele que observa.

De maneira a guiar a leitura deste artigo estabelecemos dois códigos de escritura que merecem apresentação: *A descrição da pesquisa a partir de referenciais teóricos fundamentais à pesquisa* e o desenvolvimento da escrita acerca do processo criativo da obra *Sobre a adorável sensação de sermos inúteis*.

O exercício está no diálogo entre essas duas construções, de forma paralela, como uma resposta à uma escrita que tenta inspirar-se nos acontecimentos da vida, como ela é, onde somos não apenas um, mas vários e na impossibilidade desses vários estarem presentes aqui, temos que apresentar um recorte, como assim o desenhamos na escrita do artigo.

Nos últimos anos o Ateliê 23 tem realizado espetáculos que utilizam de materiais autobiográficos para construção de suas obras e conseqüentemente estabelecido formas distintas de diálogo com o espectador desses trabalhos. Não consideramos, na obra *Sobre a adorável sensação de sermos inúteis*, a opção de compartilhar com o espectador o caráter autobiográfico do espetáculo, em específico. Optamos não deixar claro, em caráter de testemunho, as fontes de “realidade” que suscitaram a construção dramática do trabalho.

Essa “não escolha” se deu por um fator muito particular: eu gostaria de experimentar nesta obra – e assim o fiz – a construção de experiências na relação ator x espectador sem o interlúdio de uma informação acerca da “pessoalidade” ou caráter “real” de determinada cena, já que experiências anteriores nos colocaram numa perspectiva quase que de sensibilizar pela informação pré-espetáculo – o que integra e robustece o horizonte de expectativas do público pois, queira-se ou não, já antecipa algo em relação à fruição – do que pela construção cênica propriamente dita.

Nessas experiências precedentes todos os espetáculos que se utilizam de material autobiográfico no Ateliê 23 compartilharam a informação com o público antes (programa do espetáculo, matérias de jornais, posts nas redes sociais...) e de alguma forma eu pude observar o quanto isso “comprometia” o olhar do espectador que, de posse dessa informação, tende a criar uma empatia com a obra antes mesmo de conhecê-la.

Antes de falarmos sobre os teatros do real como disparadores poéticos na cena do Ateliê 23 é preciso que discutamos sobre as categorias do real que nos atendem e as que evocamos para compreensão deste código analítico do teatro contemporâneo. Para que possamos inaugurar o discurso postulado aqui, temos que entender o que nos diz Silva (2006, p. 163) quando afirma que

A realidade é um imaginário. Sólida como um cubo de gelo. Dela só existem imagens e aproximações sucessivas. Flagrantes de um eterno movimento em espiral. Evaporações constantes em nome da

estabilidade. O real é um estado intermediário entre dois picos de entropia. A grande magia do real consiste em sumular o que não é: uma verdade absolutamente externa ao observador. O real objetivo sempre depende de uma adesão ou de uma crença. Toda realidade é uma construção social recortada pelo trajeto individual.

Optar por falar da relação com o real no teatro pode parecer problemático, já que supõe a existência de um real concebido como entidade autônoma, cognoscível e representável (FÉRAL, 2015, p.95), mas esta possibilidade de tencionar as esferas da realidade sobre o espectador parece ser bastante pulsante na produção artística do grupo atualmente e incita um horizonte iminente de aprofundamento estético-poético nesta linguagem.

Essa consideração do real na cena é, na verdade, uma forma de evocar o nosso imaginário, nossa capacidade de produzir e transformar imagens, é a fonte de toda ação socialmente partilhada com o real, como afirma Joron (2006, p. 299). Isso se dá porque o real é uma espécie de mediação que o homem criou entre si e o mundo. Ele constrói ficções a partir da sua percepção e ao apresentar-se ao outro, convoca que assim se repita. O homem habita o seu real, cria significações à sua maneira e modifica-o na mesma medida. Sua presença é a responsável pelas alterações de realidade.

Retomando o pensamento agora para a construção cênica proposta no espetáculo, em favor de compreender a cena autobiográfica, é importante que possamos observar o que diz Lejeune (2014, p. 121) quando afirma que

A autobiografia se inscreve no campo do conhecimento histórico (desejo de saber e compreender) e no campo da ação (promessa de oferecer essa verdade aos outros), tanto quanto no campo da criação artística. A promessa de dizer a verdade, a distinção entre verdade e mentira constituem a base de todas as relações sociais. É impossível atingir a verdade, mas o desejo de alcançá-la define um campo discursivo e atos de conhecimento, um certo tipo de relações humanas que nada tem de ilusório.

