

## ***Paidia e Ludus: tipos e graus de interatividade na cena***

Profa. Dra. Margarida Gandara Rauen<sup>1</sup>(UNICENTRO)

### **Resumo:**

*Quando a fronteira entre o elenco e o público é abolida ou desestabilizada, instaura-se uma relação aberta, transcendendo a noção de um jogo com regras convencionadas. Neste trabalho, problematizo o termo jogo e considero alguns artistas cuja opção cênica explora os limites de paidia (jogo livre, espontâneo, anárquico) e ludus (jogo com regras e convenções)<sup>2</sup>. Considero tipos e graus diferentes de interatividade, discutindo-a como um desafio para o performer/ator/atriz quando o seu objetivo é estimular o público a participar para tornar-se co-autor durante o tempo real da cena.*

**Palavras-chave:** processos criativos, co-autoria, público, poéticas cênicas

### **Introdução**

Na cumplicidade, na brincadeira, na agressão ou na inclusão do público como co-autor da cena, a interatividade tem conexões com os prólogos e à-partes Shakespeareanos, a *Commedia dell'Arte*, o surrealismo, o dadaísmo, o futurismo. São bem conhecidas as abordagens do público por meio da semiologia e da estética da recepção. Esse quadro pode ser verificado em Pavis, cujo verbete “espectador”<sup>3</sup> indica obras sobre o público na França e teóricos tais como Brecht e Bernard Dort. Marvin Carlson destaca os trabalhos de Ross Chambers e Umberto Eco sobre os atos da fala e a elocução. No contexto das Américas, é importante mencionar Susan Bennett (1994) e Lucina Jiménez López (2000).

O estranhamento entre as visões de ator e espectador também ocupa a Antropologia Teatral: “é a divergência, a não-ligação ou até a falta mútua de percepção entre a visão do espectador e a visão do ator sobre o mesmo espetáculo, o que torna a arte teatral uma arte e não uma imitação ou uma réplica do conhecido” (TAVIANI, 1995, p. 256).

O tema da interatividade tem uma abrangência ainda maior nos escritos de Antonin Artaud, Vsevolod Meyerhold, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Richard Schechner, Ariane Mnouchkine, nos *happenings* e em outros gêneros, incluindo as performances em tempo real na Internet, com autores e/ou participantes geograficamente distantes, ou seja, a cena expandida (COHEN, 2003; VILLAR, 2006). COHEN propõe a distinção entre “a forma estética, que implica o espectador, e a forma ritual, em que o público tende a se tornar participante, em detrimento de sua posição de assistente” (COHEN, 2004, p.29).

Vindo ao encontro da estética da recepção e da fenomenologia,<sup>4</sup> as pesquisas sobre novas mídias ecoam esse aporte teórico. Miranda argumenta que a interatividade é um método de comunicação e um critério da obra que a utiliza. Trata-se de estimular processos de percepção:

---

<sup>1</sup> Margarida Gandara RAUEN (Margie). Profª. Drª.

Universidade Estadual do Centro Oeste (UNICENTRO/ DEART).

[margie-r@hotmail.com].

Pesquisa em andamento; uma versão preliminar deste texto foi apresentada ao GT Dramaturgia e Teatro da ANPOLL.

<sup>2</sup> Percebe-se inconsistência nas traduções do grego παιδία. BROWN associa *paidia* a esporte, contexto em que existem regras, mas não lista a palavra λυδύς.

<sup>3</sup> Pavis (1999) não oferece um verbete específico para o termo “público.”

<sup>4</sup> Os estudos são sobre o ato da leitura, no campo da Literatura. Tanto Hans Robert Jauss quanto Wolfgang Iser sugerem que a estimulação gera interatividade. LIMA oferece uma antologia com traduções de textos seminais como “O

Já que devido à estrutura relacional de qualquer experiência estética, mesmo o receptor mais passivo é envolvido pela ambiência da obra de arte; desde a concepção do artista em incluir o olhar e a vida cotidiana, até às relações que acontecem na mente do observador contemplativo, em ambos os casos acontece uma interligação ou interação entre observador, obra e artista. (FORNY, n.p. Internet)

