

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEATRO
MESTRADO EM TEATRO

CLARICE STEIL SIEWERT

NOSSAS HISTÓRIAS EM CENA:
UM ENCONTRO COM O TEATRO PLAYBACK

FLORIANÓPOLIS

2009

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

CLARICE STEIL SIEWERT

**NOSSAS HISTÓRIAS EM CENA:
UM ENCONTRO COM O TEATRO PLAYBACK**

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do grau de Mestre em Teatro, Curso de Mestrado em Teatro, Linha de Pesquisa: Pedagogia do Teatro.

Orientadora: Profa. Márcia Pompeo Nogueira, Dra.

FLORIANÓPOLIS

2009

**Ficha catalográfica elaborada pela
Bibliotecária Maria da Luz H. Machado CRB14/129**

S573n Siewert, Clarice Steil
Nossas histórias em cena: um encontro com o teatro playback./ Clarice Steil Siewert. Florianópolis: UFSC, 2009.
141 p.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Santa Catarina, 2009.

“Orientadora: Profa. Márcia Pompeo Nogueira, Dra”

1. Teatro playback. 2. Teatro – História. 3. Atores - Atuação. 4. Teatro de improviso. I. Título.

CDD: 792

CLARICE STEIL SIEWERT

**NOSSAS HISTÓRIAS EM CENA:
UM ENCONTRO COM O TEATRO PLAYBACK**

Esta dissertação foi julgada _____ para a obtenção do Título de Mestre em Teatro, na linha de pesquisa: Pedagogia do Teatro, e aprovada em sua forma final pelo Curso de Mestrado em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina, em 17 de novembro de 2009.

Prof. Vera Collaço, Dr.
Coordenador PPGT

Apresentada à Comissão Examinadora, integrada pelos professores:

Profa. Márcia Pompeo Nogueira, Dra.
Orientadora

Profa. Gilka Girardello, Dra.
Membro

Prof. Milton de Andrade Leal Junior, Dr.
Membro

Aos que amam o teatro porque nele
acontecem encontros.
Aos que gostam de ouvir e contar histórias
porque acreditam que nós moramos nelas.

AGRADECIMENTOS

Este trabalho só foi possível porque tenho pessoas maravilhosas ao meu redor...

Márcia, por acreditar no meu trabalho e, principalmente, pelo carinho e amizade.

Silvestre, Andréia, Eduardo, Vinícius e Hélio por dividirem há tanto tempo a cena, por embarcarem comigo e por quebrarem tantos galhos!

Silvia, Cristóvão e Manoella pelo apoio e suporte.

Antônio Vitorino Cardoso, Magda Miranda, Rea Dennis e Jonathan Fox pelo conhecimento compartilhado.

Aos meus pais Josélia e Ronaldo por sempre estarem presentes.

À minha família e amigos pelo entendimento da ausência.

Sônia pelo carinho e hospedagem.

Ao público da Dionisos Teatro, por tantas histórias lindas.

Ao meu companheiro Samuel, por estar comigo sempre dividindo a parte boa e a ruim!

Obrigada!

A uva e o vinho

Um homem dos vinhedos falou, em agonia, junto ao ouvido de Marcela. Antes de morrer, revelou a ela o segredo:

- *A uva* – sussurrou – *é feita de vinho*.

Marcela Pérez-Silva me contou isso, e eu pensei: Se a uva é feita de vinho, talvez a gente seja as palavras que contam o que a gente é.

(GALEANO, 2000, p. 16)

RESUMO

O teatro playback é uma forma teatral em que os atores improvisam histórias reais contadas por pessoas da plateia, tendo a figura do condutor como elo entre os artistas e o público. Criado em 1975 por Jonathan Fox, já existem grupos que fazem teatro playback em mais de 30 países. No Brasil é uma prática relativamente desconhecida. Nesse sentido essa dissertação tem como objetivo explicitar os objetivos do teatro playback, suas técnicas e procedimentos. O principal questionamento da pesquisa diz respeito à formação necessária para a atuação no teatro playback em termos artísticos e éticos. Mais do que uma aproximação teórica, a presente pesquisa apresenta um estudo mergulhado na prática, imbuído de histórias reais, construído a partir de um envolvimento racional, emocional e físico da autora.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro playback, histórias, teatro comunidade, improvisação.