Isso nos impele pensar que a construção do espetáculo se deu em um contexto de provocação de sentidos, sobretudo. Isso significa que a cena está para o fruidor como um elemento disparador de sensações que inicialmente nascem do desejo de compreensão por ele do que é, de fato, um “empréstimo” do ator para com a ficção. A partir desse pensamento aquele que assiste passa a criar também, em conjunto, visto que ele se esforça para traçar linhas de compreensão daquilo que assiste,

construindo novos códigos de combinação sobre o que é e o que não é real no teatro que a ele se apresenta.

*sobre a adorável sensação de sermos inúteis:  
a construção de uma experiência*

O processo do espetáculo se inicia no ano de 2015. Uma necessidade de falar sobre a crise da existência humana e artística a partir do momento em que o Ateliê 23 passa a ter uma sede física (inaugurada em março do mesmo ano) onde desenvolve seus trabalhos com muito mais ritmo e continuidade que antes, mas que desperta críticas e cobranças acerca de valores de ingressos praticados.

Alguns grupos da cidade se interessam em participar da ocupação da sede do Ateliê 23. No entanto, essa realidade seria impossível, visto que apenas o Ateliê 23 era quem arcava com os custos de manutenção do lugar, o que configurava que o mesmo era quem deveria ditar as regras de funcionamento do espaço, despertando assim comentários negativos e deslocados das reais condições de subsistência de um equipamento cultural.



Figura 1: Ateliê 23 antes e depois da reforma para inauguração e estreia  
Fonte: Fanpage do Ateliê 23

*É importante localizar esse momento para compreender o desenvolver de um trajeto poético (Salles, 1998, p. 37) que ganha força com o material do “real” se tornando cada vez mais estímulo ao engajamento estético que o grupo passaria a*

*desenvolver. Anterior a esse momento o Ateliê 23 havia criado uma primeira obra de dança, chamada “Sur la vie”, que versava sobre as experiências de vida dos artistas-criadores envolvidos na montagem e, ainda, com a inauguração da sede tinha-se também a estreia do espetáculo “Persona” que fora construído a partir de depoimentos de homens e mulheres trans e seu discurso apontava à uma denúncia de transfobia vivida pelos depoentes.*

A minha experiência no teatro em Manaus me trouxe a oportunidade de ter uma cia. e com ela poder experimentar diversas possibilidades poéticas da/na cena. É algo que se mistura ao relato de um memorial de vida. Tudo o que fiz desde que entrei no curso técnico de teatro me fez caminhar em direção à possibilidade de ao falar de mim, falar do outro. Desde que assisti o espetáculo *As rosas no jardim de Zula*, da Zula Cia. de Teatro (MG), em 2012, entendi em mim o desejo por uma cena que descaracterize os limites entre atuação/vida e ator/espectador e é o que me impulsiona neste trabalho.

Neste trabalho da Zula Cia. de Teatro é contada a história de Rosângela, filha de Zula e que após eu ter assistido a cena curta, antes do grupo ter criado o espetáculo em tamanho maior, fiquei sabendo que essa também era a mãe de Talita Braga, uma das atrizes do espetáculo que atua ao lado de Andreia Quaresma. Essa informação que não era dita na obra, enquanto cena, mas que depois passa a compor a dramaturgia da obra maior, mexeu comigo de forma que posso identificar que aqui nascera o que hoje busco nessa investigação: a sensação de deslocamento do espectador ao ter acesso às informações biográficas que constroem um espetáculo de teatro documentário, por exemplo.



Figura 2: *As rosas no jardim de Zula*

Fonte: Perfil no facebook da Zula Cia. de Teatro / Guto Muniz

A necessidade do “desabafo” do Ateliê 23 e ao mesmo tempo provocação para a comunidade artística logo se transformou em uma cena curta, em caráter experimental, que já levava o nome do trabalho. A apresentação única da cena *Sobre a adorável sensação de sermos inúteis* se deu em junho de 2015, durante a Mostra Semestral da Universidade do Estado do Amazonas.