Em referência à história de propostas poéticas do século XX, PLAZA observa que

a transferência da responsabilidade criativa para o público se acentua. (...) Nos ambientes, é o corpo do espectador e não somente seu olhar que se inscreve na obra. ... A noção de “arte de participação” tem por objetivo encurtar a distância entre criador e espectador. Na participação ativa o espectador se vê induzido à manipulação e exploração do objeto artístico ou de seu espaço. Os conceitos de “ativo” e “passivo”, relacionados aos ambientes visuais e polisensoriais - e sem incorporar dispositivos próprios para provocar a intervenção do espectador - levam Popper a teorizar esses ambientes que aproximam vida e arte sob três aspectos: a) metaarquitetural (ambiental); b) expressivo (pessoal, individual); c) social (participação). Esta tendência invoca as artes: o teatro (Living Theater), a música experimental (J. Cage, K. Stockhausen, H. Pousseur, P. Boulez), a dança (M. Cunningham). Inclui também a obra aberta como participação de segundo grau (manipulação de elementos plásticos - Calder, Soto, L. Clark), penetráveis (onde o espectador penetra ou veste objetos: parangolés de Hélio Oiticica) ou ambientes (Soto). Lygia Clark: ‘No meu trabalho, se o espectador não se propõe a fazer a experiência, a obra não existe’. (PLAZA, n.p., Internet)

Quanto à complexidade do tema, Pavis observa que “(...) não se poderia separar o espectador, enquanto indivíduo, do público, enquanto agente coletivo. No espectador-indivíduo passam os códigos ideológicos e psicológicos de vários grupos, ao passo que a sala forma por vezes uma entidade, um corpo que reage em bloco” (PAVIS, 1999, p. 140).

Diferente da encenação com atrizes e atores expostos a fim de representar seus papéis, com textos pré-estabelecidos que provocam impressões nos espectadores, a opção de trabalhos baseados na participação do público, além de exigir decisões de marcação e organização física há muito consideradas por Grotowski,<sup>5</sup> pressupõe a suspensão da noção de imunidade (para ambos elenco e público).

A instauração do jogo cênico é um assunto também pertinente à fenomenologia da performance:

Numa perspectiva de arte contemporânea, a atuação performática seria uma ação de pesquisa em que a capacidade do ator de lidar com as reações do público e

---

jogo do texto” (Iser). Roman INGARDEN (1968) diferencia as leituras passiva e ativa, para então aprofundar variedades de cognição.

<sup>5</sup> Note-se que Grotowski abandonou a produção de espetáculos. Na fase do teatro de produções (1957-1969), porém, Grotowski colocava o público no meio da cena, como na peça *Akropolis*. Os experimentos interativos marcaram as duas últimas fases entre 1983-86 (do Drama Objetivo) e entre 1985 e 1999, das Artes Rituais, quando o trabalho envolvia apenas participantes de oficinas em processos colaborativos: “Nas Artes Rituais não existe ator no sentido normal da palavra porque em princípio não há espectador, assim como não há um espetáculo teatral. [...] Grotowski define seu papel pessoal nesse processo como o de professor do/da performer” (OSINSKI, 1996, p. 106-107, minha tradução).

de modificar a sua própria relação com o espetáculo se torna uma função de interação com este público; um exercício contínuo de domínio do tempo-ritmo em que se desenvolve o jogo da encenação (GUSMÃO, 2000, p. 51).

As regras desse jogo extrapolam a idéia de um elenco ou ator/atriz que representam para contemplar as dinâmicas de interação em tempo real com o público, diferente da previsibilidade e da hierarquia do teatro de ilusão. Neste trabalho, ênfase o aspecto das ações coletivas ou individuais e de seu aproveitamento, ou mesmo sua condução, cujo objetivo não é chocar ou agredir o público, mas acolhe-lo como co-autor da cena.

### ***Para transpor o “Palco Teológico”***

As reações, no teatro com platéia, estão restritas a um lugar de olhar ainda conectado ao teatro grego porque o público testemunha, nas tensões dramáticas, a ancestral dialética entre o poder e a lei, analisados por Roger Caillois<sup>6</sup> a partir dos conceitos de *Paidia* e *Ludus*

“Play” [jogo ou peça] pode inserir-se num *continuum* entre dois pólos opostos. Num dos extremos predomina um princípio quase indivisível, comum à diversão, à turbulência, à livre improvisação e à jocosidade. Ele manifesta uma espécie de fantasia sem controle que pode ser designada pelo termo *paidia*. No extremo oposto, essa exuberância alegre e impulsiva é quase totalmente absorvida ou disciplinada por uma tendência complementar e de certo modo inversa a sua natureza anárquica e caprichosa: costuma-se, cada vez mais, ligá-la às convenções arbitrárias, imperativas e claramente entediadas [...] esse segundo componente pode-se denominar *ludus*. (Roger Caillois, apud SCHECHNER, 2002, p. 95-96, minha tradução)