ABSTRACT

Playback Theatre is a theatrical form in which actors improvise real stories told by people in the audience, with the figure of the conductor as a link between artists and the public. Created in 1975 by Jonathan Fox, there are playback theatre groups in more than 30 countries. In Brazil it is a relatively unknown practice. In this sense this essay is intended to clarify the objectives of the playback theatre, its techniques and procedures. The main question of research concerns the training necessary for the performance in playback theatre in terms of art and ethics. More than a theoretical approach, this research presents a study immersed in practice, infused with real stories, constructed from a rational, emotional and physical engagement of the author.

KEYWORDS: Playback theatre, stories, community-based-theatre, improvisation.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Preparação do palco em apresentação de teatro playback da Dionisos Teatro no Galpão de Teatro da Antártica, em Joinville – SC.....21

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1. CAPÍTULO 1 – TEATRO PLAYBACK: A HISTÓRIA QUE AS HISTÓRIAS CONTAM.....	19
4.3. “VAMOS VER?”	20
1..1. Apresentação inicial.....	22
1..2. As formas curtas.....	24
1..3. A encenação de histórias.....	29
1..4. Encerramento.....	36
1..5. Características e especificidades.....	36
4.3. O “BOM” TEATRO PLAYBACK.....	38
2. CAPÍTULO 2 – A ARTE, O CUIDADO, O CONTO E O DIÁLOGO: ASPECTOS HISTÓRICOS E FUNDAMENTOS DO TEATRO PLAYBACK.....	43
4.3. ASPECTOS HISTÓRICOS.....	43
2..1. A expansão pelo mundo.....	45
4.3. AS RAÍZES DO TEATRO PLAYBACK.....	47
2..1. O Teatro Experimental.....	48
2..1.1. Interação com o público.....	50
2..1.2. Improvisação.....	52
2..1.3. Criação Coletiva.....	53
2..1.4. Busca por um teatro não elitista.....	54
2..1.5. Anseios por um teatro “transformador”.....	55
2..2. O Psicodrama.....	56
2..3. A Tradição Oral.....	63
2..4. O Diálogo Freiriano.....	70
2..5. Ampliando o olhar.....	73

3. CAPÍTULO 3 – APLICAÇÕES DO TEATRO PLAYBACK.....	75
4.3. TEATRO PLAYBACK: CONSTRUINDO COMUNIDADES.....	75
4.3. OS CAMPOS DE ATUAÇÃO.....	77
3..1. Na Educação.....	79
3..2. No Ambiente Organizacional.....	83
3..3. Na Terapia.....	88
3..4. Playback Artístico.....	93
4. CAPÍTULO 4 - A ARTE E ALGO MAIS: AS HISTÓRIAS DE FORA DA CENA.....	97
4.3. A PREPARAÇÃO E ESCUTA DOS ATORES.....	97
4.3. A PRONTIDÃO DO MÚSICO.....	119
4.3. OS PAPÉIS DO CONDUTOR.....	122
CONSIDERAÇÕES FINAIS	127
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	132
APÊNDICES.....	137
APÊNDICE A – Programa de teatro playback da Dionisos Teatro.....	137
APÊNDICE B – Folder de divulgação de teatro playback da Dionisos Teatro.....	138
APÊNDICE C – Fotos de apresentações de teatro playback da Dionisos Teatro.....	139
APÊNDICE D – Texto: O Nascimento de um Grupo de Playback numa Companhia de Teatro.....	141

INTRODUÇÃO

Numa apresentação de teatro playback, os atores improvisam histórias reais contadas por pessoas da plateia, tendo a figura do condutor como elo entre os artistas e o público. O nome, *playback theatre*, deriva da ideia de representar de volta (*playing back*) as histórias das pessoas da plateia. (FOX, 2003, p. 3). É uma prática realizada há mais de 30 anos, com grupos de vários países, inclusive do Brasil.