Figura 3: Apresentação da cena curta  
Fonte: Fanpage do Ateliê 23 / Fabiele Vieira

*Sem dúvida, a opção por “abrir brechas” no simbólico para permitir que a matéria do teatro e do contexto social, especialmente o corpo do artista e o espaço da cidade, estejam implicados no processo crítico é um modo de renovar a tradição de combate e engajamento. Um dos mecanismos para isso seria a “difração”, tradução limitada para o termo usado por Saison, “effraction”, que ganha contundência quando associado ao rasgo e à fratura. É como se a representação da realidade fosse inoperante e devesse ceder lugar à irrupção da própria realidade em cena, ilustra Fernandes (2013, p.05).*

É essa experiência da “difração” que nos auxilia a pensar as experiências ocorridas na construção do espetáculo. De acordo com a física clássica, em um conceito geral, a difração está numa aparente flexão das ondas em volta de pequenos obstáculos e também como espalhamento dessas mesmas ondas após atravessar fendas de passagem. O diálogo proposto em cena a partir da tradução da “realidade” para uma nova construção poética e simbólica no palco provoca, a todo instante, ondas de comunicação que encontram no espectador espaços para que

seus caminhos oportunizem leituras diversas, “espalhadas”, a partir das “fendas de recepção” daquele que testemunha a obra.

Superado esse primeiro momento do processo artístico, durante o segundo semestre do ano de 2015 e o primeiro de 2016 o processo do espetáculo parou e o Ateliê 23 viveu diversas experiências na construção de outras obras, a abertura do espaço físico a outras companhias das cidade e seus processos criativos, rupturas de parcerias de trabalho, firmamento de outras possibilidades, sempre com a consciência de que tudo era material de construção para a continuidade de investigação que efetivamente aconteceria a partir de junho de 2016.

O teatro que se vale da performatividade do real em diálogo com a teatralidade dos palcos é, também, uma arma política de consciência e cidadania. Tornar-se protagonista de uma história é mais que um privilégio, amplia a condição humana do espectador para um sujeito ativo e isso não se limita a uma experiência teatral, torna-se vida. É uma experiência de vida.

O primeiro novo passo se deu a partir da compreensão dos acontecimentos sucessivos de crise nos relacionamentos que o Ateliê 23 vivera com alguns de seus integrantes, mas para além disso, a concordância de todos que de alguma forma as relações humanas estavam sensivelmente abaladas fez com que entendêssemos que isso precisaria ser atendido na obra que compúnhamos, afinal ela tinha a autobiografia como um dos pilares: não haveria como fugir desta realidade então.

Com isso, propus um primeiro exercício prático desse processo: quatro artistas do processo (Eric Lima, Isabela Catão, Laury Gitana e Daniel Braz) encabeçariam quatro construções poéticas que viriam a ser apresentadas ao público no que chamamos de I Mostra Inútil. Cada um deveria construir seu trabalho a partir de um norte entre as questões que discutíamos como possibilidades poéticas a serem desenvolvidas em sala de ensaio. Nesse momento as discussões de processo se pautavam em temas como: relações abusivas, abandono familiar e autoabandono (relação com baixa autoestima nas relações amorosas e familiares). Com isso surgiram as cenas: “Ensaio de Despedida”, “Só podia ser você”, “As três casas” e “Descartável”, respectivamente criadas pelos artistas acima citados.

*O compartilhamento deste processo com o público é uma tendência estética que certamente influencia o projeto poético do grupo. Como afirma Salles (1998, p. 38) pode-se falar de um projeto ético caminhando lado a lado com o grande propósito estético do artista e este exercício de exposição a que o grupo se submeteu foi possível de ser lido com as questões que os teatros do real trazem, nessa utilização de material (auto)biográfico como suporte de construção cênica.*

Ao fim de cada apresentação das quatro cenas curtas que ocuparam o mês de agosto de 2016, o público era convidado a produzir uma escrita automática que consistia em ter três minutos para escrever em uma folha de papel em branco todas as sensações que lhe vinham à tona a partir da experiência que acabara de acontecer. Essas escritas são documentos do processo (SALLES, 1998, p. 17) substanciais para a composição da obra. Mais que documentos de processo, na verdade, são modos de recepção, de fruição e de relação do espectador com a obra: uma camada que expande a cena além da cena.