Essas ponderações também ampliam a noção de *homo ludens* (HUIZINGA). O conflito entre “free play” e regras fixadas por lei estão no âmago da tragédia Grega. O poder sem limites pertencia à natureza, aos deuses, aos reis e aos heróis, sem que houvesse os códigos rígidos de uma lei humana. Para Richard Schechner, essa diferença entre *Paidia* e *Ludus* foi sistematicamente ignorada na teoria do teatro, cuja ênfase recai sobre as variações de “ludus – lúdico, ilusão, desilusão, burlesco, etc.” (SCHECHNER, p. 95), haja vista a crença nos paradigmas Aristotélico e Platônico e sua fixação da racionalidade como sistema predominante de pensamento, cerca de cem anos depois do auge da tragédia grega. Com a apropriação da Poética de Aristóteles, matriz teórica do teatro ocidental, perpetua-se uma perspectiva hierárquica de dramaturgia e encenação que tende a deixar num plano secundário o estudo do público como coletivo interativo, fato inerente às artes cênicas mesmo na história do espaço convencional do teatro, apesar da separação entre palco e platéia, restrita ao olhar frontal da cena:

Um público arrebatado cria um tipo especial de silêncio e foco (...) Se a ação do elenco é ruim, os espectadores param de prestar atenção; tosem, cochicham e talvez até vaiem. (...) às vezes uma peça é interrompida porque os espectadores sentem-se ofendidos pelo que vêem. Em outros casos, as pessoas saem de uma peça de baixa qualidade (SCHECHNER, 2002, p. 94, minha tradução).

---

<sup>6</sup> Trata-se do livro *Man, Play, and Games* (1979), de Roger Caillois.

Trata-se de uma dinâmica de reações de resistência e rendição, de um conflito cujo manejo não depende apenas da competência individual do ator/atriz ou de *performer*. Quando o público atua com ações, a participação dilui a fronteira entre o elenco e o público, instaurando uma relação aberta entre ambos, transcendendo a noção de um jogo com regras convencionadas e, em função do aumento da dinâmica interpessoal, encontrando possibilidades de um andamento coletivo da cena. Nessa espécie de reterritorialização anárquica, o/a performer precisa, além de superar as resistências citadas, colocar-se no caos e na imprevisibilidade. Prevalece a noção de *paidia* e não a de *ludus*. No sentido mais amplo do termo *paidia*, o público, ao invés de participar de um jogo aceitando suas regras, compartilha da criação no tempo-espaço real da cena e passa a interferir na mesma, subvertendo eventuais regras, ressignificando o roteiro de partida. Não se trata apenas de encontrar “molduras” alternativas, mas de experimentar a noção de “free play” que, conforme observa Schechner, relaciona-se com a idéia de livre-arbítrio de Friedrich Nietzsche, o princípio da incerteza de Werner Heisenberg e a desconstrução de Jacques Derrida.

Penso que Derrida, indiretamente, auxilia a reflexão sobre as dificuldades de se efetivar “paidia” em seu estudo de Antonin Artaud, ao criticar a noção de *mimesis*: “A Arte não é a imitação da vida, mas a vida é a imitação de um princípio transcendente com o qual a arte nos volta a por em comunicação” (Artaud, apud DERRIDA, p. 153). Na década de 60, quando Derrida publicou *A Escritura e a Diferença*, ele ainda não reconhecera uma revolução que realmente tivesse rompido com a estrutura de representação:

O palco é teológico enquanto a sua estrutura comportar, segundo toda a tradição, os seguintes elementos: um autor-criador que, ausente e distante, armado de um texto, vigia, reúne e comanda o tempo ou o sentido da representação, deixando esta representa-lo no que se chama o conteúdo dos seus pensamentos, das suas intenções, das suas idéias. ... Finalmente, um público passivo, sentado, um público de espectadores, de consumidores, de ‘usufruidores’ – como dizem Nietzsche e Artaud – assistindo a um espetáculo sem verdadeiro volume nem profundidade, exposto, oferecido ao seu olhar de curiosos. (DERRIDA, 1967, p. 154 – trad. 2002).