Meu primeiro contato com o teatro playback foi no curso de Psicologia, em 2001, quando um professor de psicodrama trouxe seu grupo para uma apresentação na faculdade. O grupo que apresentou era formado por terapeutas, professores e outros profissionais; porém ninguém era ator profissional. A apresentação que assisti foi emocionante, as pessoas contaram histórias fortes, outras engraçadas, todas pessoais. As encenações, apesar da falta de total domínio dos elementos cênicos por parte dos integrantes do grupo, foram muito aplaudidas. Por causa do caráter das histórias contadas e do contexto em que eu estava inserida, entendi a prática como sendo mais do domínio da psicoterapia do que das artes. As perguntas que me fazia na época eram: um grupo de teatro poderia fazer teatro playback? É necessário que o condutor seja um psicoterapeuta ou psicodramatista? O teatro playback é uma técnica do psicodrama? Como seria se atores profissionais encenassem histórias pessoais? Como lidar com histórias pessoais no teatro?

Alguns anos mais tarde, retornei meu olhar sobre o teatro playback e escolhi esta forma teatral como objeto de estudo do mestrado. Neste segundo momento, algumas dessas perguntas foram logo respondidas. Não, o teatro playback não é uma técnica do psicodrama. Ao contrário das técnicas psicoterapêuticas, não há

nenhum tipo de exigência legal de formação para a prática de playback¹. Muitos grupos de teatro playback são formados apenas por atores e músicos profissionais. Porém, algumas questões permaneceram.

O teatro playback se propõe a lidar com histórias pessoais e, com elas, lida também com toda a carga emocional atrelada. Artistas conseguem lidar com isso? O que se faz com essas histórias contadas em público tem implicações éticas. O que um artista precisa saber, para além das habilidades artísticas, para fazer teatro playback? É nesse viés que se acha necessária uma pesquisa sobre os objetivos do teatro playback, suas técnicas e procedimentos, para que se possa analisar os aspectos artísticos e/ou terapêuticos dessa prática.

A abordagem metodológica utilizada envolve fontes bibliográficas primárias e secundárias. As fontes primárias são os livros sobre o teatro playback, escritos pelos fundadores e praticantes mais experientes (FOX & DAUBER, 1999; SALAS, 2000; FOX, 2003; ROWE, 2007). As fontes secundárias são artigos e teses sobre teatro playback, que são utilizadas para auxiliar e confrontar a análise e a reflexão da realidade investigada. É importante salientar que, devido a pouca bibliografia disponível, essas fontes secundárias são oriundas principalmente da internet e englobam desde trabalhos de graduação até teses de doutorado, além de artigos em jornais e entrevistas publicadas na rede. Também será utilizada literatura de apoio em áreas correlatas, tais como psicologia, educação e teatro.

É necessário ressaltar que apenas um livro de fonte primária (SALAS, 2000) já está traduzido para o português. Todos os outros estão em inglês, assim como a grande maioria das fontes secundárias. Apesar de ser um dificultador da pesquisa, isso reforça também a importância da mesma, auxiliando a difusão da prática e inserindo-a nas pesquisas acadêmicas em artes do Brasil. As citações em inglês e espanhol utilizadas foram traduzidas por mim com o auxílio da orientadora da pesquisa, mas decidimos manter os textos originais nas notas de rodapé.

Os únicos trabalhos acadêmicos brasileiros a que tive acesso envolvendo o teatro playback consistem em uma dissertação de mestrado e um trabalho de graduação. O primeiro tem como título: “Avaliação do Processo do ‘Playback

¹ Existem centros de formação para condutores e cursos de teatro playback que são altamente recomendados pelos seus praticantes. Mas não há nenhuma legislação que obrigue a formação para o início da prática, sendo que qualquer pessoa interessada pode praticar teatro playback. Mas para usar o termo *playback theatre* é necessário estar filiado ao IPTN (*International Playback Theatre Network* – Rede Internacional de Teatro Playback).