*O desejo de real, onipresente no teatro contemporâneo, não é mera investigação de linguagem. Ao contrário, ele parece testemunhar a necessidade de abertura do teatro à alteridade, ao mundo e à história, em detrimento do fechamento da representação, predominante na década de 1980. Por meio desse processo, algumas experiências teatrais recentes contrapõem-se à “tentação de insularidade” que acometeu uma parcela representativa das encenações da referida década, criações em que a autonomia da linguagem cênica, a autorreferência, a fragmentação e a autorreflexividade levaram os artistas a debruçar-se sobre a própria prática do teatro, conforme Fernandes (2013, p.4).*

*O palco, como acesso de vias de criação e troca de experiências entre ator/performer e o público, vislumbra, nessa perspectiva, um espetáculo em que se pode observar a contraposição de duas potências: realidade teatral em justaposição à realidade da vida. A performatividade da cena se coloca em confronto com o rasgo de “realidade” com a vida, de alguma forma, sendo relida no palco. Como afirma Artaud (2006, p.95), “no ponto de desgaste a que chegou nossa sensibilidade, certamente precisamos antes de mais nada de um teatro que nos desperte: nervos e coração”.*

*É como se fosse possível criar um paradigma sobre a necessidade dessa cena que confronta, que estabelece deslocamentos nas práxis teatrais para o desenvolvimento da sensibilidade contemporânea. Busca-se despertar o público*

*para outras potências que o teatro pode trazer, com a diluição dos limites entre arte e vida.*

Durante os meses de setembro, outubro e novembro de 2016 realizamos a segunda parte da provocação de construção do espetáculo: os *workshops*. Durante três vezes na semana o grupo, que nesse momento era composto de 12 pessoas entre atores e demais funções do espetáculo, se reunia para discutir textos sobre teatro performativo, teatros do real, os conceitos de liquidez de Bauman, assistir a vídeos-depoimentos de pessoas com dificuldades diversas de relacionamentos e para realizarmos algumas experiências práticas, sustentadas pelo que se apreendeu da I Mostra Inútil, de forma a organizar a próxima demonstração de processo que aconteceria em dezembro do mesmo ano.

A fim de estimular a tomada de depoimentos fundamentais para a construção dramaturgica, pautada nas histórias de pessoas reais, propus que o grupo se organizasse individualmente ou em duplas, trios – como se sentisse melhor – para buscar histórias sob três perspectivas<sup>3</sup>:



*Figura 4: Proposta metodológica de escuta para dramaturgia Fonte: O autor*

*O processo teatral tem se mostrado híbrido no que diz respeito às motivações e metodologias de construção da obra de arte. A prática, pelo menos no domínio do teatro, é o lugar de confrontação de saberes, de atritos de diversos conhecimentos emprestados de diferentes domínios e de experimentação desses mesmos saberes sobre uma obra em curso de criação, Féral (2015, p.24). É*

---

<sup>3</sup> Para que se compreenda o fluxo de pensamento proposto, tem-se que: 1) pessoas conhecidas são aquelas que o artista tem acesso PRESENCIAL e de forma direta, alguém que faz parte do seu círculo; 2) pessoas desconhecidas são aquelas que o artista não teve nenhum contato e o faz, pela primeira vez, de forma PRESENCIAL em algumas das oportunidades de experiências práticas e na rua que o processo proporcionou e, ainda, 3) pessoas “virtuais” são aquelas que o artista pode ou não conhecer, mas que isso se dê restritivamente ao AMBIENTE VIRTUAL, sem que nunca tenham tido algum contato presencial, mesmo que porventura dialoguem e possuam alguma afetividade ou aproximação.

*possível dizer que também são os vetores de uma montagem teatral que se modificarão, passarão pela apuração de uma nova maneira de ser para que se chegue em um novo lugar na cena.*

*Seria então possível pensar que esta realidade da vida trazida para o palco performativo também constrói sentidos novos do que se entende por ficção. O momento do acontecimento teatral não pretende ser uma reprodução do fato real que estimulou a criação artística, mas ao contrário, busca a tradução sígnica que agora se apresenta como cena compartilhada com o espectador. O ângulo de preocupação deslocou-se do 'artista que cria' ao espectador que recebe e analisa, segundo a teórica Féral (2015, p.11).*

*Quando o processo estava próximo de anunciar a II Mostra Inútil a ser compartilhada com os espectadores novamente em caráter experimental e tendo com base de construção o exercício metodológico para a dramaturgia desenvolvido nos meses anteriores e, ainda, a construção teórica feita nos argumentos e discussões dos workshops, eis que fomos tomados por um acaso que mudou o rumo do que se estava sendo construído. A separação de dois integrantes do processo e a forma como se deu ao mesmo que ilustrava muitas questões que debatíamos no processo, trouxe um rasgo na construção poética, porque precisava, sob minha perspectiva, vir à tona para a cena nesse momento.*

*A rota é temporariamente mudada, o artista escolhe o acaso e a obra em progresso incorpora os desvios. Depois desse acolhimento, não há mais retorno ao estado do processo no instante em que foi interrompido. (SALLES, 1998, p.33-34)*