Uma referência complementar na minha pesquisa sobre *paidia* é a das zonas autônomas temporárias ou TAZ<sup>7</sup>, conforme o pensamento do polêmico e misterioso “Hakim Bey”, o autor cujo nome talvez não seja esse, a pessoa cuja fisionomia é desconhecida, pois não há fotos disponíveis. A TAZ é uma tática não-hierárquica de aparecer e desaparecer, relacionada às utopias piratas e à anarquia. É um parâmetro perfeito para teorizar sobre *paidia*: “A TAZ deve ser o cenário da nossa autonomia presente, mas só pode existir se já nos considerarmos seres livres” (BEY, 2001, p. 72). Essa visão é coerente com a de DERRIDA no sentido da ruptura da representação, pois toda vez que, com a participação do público e de cada espectador(a), cenas inusitadas se configuram, essas cenas, como fractais, constituem zonas autônomas temporárias, que aparecem no tempo real da cena e desaparecem, independentemente de um texto dramático ou de um roteiro.

Seja por um compromisso com Artaud ou por buscar o efeito de *paidia* associado à zona autônoma temporária, o maior problema a considerar é o de que, se o público não está habituado a atuar, restringe ou inibe a experiência de *paidia*. Proporcionar essa experiência e estabelecer o ambiente anárquico, estimulando a ação livre, torna-se um desafio. Seguem duas questões complementares. Como levar o público a atuar? Como lidar com a participação?

---

<sup>7</sup> TAZ, do inglês Temporary Autonomous Zones. O coletivo **oPovoEmpé** (residente na Casa das Caldeiras, São Paulo, incorpora o referencial de TAZ a sua pesquisa nos trabalhos *Guerrilha Magnética* e *9:50 Qualquer Sofá* (2007/2008).

### *Interação ou Alteração?*

A resposta ao desafio de levar o público a participar se ramifica em questões de tipo e grau. A simples substituição das possibilidades convencionais de observação frontal ou circular por alternativas que levem o/a espectador(a) a explorar o seu campo de visão proporcionará, no entanto, uma participação mais ampla porque a pessoa produzirá seus próprios recortes, sem ficar limitada à perspectiva ou ao suporte pré-determinado pelo artista. A noção de suporte encontrada na situação de palco implica uma interatividade controlada, disciplinada pela caixa cênica, enquanto a situação de espaço aberto, onde cada espectador possa transitar livremente, pode ampliar o relacionamento com a obra. Ou seja, o grau de liberdade dado ao público para vivenciar a obra determina o grau de interferência ou participação que um ou vários espectadores possam experimentar, estando diretamente ligado ao tempo-ritmo do processo.

Percebe-se que os ambientes artísticos, no entanto, nem sempre oferecem plena liberdade criativa ao espectador, havendo limites e papéis pré-estabelecidos. Predomina a noção de *ludus*, não só quando a experiência de *paidia* torna-se inviável porque o público fica limitado a um ponto fixo de observação, mas porque há convenções de participação. A *paidia* requer liberdade, mesmo no teatro de ilusão e identificação com a personagem.

Schechner, em seu teatro ambiente dos anos 70, permanece uma das referências mais lúcidas sobre o desafio da participação. Primeiramente por se questionar sobre o rompimento das regras para atores e espectadores: “O que acontece ...quando entram em contato? ... quando se falam e se tocam? ... quando transgridem os limites entre a cena e o auditório?” (SCHECHNER, 1973, p. 75). Em segundo lugar, por sua abordagem radical da cena como um fenômeno social: “Meus estudos de antropologia, psicologia social, psicanálise e terapia Gestalt são a base de minha convicção de que a teoria cênica é uma ciência social e não um campo da Estética. Rejeito a Estética.”(minha tradução de SCHECHNER, 1973, p. 23) Creio que o relato de Schechner sobre a experiência com um grupo de estudantes que vieram participar de *Dionysus* e retiraram Penteo de cena para evitar que Dionísio o sacrificasse ilustra uma instância de *paidia* numa proposta cuja base era apenas lúdica. Quando isso aconteceu, houve revolta do restante do público, que queria assistir ao final da peça, mas permaneceu a renúncia do ator William Shephard de voltar à cena, forçando ainda maior participação do público com um voluntário que voltou a “jogar” o papel dramático de Penteo para terminar a peça. O bom humor valida o acontecido: “Não me pareceu uma má idéia que os estudantes tivessem planejado suas ações. Afinal, se os atores ensaiavam, por que o público não haveria de fazê-lo?” (minha tradução de SCHECHNER, 1973, p. 76-77).