Theatre' como um recurso para treinamento” de Antonio Vitorino Cardoso Neto, da Universidade Federal de Santa Catarina, do Programa de Pós-Graduação em Psicologia. O segundo é um artigo feito a partir de uma monografia do curso de graduação em Psicologia da Universidade de São Marcos: “O Playback Theatre como uma proposta educativa” de Marcela Amorim Soares e Maria Elisa Rizzi Cintra. Outros trabalhos brasileiros que devem ser mencionados é o livro de Albor Vives Reñones “Do Playback Theatre ao Teatro de Criação” e o artigo da psicóloga Zoé Margarida Chaves Vale com o título “Playback Theatre: Teatro Arte, Espontâneo e Terapêutico” do 12º. Congresso de Psicodrama da FEBRAP – Federação Brasileira de Psicodrama.

Além da pesquisa teórica, é necessário apresentar também a minha trajetória prática com o teatro playback, já que também está inserida na presente dissertação. Essa trajetória inclui o contato com a prática internacional e a pesquisa junto à Dionisos Teatro², companhia teatral de Joinville-SC, da qual faço parte como atriz.

Em agosto de 2007 fui ao IX Festival Internacional de Teatro Playback, realizado em São Paulo, com a participação de grupos e praticantes de playback do mundo todo, inclusive com a presença de Jonathan Fox, criador da prática. Nesse encontro, fiz workshops, assisti a comunicações e apresentações de teatro playback. Também foi um importante momento para conhecer a comunidade internacional e os praticantes brasileiros.

A minha prática de playback propriamente dita começou em janeiro de 2008, quando a Dionisos Teatro convidou o prof. Antonio Vitorino Cardoso, meu antigo professor de psicodrama de Curitiba, para fazer um workshop. Nesse primeiro contato pudemos conhecer as formas curtas e experimentar a improvisação de histórias. Nosso grupo optou por aprofundar essa investigação e, após alguns ensaios com plateia, começamos a fazer apresentações de teatro playback em diversos lugares, tendo Silvestre Ferreira e Silvia Nogueira³ como condutores; Clarice Steil Siewert, Andréia Malena Rocha e Eduardo Campos como atores, Vinícius Ferreira como músico e Hélio Muniz na operação de luz.

² A Dionisos Teatro é uma companhia fundada em 1997 por Silvestre Ferreira em Joinville – SC. É uma companhia voltada para a produção teatral, possuindo atualmente nove espetáculos em repertório, e oito profissionais envolvidos: Andréia Malena Rocha, Clarice Steil Siewert, Cristóvão Petry, Eduardo Campos, Hélio Muniz, Manoella Carolina Rego, Silvestre Ferreira e Vinícius Ferreira. Disponível em: <www.dionisosteatro.com.br> Acesso em: 16 ago 2009.

³ Silvestre iniciou como condutor, atuando durante o ano de 2008. No início de 2009, devido a uma reestruturação da companhia, Silvia Nogueira assumiu esse papel.

No meu estágio de docência, em maio de 2008, proferi aulas de teatro playback para alunos da disciplina Metodologia do Ensino do Teatro III, da graduação em Artes Cênicas da UDESC – Universidade do Estado de Santa Catarina. Nessa ocasião, pude sistematizar as experiências práticas que tive até então, ministrando uma oficina para esses alunos. Nela, trabalhamos exercícios teatrais, de improvisação e, principalmente, de trabalho em grupo. Com a intenção de proporcionar um contato teórico, prático e também um envolvimento com esta forma teatral, a Dionisos Teatro realizou uma apresentação para essa turma. De toda essa experiência, formou-se um grupo de alunos interessados na forma, que mais tarde foram visitar nosso grupo para acompanhar o trabalho com teatro playback.