*O exercício de colocar-se no lugar do outro é uma potente relação evocada neste procedimento teatral. A presentificação do outro como forma de reflexão de mim mesmo é uma característica que possibilita a aproximação do ator e do espectador, enquanto partícipes de um processo de atuação conjuntos. A arte teatral impele ao que está na sala de espetáculos cumplicidade de maneira a banir a ideia de catarse a partir do que se assiste, mas ecoar um exercício de alteridade e conseqüentemente poder ver-se na cena, como uma extensão da vida.*

*Com a nova perspectiva de trabalho – pós-acaso –, reconstruímos o que seria a II Mostra Inútil e a divulgamos agora sendo um solo de minha autoria, igualmente em caráter experimental, e que para obtenção do retorno do público não mais utilizaríamos a escrita automática ao fim da apresentação, mas o*

compartilhamento da *hashtag* #oquesobroudenos. Esse novo momento da obra dialogava em forma de exercício com o que Bogart (2011, p. 30) traz quando diz que o ato da memória é um ato físico e está no cerne da arte do teatro. Se o teatro fosse um verbo, seria o verbo “lembrar”.

*Não é minha intenção a homogeneização dos gostos, muito pelo contrário, acredito na apreciação das diversas possibilidades do espectador de relacionar-se com a obra, a partir do momento em que ele se reconhece e estabelece conexões para além daquelas que inspiram o artista no ato criador. Fala-se, então, da obra como aberta e inacabada, recriando-se a partir de cada experiência obtida com o público que a assiste.*

O objeto [de arte] é desfrutado por uma pluralidade de fruidores e cada um deles levará ao ato de fruição as próprias características psicológicas e fisiológicas, a própria formação ambiental e cultural e as especificações da sensibilidade que as contingências imediatas e a situação histórica comportam; portanto, por mais honesto e total que seja o empenho de fidelidade à obra a ser apreciada, cada fruição será inevitavelmente pessoal e restituirá a obra num de seus aspectos possíveis. (ECO, 2016, p.153)

*É interesse nosso a evocação de uma experiência imediata na relação ator e espectador que verse sobre novos sentidos possíveis na encenação contemporânea. A quebra de contrato de ficção entre ator e espectador é uma forma de acontecimento desta cena, mas mais que isso, uma condição que paira sobre novos olhares para o exercício de conexão com o espectador. A experiência do teatro recria-se na quebra de expectativa da contemplação. Ela instaura possibilidades concretas de ter de forma horizontal o ator e o público na cena.*

*Essa busca pela reaproximação do teatro com o espectador, a partir das prerrogativas dos teatros do real, oportuniza relações de protagonismo, uma vez que a intenção de horizontalizar as relações entre ator e espectador permite essa qualidade de interação, além de despertar o sentimento crítico acerca do que o teatro pode ofertar como experiência e vida, para além da ideia equivocada de arte como entretenimento.*

*Nesse sentido, de intensa abertura para o mundo, os teatros do real funcionam como sintoma de uma cena plantada diretamente no terreno do social. Ainda que optem por uma ética de confronto com o contexto em que se inserem, definem uma atitude de resistência de outra natureza. Seus criadores parecem “lutar*

*por um espaço aberto, um respeito mútuo, bater-se por um espaço público comum de liberdades individuais e coletivas, memórias e direitos”, como observa Saison (1998, p.19).*

Os meses de fevereiro a junho de 2017 foram pautados na criação do espetáculo propriamente dito. A quantidade de materiais que possuíamos: seja pelas leituras desenvolvidas, experiências práticas, materiais dramaturgicos dos espectadores, etc. nos imbuía a necessidade de um recorte que apenas se deu durante os meses de construção. Apesar de tudo, uma imagem continuava forte em nossa memória: os escombros emocionais. Escombros esses que metaforicamente nos traduziam, quando pensamos na autobiografia, base dessa construção cênica. Foi a partir dessa sensação que em todo o momento prevaleceu que decidiu-se por utilizar esses escombros como materiais cênicos de habitação da obra. Para isso quebramos 4 salas do andar térreo do Ateliê 23 e neste lugar então aconteceria a obra.