Quanto à teorização sobre interatividade, Plaza sugere, em sua ampla revisão bibliográfica, que não há consenso nem mesmo sobre a terminologia mais adequada para descrever os fenômenos de interação, estendendo a matéria para os meios digitais:

Para Philippe Quéau o termo “alteração” (“tornar um outro”) é mais adequado que “interação”. Para este autor, o conceito de modelo deve substituir a noção de forma, visto que os criadores de modelos são demiurgos que criam universos simbólicos dotados de vida própria. Isto parece coincidir com o conceito de Gilberto Prado (1997): ‘as regras dos projetos de ação artística em rede permitem e solicitam a atuação de parceiros. (...) o que existe são interações de sentidos, (...) o artista se torna um tipo de poeta da conexão, onde cada participante se torna um (co-)produtor. (...) trata-se de uma estrutura de participação coletiva em transformação, uma *cibercollage*. (...) Que o ‘desvio’ artístico ajude a trazer a liberdade da diferença e da escolha através do despertar/evidenciar aquilo que temos em comum e o que temos de diferente’. (PLAZA, s.n., Internet)

Na arte da performance, sem dramaturgia, ocorre uma instância maior de participação em trabalhos que inibem a função voyeurística [sic] estabelecendo ações para o público. As exigências não significam regras minuciosas, como em *ludus*, mas instruções gerais cujo objetivo é apenas encaminhar as ações. Algumas performances de Marina Abramovic, reconhecida por colocar “em questão os limites tradicionais entre artista e espectador”(BERNSTEIN, p. 379) ilustram claramente a suspensão da função voyeurística, caracterizando a liberdade de *paidia*. *Forest* (1972) pedia que o público adentrasse uma instalação, andando, correndo ou respirando como se estivesse numa floresta, para depois registrar suas impressões à lápis, em folhas de papel penduradas. Em *Ritmo 0* (1974), as instruções na entrada do espaço totalizavam três frases: “Há 72 objetos sobre a mesa que podem ser usados em mim conforme se desejar. Eu sou o objeto. Durante esse período, eu assumo total responsabilidade.” Por mais exploratória que pareça a poética, a criação repentina de regras com a ação coletiva do público sugere os limites da *paidia*, mesmo fora do teatro de ilusão. A dinâmica de *paidia* foi inibida quando um dos espectadores direcionou a mão da performer com uma arma carregada, apontando-a para a sua cabeça. O restante do público resolveu finalizar a performance, realizada no Studio Mona Gallery, em Nápoli, e que durou seis horas. Ali, Abramovic encerrou o ciclo de ritmos (*Ritmo 10*, *Ritmo 5*, *Ritmo 4* e *Ritmo 0*), concebidos para a sua pesquisa sobre o corpo com e sem consciência. Bernstein relaciona as performances de Abramovic à *body art* e ao movimento de vanguarda, dado o preceito de que o/a artista compartilha o controle do trabalho com o público:

Tanto a performance quanto a *body art* problematizam o papel do espectador. O público deixa de ser o espectador no sentido tradicional ... A presença do corpo no centro da performance abrevia a distância entre artista e público. Uma vez que performances são, em geral, eventos não ensaiados e abertos, o público, com frequência, não sabe como (re)agir, o que esperar da performance ou o que a performance pode exigir dele. Além disso, os limites entre arte e vida também se tornaram cada vez mais indistintos, de forma que códigos de comportamento previamente estabelecidos não se aplicam mais. (BERNSTEIN, p. 382)

Os trabalhos de Abramovic nas décadas subseqüentes apresentaram graus menores e maiores de envolvimento do público, chegando também ao formato de um contrato que o espectador necessitava assinar para participar (*In Between*, 1996/97).<sup>8</sup>

Minha pesquisa sobre a participação do público e espectadores na cena desenvolveu-se nos ensaios e temporadas de dois trabalhos de minha autoria, sobre a condição feminina, concebidos para espaços alternativos na cidade de Curitiba: *Ofélias/A-VOID-ING* (2004) e *JULIETS* (2007). Ao longo dos processos, me interessava coletar dados sobre o comportamento de público em relação à forma e/ou ao conteúdo. *Ofélias/A-VOID-ING* claramente não foi uma proposta de *paidia*. A atriz/performer experimentou uma dinâmica cênica desconfortável, cercada de público fora da redoma do palco, como ela mesma observou em entrevista. Embora o ambiente alternativo da galeria tenha contribuído para a reorganização constante da cena, o papel do público e do espectador, em todas as pautas, permaneceu predominante como o de observador/voyer. Certamente, ao dialogar com Derrida, é necessário reconhecer que a forte presença do roteiro, com a autora “vigilante,” não poderia resultar em *paidia*.