Em julho de 2008, chamamos Magda Miranda, da Scripti Arte e Desenvolvimento Organizacional⁴ de São Paulo, e a australiana Rea Dennis, doutora em teatro aplicado, ambas experientes praticantes de playback, para ministrar um workshop para o grupo. Nesse trabalho, aprofundamos nosso conhecimento em condução, formas curtas e improvisação, além de proporcionar um pequeno encontro com os praticantes e pessoas interessadas de Curitiba, Joinville e Florianópolis. A partir desse encontro, a Dionisos Teatro se filiou ao IPTN (International Playback Theatre Network), que é a rede internacional de teatro playback, que congrega grupos de vários países.

Em setembro desse mesmo ano, com a aprovação de projeto no Edital de Apoio às Artes, com o patrocínio da Prefeitura de Joinville e da Fundação Cultural, a Dionisos Teatro circulou com teatro playback em 7 (sete) comunidades de Joinville. Este foi um período de intenso crescimento do trabalho, quando realizamos apresentações de teatro playback em diversos lugares: galpão de igreja, associação de moradores e escolas.

Além desse projeto de circulação, fizemos outras apresentações em empresas, escolas e abertas ao público em geral, incorporando o teatro playback como um espetáculo do repertório da companhia. Foram no total, até o presente

⁴ A Scripti é a companhia de Magda Miranda, atual representante do IPTN (International Playback Theatre Network) no Brasil. “A Scripti Arte e Desenvolvimento elabora e aplica atividades de suporte à gestão e administração de empresas, como treinamentos e workshops executivos, tendo a arte como princípio. Atua no segmento de educação e formação corporativa, com o objetivo de auxiliar na construção de empresas com resultados diferenciados.” Disponível em: <<http://www.scripti.com.br/>> Acesso em: 17 ago. 2009.

momento⁵, 27 (vinte e sete) apresentações, atingindo um público de cerca de 2400 (duas mil e quatrocentas) pessoas.

Os relatos presentes nesta dissertação foram extraídos das apresentações, ensaios e treinamentos feitos pela Dionisos Teatro. O registro do trabalho incluiu anotações feitas por Hélio Muniz, integrante da companhia, que participou também de toda a formação, mas que não se envolveu na maioria das apresentações, ficando geralmente como um observador de fora; e por mim com o auxílio de todo o grupo. Para a dissertação, foram utilizados alguns desses relatos, retirando-se nomes e possíveis identificações de pessoas e entidades.

Toda essa experiência prática foi fundamental no entendimento do que é o teatro playback e na construção dessa dissertação. Mais do que uma aproximação teórica, a presente pesquisa apresenta um estudo mergulhado na prática, imbuído de histórias reais, construído a partir de um envolvimento racional, emocional e físico da autora. Como uma criança que vai descobrindo as inúmeras possibilidades de um brinquedo, o conhecimento do teatro playback foi aumentando ao longo da pesquisa, envolvido na trama da teoria e da prática, sem poder distinguir exatamente uma da outra.

O trabalho está dividido em quatro capítulos. No primeiro há a descrição do que é o teatro playback. Como é uma apresentação, quais as técnicas utilizadas, quais os elementos cênicos, quando e como se dá a participação da plateia, quando e como se dá a atuação do condutor, atores e músico. Esses são alguns aspectos que serão descritos, tendo alguns relatos práticos extraídos da bibliografia e da prática do grupo Dionisos para exemplificar técnicas, procedimentos e formato. Serão levantadas também algumas características dessa prática, estabelecendo uma discussão do que é o “bom” teatro playback, ou seja, quais os elementos necessários para a realização do mesmo.

No segundo capítulo são apresentados os aspectos históricos e os fundamentos do teatro playback, que serão analisados de forma mais aprofundada. Jonathan Fox, idealizador da prática, ao comentar o que o influenciou na criação do teatro playback, cita o psicodrama, o teatro experimental, a tradição oral, além da obra de Paulo Freire. No intuito de compreender melhor a prática atual, far-se-á um

⁵ Dados contabilizados até o dia 16 de setembro de 2009.

apanhado do que são essas influências e como aparecem atualmente no teatro playback.