*Se é possível afirmar que a “realidade” não pertença a nenhuma percepção particular, cada percepção é o termo de uma aproximação e envolve possibilidade de sua substituição por outra, conforme Frayze-Pereira (2005, p. 105). Cumpre-nos entender as relações “reais” que este teatro traz como possibilidades de produção de presença x produção de sentido.*



*Figura 5: Escombros das paredes que deram lugar ao cenário-instalação do espetáculo*

*Fonte: O autor*

A construção do espetáculo se deu de forma muito natural, nesse segundo momento. Resgatava-se as experiências mais potentes do momento anterior, improvisava-se e aos poucos direção, assistência e núcleo de dramaturgia, afinavam o recorte que daria sustentação à pesquisa desenvolvida, agora transformada em arte. Todos podiam propor, opinar, experimentar e, até mesmo, ajudar a não perder materiais devido à quantidade de rastros (Salles, 1998, p. 25) que o processo deixou.

*Os estudos dos teatros do real são recentes e por isso mesmo ainda pouco explorados e de grande oportunidade aqui prevista. Não se trata da criação de espetacularizar a vida, mas ao contrário, o exercício de hibridização da arte como espaço de vida pulsante. São experiências de presença do artista que evocam a presença do espectador.*

O espetáculo foi construído dentro da disciplina de Montagem Cênica I, do curso de Bacharelado em Teatro da UEA, sob orientação da professora mestra Vanja Poty que foi fundamental para as escolhas que fazíamos e que, por vezes, nos levavam a caminhos muito distantes daquilo que pretendíamos: a evocação da presença do outro a partir da matéria “real” como projeto poético do grupo.

*Sobre isso Bogart (2011, p. 59) nos afirma que a criatividade é, em primeiro lugar, um ato de destruição. Isto porque entre todas as ideias, alguma teve que ser escolhida, experimentada e posteriormente validada, ou não. Afinal, há diferença entre ter uma ideia aparentemente boa e escolher a mais potente para o diálogo com o espectador? Certamente que sim, e aí reside o processo de violência que muitas vezes tive que exercer, naturalmente em função do meu lugar no trabalho.*

Não foi fácil definir se falamos de abandono, depressão ou suicídio. A forma mais coletivizada de dizer foi entender que são relações em falência; são exercícios de autoanálise; são escolhas com consequências cruciais para o espectador. Lugares metafóricos em que os atores tem de atuar sob limites psicológicos (porque estão envolvidos em histórias que compuseram a dramaturgia ou porque partilham em suas vidas pessoais daquilo que construímos na ficção da obra) e físicos (o cenário feito de escombros, com a demolição das salas do prédio-sede para construção do espetáculo) de criação do espetáculo, um trabalho contínuo e muito difícil.

*Os efeitos da presença tem sido tão completamente banidos que agora regressam sob a forma de um intenso desejo de presença – reforçado ou até iniciado por muitos dos nossos meios de comunicação contemporâneos. Trata-se de um fascínio pela presença, como afirma Gumbrecht (2010, p.42). E é esta presença que pretende-se buscar na pesquisa proposta. A atuação de uma cena a partir do “real” em comunicação com o que cada espectador possui, a partir de suas próprias experiências, de maneira a criar uma conexão singular e intransferível.*



Figura 6: Cartaz do espetáculo Fonte: Fanpage do Ateliê 23

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006
- BOGART, Anne. **A preparação do diretor**: sete ensaios sobre arte e teatro. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011
- FÉRAL, Josette. **Além dos limites**: teoria e prática do teatro. São Paulo: Perspectiva, 2015
- FERNANDES, Silvia. **Experiências do real no teatro**. Sala Preta, São Paulo, n. 13, p. 3-13, 2013
- FORTIN, Sylvie. Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística. **Revista Cena**, Porto Alegre, n. 7, fevereiro, 2009, Editora: UFRGS, p. 85-95.
- FRAYZE-PEREIRA, João A. **Arte, Dor**: inquietudes entre estética e psicanálise. Cotia: Ateliê Editorial, 2005
- GALLO, Fabio Dal. **A etnografia na pesquisa em artes cênicas**. Moringa, João Pessoa, n. 2, v. 3, 2012
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010

JORON, Philippe. **Alteridade simbólica e construção imaginal da realidade**. IN: ARAÚJO, Denize Correa. *Imagem Ir (realidade): comunicação e cibernídia*. Porto Alegre: Sulina, 2006

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à Internet. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Lisboa: Orfeu Negro, 2010

SAISON, Maryvonne. **Les théâtres du réel**. Paris: L'Harmatan, 1998

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto Inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1998

SILVA, Juremir Machado da. **Imagens da irrealidade espetacular**. IN: ARAÚJO, Denize Correa. *Imagem Ir (realidade): comunicação e cibernídia*. Porto Alegre: Sulina, 2006