*JULIETS* teve um ciclo de apresentações em diferentes locais, tais como Ruas de Cidadania de Curitiba, salões comunitários, escolas e um apartamento com vista para a Praça Tiradentes, no

---

<sup>8</sup> BERNSTEIN analisa a profundidade dessas investigações: “Os trabalhos de Abramovic constituem um modo artístico de estar-no-mundo, no sentido empregado por Merleau-Ponty, no qual o sujeito é um corpo-no-mundo” (p. 390).

centro da cidade. O aspecto mais marcante foi a adaptação do elenco a cada um dos públicos, cuja faixa etária variou dos 10 aos 60 anos aproximadamente. Em função de *Juliets* utilizar as técnicas do teatro fórum de Augusto Boal, verificou-se a predominância de um jogo com regras claras. Cabe observar, porém, que a possibilidade de o público atuar no teatro-fórum freqüentemente provoca uma alternância entre *ludus* e a condição de *paidia*, assim como o trabalho fora do palco tende a suspender a formalidade do teatro estético em relação ao espaço do público. Apesar de o “palco” ter um aspecto teológico, por causa da existência do anti-modelo, a partir do momento do STOP, quando a cena pára e o/a espectador(a) vem participar, o elenco de coringas passa a atuar na instabilidade, conforme indica o depoimento do ator Adriano Carvalhaes:

Estar ali no centro ao redor das pessoas é uma experiência muito forte, tendo de ouvi-las, estar atento aos ‘modelos’ de comportamento que surgem e precisam ser modificados e repensados, lidar com o fato de não concordar com algumas opiniões, mas ao mesmo tempo não poder me colocar de forma impositiva e tentar jogar essas questões para discussão e preferencialmente que elas venham para cena ... torna-se um grande desafio. (RAUEN et al., 2007)

Ao longo do meu trabalho de orientação da peça *Scarrol* (2007), de Ricardo Nolasco, estudante de graduação da Faculdade de Artes do Paraná, em Curitiba, também foi possível verificar a gradual “libertação” do palco teológico de que fala Derrida em diferentes etapas do estudo, primeiramente para uma situação de palco com relação frontal, seguida de outra num espaço aberto, uma sala espelhada para dança da Casa Hoffmann. Apesar de ARTAUD ter sido a base dos processos criativos nas duas etapas, a primeira experiência aproximou-se mais da forma estética e a segunda, da ritual, tendo em vista a ampla possibilidade de participação do público, aberta pelo espaço específico, sem poltronas ou divisão entre elenco e público. O relato de Nolasco, concedido em entrevista, por e-mail, reforça esse efeito ritualístico:

A versão da 7ª Mostra da FAP foi uma grande surpresa para mim porque foi a primeira vez que experimentamos a interação ... apesar de ser uma mostra dirigida a universitários de teatro, tivemos um público com menos conhecidos e pessoas do meio. A Casa Hoffmann foi invadida por pessoas que entraram porque as portas estavam abertas e a entrada era franca. Foi uma apresentação conturbada, atores nervosos demais. Mas os espectadores logo se tornaram tão atores quanto, comprando a idéia e participando do rito. ... É um desafio, mas é disso que gosto. E principalmente saber que o mesmo público que pode interagir e mudar um espetáculo é o mesmo que pode mudar uma sociedade - é a partir de *Scarroll*... que percebi isso, percebi que eu faço arte para tentar transformar as pessoas e a sociedade.

Em outros trabalhos brasileiros de pesquisa, encontrei observações complementares ao tema do público como agente individual. Sobre a dramaturgia do espetáculo *5PSA – o filho*, premiado na Mostra Universitária do Festival Riocenacontemporânea 2005, o diretor relata que

(...) Não existe uma gama segura de textos previamente escritos que garanta que algum dos espectadores não vá propor em alguma apresentação uma alternativa completamente nova (...) Pode-se falar, então, em graus distintos de interação: interação pelo significado e interação pelo significant. Ou, ainda, a interação que a obra propicia à subjetividade do espectador e a

interação que o espectador propõe à obra. (...) Propõe-se um espectador que se responsabilize pelo que presencia. (BALADEZ, 2005, p. 207-208).