O terceiro capítulo apresenta alguns desdobramentos do teatro playback. Entendido como construtor de comunidades, ele está presente em diversos campos de atuação, tais como terapia, educação, ambiente organizacional e também como prática artística. Para cada um deles, são apresentados exemplos e discussões extraídos da bibliografia. Pretende-se aqui abrir um espaço de reflexão sobre a natureza híbrida desta forma de teatro e sua concretização em experiências de diversos campos de atuação.

O quarto capítulo visa aprofundar as funções e habilidades necessárias aos *performers*⁶ de um grupo de teatro playback. Aqui o questionamento inicial desta dissertação é retomado no sentido de analisar aspectos artísticos e psicológicos que entram em cena para os fazedores de teatro playback. Os aspectos psicológicos dizem respeito à atitude dos atores e músicos diante das histórias, a função do condutor na sua relação com o narrador, a atitude perante as possíveis emoções e posicionamento do narrador e da plateia, entre outros.

Como material complementar, em apêndice estão: o programa de teatro playback da Dionisos Teatro, filipetas de divulgação e fotos de apresentações da mesma, além de um texto da autora publicado no jornal da comunidade internacional de teatro playback (Interplay).

Atualmente, o movimento de teatro playback no Brasil encontra-se organizado por meio de um grupo de discussões na internet. Há projetos para a publicação de um site em português sobre teatro playback e para a realização de um primeiro encontro nacional em 2010. Em 2011 acontecerá o próximo Festival Internacional na Alemanha. Essa dissertação vem para colaborar com esse processo de crescimento do teatro playback no Brasil.

⁶ O termo *performer* será utilizado nesta dissertação para fazer referência às pessoas que cumprem os diversos papéis em uma apresentação de teatro playback: atores, músicos e condutor. Segundo Pavis (1999, p. 284), o termo é utilizado para marcar a diferença com o termo ator, já que este é mais limitado que aquele. O *performer*, além de interpretar, também canta, dança, faz mímica. É um termo mais amplo para designar o que um artista pode fazer. Além da maior abrangência que implica, o termo *performer* também diz respeito aquele que fala e age em seu próprio nome, como artista e pessoa, diante de um público. Essa segunda definição também se encaixa para os artistas que fazem teatro playback.

Capítulo 1

TEATRO PLAYBACK: A HISTÓRIA QUE AS HISTÓRIAS CONTAM

JANELA SOBRE A PALAVRA (I)

“Os contadores de história, os cantadores de história, só podem contar enquanto a neve cai. A tradição manda que seja assim. Os índios do norte da América têm muito cuidado com essa questão dos contos. Dizem que quando os contos soam, as plantas não se preocupam em crescer e os pássaros esquecem a comida de seus filhos” (GALEANO, 1994, p. 9).

E então uma menina de 11 a 12 anos levantou a mão querendo contar uma história. Sentou-se na cadeira do narrador e contou da avó que havia morrido, da qual ela sentia muita falta. A avó, antes de morrer, contava de como era no seu tempo em que ela andava de trem, e que um dia a levaria para passear de trem também. Ela nunca foi, porém naquele dia lembrou da história, pois viu o museu reformado (uma antiga estação de trem, onde acontecia a apresentação de teatro). A menina escolheu a atriz que fazia o seu papel. O condutor anunciou o início da cena: “Vamos ver!” A música começou, os atores prepararam o cenário utilizando caixotes de madeira e panos. Os outros personagens foram incorporados pelos outros atores, e sem combinação nenhuma entre os artistas, a história foi encenada, e nela a avó vai embora, se despedindo da neta no final. No término da encenação, a menina chorava. As pessoas que assistiam também se emocionaram. O condutor abraçou a menina e a levou de volta para a plateia. Logo uma mulher se levantou e quis contar uma história alegre, que segundo ela, era “para descontrair”⁷.

⁷ Relato da apresentação de teatro playback realizada no dia 20 de setembro de 2008 pela Dionisos Teatro feito por mim na função de atriz.

Este é um breve relato de uma história contada em uma apresentação de teatro playback. O teatro playback (ou *playback theatre* como é conhecido mundialmente) é uma forma teatral em que um grupo de atores, com a mediação de um condutor⁸, encena histórias contadas por pessoas da plateia. Numa apresentação como essa, a interação entre os *performers* (atores, músicos e condutor) e as pessoas da plateia é fundamental para a criação de um espaço onde as histórias pessoais possam ser improvisadas em cena. Assim, como Galeano na citação acima fala sobre a importância de contar histórias, o teatro playback é também um espaço em que as histórias são fundamentais e ganham seu momento especial de ir para a cena.

O objetivo deste capítulo é apresentar o teatro playback, explicando seu funcionamento, formas e estrutura. Alguns relatos foram inseridos para ilustrar e exemplificar os procedimentos descritos.

1.1. “VAMOS VER?”

É com essa frase, que numa apresentação de teatro playback, o condutor encerra a narração de uma história e chama os atores para recontá-la em cena. Ela é um convite à plateia e ao narrador para assistirem à dramatização de uma história real que acabou de ser contada.

Assim como essa frase, dita em várias línguas pelos grupos de playback espalhados pelo mundo, toda a estrutura de uma apresentação possui uma forma já bem definida, que foi sendo aperfeiçoada desde sua criação. De acordo com Fox (1999a, p. 10), criador da prática, desde o início as apresentações do teatro playback aconteciam em escolas, hospitais e centros comunitários.

Foi a prática desde o início feita em espaços diferentes do teatro, para pessoas diferentes das plateias convencionais do teatro que o diferenciou de outras formas teatrais. O fato de que essas audiências pertenciam a contextos específicos, como por exemplo educação/escola, reabilitação/casa grupo, comunidade/vizinhança emergiu como um aspecto definidor do método de teatro playback⁹ (DENNIS, 2004, p.28)

⁸ O termo utilizado em traduções anteriores para esta função é diretor (SALAS, 2000). Optou-se, porém, pelo termo condutor, pois em inglês utiliza-se *conductor*, que aponta para dois aspectos desta tarefa: o trabalho do maestro de uma orquestra, que deve conduzir harmonicamente um grupo de artistas; e também a necessidade de conduzir energia entre todos os participantes.

⁹ It was the early application in places other than theatres, for people other than conventional theatre audiences that differentiated it from other forms of theatre. That these audiences were situated in specific contexts, e.g., education/school, rehabilitation/group home, community/neighbourhood, has emerged as a defining aspect of the Playback Theatre method.

Assim, com o foco voltado para espaços alternativos e plateias diversificadas, visando a criação de um momento íntimo e artístico entre os participantes, o teatro playback adquire um formato versátil e ritualístico.

A versatilidade está no fato de que uma apresentação de teatro playback pode acontecer em espaços variados, pois seu formato exige poucos elementos. Um grupo, formado pelos atores, músicos e condutor, utiliza geralmente apenas instrumentos musicais, caixotes e panos coloridos (ou adereços, conforme a preferência do grupo) para a realização de uma apresentação. Isso não exclui a possibilidade de uma apresentação acontecer em um teatro convencional, utilizando-se de iluminação cênica, por exemplo. Porém, é necessário apenas um ambiente não muito grande, em que as pessoas sintam-se confortáveis e próximas ao local de representação, conforme foto.



Figura 1 – Preparação do palco em apresentação de teatro playback da Dionisos Teatro no Galpão de Teatro da Antártica, em Joinville – SC.