OLIVEIRA relaciona a brincadeira do Cavalo Marinho, com público participante, ao teatro e às características lúdicas consideradas por HUIZINGA: “absorção, encantamento, circunscrição espaço-temporal, capacidade agregadora, regramento, repetição, acaso, atenção, relaxamento, liberdade, ordem, crença, consciência” (OLIVEIRA, p. 100). Percebe-se algumas antíteses que poderiam ser organizadas a partir da distinção entre *ludus* e *paidia*: regramento X acaso; ordem X liberdade; atenção X relaxamento. Não caberia, no entanto, estabelecer opostos, mas gradações e movimento constante no ambiente caótico da cena.

## **Conclusão**

Pode-se abstrair que *paidia* existe no limiar entre forma e modelo. Conduzir um trabalho cênico entre graus modestos de interatividade enquanto percepção/voyeurismo e graus intensos de participação na cena transcende a função tradicional da direção cênica e requer a habilidade de ator/atriz ou de performer para acolher o previsível e o imprevisível com a mesma disponibilidade. Interação e alteração, portanto, tornam-se procedimentos complementares na poética cênica.

Os parâmetros de forma estética e forma ritual, associados à crítica de Derrida ao palco teológico e à noção de TAZ, auxiliam o trabalho artístico voltado para a integração do público como co-autor da cena. Não há fórmulas definitivas de interatividade e participação, mas o seu estudo relacionado às noções de *ludus* e *paidia* abre perspectivas técnicas para que atores/atrizes/performers testem graus menores e maiores de alteração da cena com o público em tempo real.

## **Referências bibliográficas:**

- ARTAUD, A. *O teatro e seu duplo*. Lisboa: Minotauro, s.d. (São Paulo: Max Limonad, 1984.)  
---. *Linguagem e vida*. Org. J. Guinsburg, Sílvia Fernandes Telesi e Antonio Mercado Neto. Traduções por J. Guinsburg, Sílvia Fernandes Telesi, Regina Correa Rocha e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BALADEZ, C. Interatividade, religião e tecnologia: por uma dramaturgia do hipertexto. In *Sala Preta*, Revista de Artes Cênicas número 5, DAC/ECA-USP, 2005, 203-208.
- BARBA, E. & SAVARESE, N. *A Arte Secreta do Ator*. Dicionário de Antropologia Teatral. Trad. Luis Otavio Burniet et al. São Paulo e Campinas: Editora HUCITEC e Editora da UNICAMP, 1995.
- BENNETT, S. *Theatre audiences. A theory of production and reception*. London e New York: Routledge, 1990, rpt. 1994.
- BERNSTEIN, A. Marina Abramovic: do corpo do artista ao corpo do público. IN SÜSSEKIND, Flora e DIAS, Tânia. *Vozes Femininas*. Rio de Janeiro: 7 Letras/Fundação Casa Rui Barbosa, 2003, p. 378-402.
- BEY, Hakim. *TAZ: Zona Autônoma Temporária*. 2 ed. Trad. Renato Rezende. São Paulo: Conrad, 2004.
- BRECHT, B. *Estudos sobre teatro*. Trad. Fiama Pais Brandão. Apres. Aderbal Freire-Filho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- BOAL, A. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

-----. *Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular*. São Paulo: Hucitec, 1979, Coleção Teatro (co. orig. 1977).

BROWN, C. N. *Modern Greek-English Dictionary*. New York: Saphrograph, 1976.

CARLSON, M. *Performance, a critical introduction*. London e New York: Routledge, 1996.

COHEN, R. Pós-teatro: performance, tecnologia e novas arenas de representação. Anais do III Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Florianópolis: ABRACE, 2003, p. 88-89.

DERRIDA, J. O Teatro da Crueldade e o Fechamento da Representação. IN *A Escritura e a Diferença*. 3 ed. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2002 (1 ed. Francesa, 1967), p. 149-177.

GIANNETTI, C. (ed.) *Ars Telemática*. Telecomunicação, Internet e Ciberespaço. Ed. Relógio D'Água: 1998 [catálogo]

GROTOWSKI, J. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

GUSMÃO, R. O ator performático. IN TEIXEIRA, J. G. & GUSMÃO, R. (org.) *Performance, Cultura & Espetacularidade*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2000. 50-56.

HUIZINGA, J. *Homo ludens*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

INGARDEN, R. *The Cognition of the Literary Work of Art*. Tr. Ruth Ann Crowley and Kenneth R. Olson. Evanston: Northwestern University Press, 1973 (1 ed. 1968 BDR).

ISER, W. O jogo do texto. IN LIMA, 1979, p. 105-118.

JAUSS, H. R. A estética da recepção. Colocações gerais. IN LIMA, 1979, p. 67-84.

LIMA, L.C. *A literatura e o leitor*. Textos de estética da recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

LÓPEZ, L. J. *Teatro & públicos. El lado oscuro de la sala*. México, D.F.: Escenologia, 2000.

MIRANDA, J. A. Bragança de. *Da interatividade. Crítica da nova mimesis tecnológica*. IN GIANNETTI, Cláudia (ed.) *Ars Telemática*. Telecomunicação, Internet e Ciberespaço. Ed. Relógio D'Água: 1998 [p. 173-174, catálogo]

OLIVEIRA, M. O jogo da cena do Cavalo-Marinho. IN Anais do IV Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, MAIO 2006 – UNIRIO. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006, p. 99-100.

OSINSKI, Z. Grotowski traza los caminos: del drama objetivo (1983-1985) a las artes rituales (desde 1985). IN *Revista Máscara. Cuaderno Iberoamericano de reflexion sobre escenologia*. Ano 3, nos. 11-12, Outubro 1992/reed. Oct. 1996, 96-113.

PAVIS, P. *Dicionário de teatro*. Trad. J. Guinsburg e M. Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999 (*Dictionnaire du théâtre*. Paris: Éditions Sociales, 1980.)

POPPER, F. *Le Déclin de l'object*. Paris: Chêne, 1975.

SCHECHNER, R. *Performance Studies*. An introduction. London e New York: Routledge, 2002.

\_\_\_\_\_. *El Teatro Ambientalista*. Trad. Alejandro Bracho et al. México, D.F.: Arbol Editorial, 1988 (1 ed em inglês, 1973).

TAVIANI, F. Visão do ator e visão do espectador. IN BARBA, E. & SAVARESE, N. *A Arte Secreta do Ator. Dicionário de Antropologia Teatral*. Trad Luis Otavio Burnier et al. São Paulo e Campinas: Editora HUCITEC e Editora da UNICAMP, 1995, p. 256-267.

VILLAR, F. P. Outras arenas de apresentação. IN Anais do IV Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, MAIO 2006 – UNIRIO. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006, p. 268-269.

### **Sites consultados**

FORNY, L. Arte e Interação: nos caminhos da arte interativa? IN Revista eletrônica *Razón y palabra*. Octubre-Noviembre 2006, nr. 53. Disponível aos 10/03/2008 em  
[<http://www.razonypalabra.org.mx/antteriores/n53/lforny.html>]

PLAZA, J. “Arte e interatividade: autor-obra-recepção”. In: Catálogo Eletronic Art Exhibition. 13th SIB-GRAPI 2000. Brazilian Symposium on Computer Graphics and Image Processing. Caxias do Sul: Lorigraf, 2000. Disponível em  
[http://artecno.ucs.br/livros\\_textos/textos\\_site\\_artecno/3\\_catalogos%20org/sibgrapi2000\\_plaza\\_port.rtf](http://artecno.ucs.br/livros_textos/textos_site_artecno/3_catalogos%20org/sibgrapi2000_plaza_port.rtf)

RAUEN, M.; CARVALHAES, A.; RODRIGUES, G.SILVA, C. R. da. DE JULIETA À PEÇA-FÓRUM JULIETS. IN Anais do Encontro Regional da ABRALIC 2007. Literaturas, Artes, Saberes. 23 a 25 de julho de 2007. USP – São Paulo. Disponível em [[www.abralic.org.br/enc2007/anais/88/1263.pdf](http://www.abralic.org.br/enc2007/anais/88/1263.pdf)]

[www.eca.usp.br/tfc](http://www.eca.usp.br/tfc) [revista eletrônica do GT da ABRACE – Revista **TFC** - *Territórios e Fronteiras da Cena*]