A montagem básica do espaço cênico é bastante simples. À esquerda da plateia – à direita do palco – são colocadas duas cadeiras lado a lado, voltadas em direção ao centro, para o diretor e para o narrador. [...] No

outro lado do palco está o assento do músico e um conjunto de instrumentos espalhados sobre uma mesa baixa ou um pano aberto no chão. Na parte de trás estão alguns engradados ou caixotes de madeira para os atores se sentarem e, mais tarde, utilizarem como acessórios durante a encenação. (SALAS, 2000, p. 114)

Para Rowe (2007, p. 51), assim que a plateia vem chegando, ela já vai sendo apresentada ao playback de acordo com a disposição das cadeiras, as luzes, a relação com os atores. Seu nível de segurança psicológica dependerá de alguns aspectos: “Isso [a segurança em contar histórias] será crucialmente afetado pelo tamanho da plateia e a familiaridade que têm entre si, qualquer interação com os performers, a visão que tem do palco, e, principalmente, a integridade do limite entre o espaço teatral e o de fora”.¹⁰ (ROWE, 2007, p. 51).

Por isso, o ritual é um aspecto importante nesse tipo de teatro. É necessária a criação de um ambiente aconchegante, onde as histórias possam ser compartilhadas. É muito difícil alguém contar uma história pessoal diante de uma plateia de desconhecidos, sem antes haver uma preparação, sem haver a construção de um espaço seguro em que as regras estejam estabelecidas.

No *playback theatre* o ritual significa uma repetição de estruturas de espaço e de tempo que proporcione estabilidade e familiaridade, dentro das quais o imprevisível pode estar contido. O ritual serve também para ajudar a atingir uma percepção intensificada da experiência; é essa intensificação da percepção que pode transformar a vida em teatro. (SALAS, 2000, p. 118)

Como forma de estabelecimento deste ritual, é necessário que uma apresentação seja bem conduzida, tendo uma estrutura concisa. No mundo todo, o teatro playback possui essa estrutura já bem estabelecida. Apesar das diferenças de um grupo para outro, de forma geral a sequência de uma apresentação possui invariavelmente alguns passos: apresentação inicial, explicação da forma, cenas curtas realizadas a partir de sentimentos das pessoas na plateia, narração de histórias, encenação das histórias, encerramento.

1.1.1. Apresentação inicial

A plateia já estava sentada, esperando. Tratava-se de um encontro de lideranças, que reunia profissionais de várias empresas da cidade. Após a fala inicial

¹⁰ This will be crucially affected by the size of the audience and their familiarity with each other, any interaction with the performers, the view they have of the stage and, crucially, the integrity of the boundary between the theatre space and the outside.

do organizador do evento, o grupo foi chamado para iniciar sua apresentação. A sala era pequena, com iluminação branca, não muito aconchegante. As cadeiras estavam próximas uma das outras, todas no mesmo nível. Havia cerca de 40 pessoas na sala. No chão, à frente, havia uma tira de retalhos que delimitava o “palco”. À esquerda da plateia estavam duas cadeiras cobertas também com uma manta de retalhos. À direita havia vários instrumentos musicais, caixotes de madeira, panos coloridos em uma arara. O músico entrou e começou a tocar uma música suave. Entraram então os atores e o condutor. Os atores se posicionaram ao lado do músico. O condutor sentou em uma das cadeiras à esquerda do palco. O músico finalizou essa música e iniciou outra, mais alegre, que foi cantada pelos atores. Ao final da música, o condutor se levantou e cumprimentou a plateia. Fez uma pequena explicação do que estava para acontecer, do que se tratava o teatro playback. Novamente o foco voltou-se para os atores e músico, que cantaram outra música. Ao final da música, os atores foram para o fundo do palco. Eu fui a primeira a dar um passo a frente e me apresentar. “Boa noite. Meu nome é Clarice. A gente ainda está meio de férias, e hoje foi o primeiro dia que nos reunimos esse ano, e eu me peguei hoje meio ansiosa para ver meus colegas... Estava com saudades. A gente passa muito tempo juntos, e no final do ano passado um já não aguentava olhar para a cara do outro. Mas foi só ficar um pouco longe que já deu saudade. Logo já perguntei o que eles fizeram, queria saber tudo, para fazer de conta que não fiquei longe deles nesse tempo todo”. Então saí do palco e assisti à cena que os outros dois atores fizeram junto com o músico para mim¹¹.

Uma apresentação consiste então num momento inicial em que o grupo se apresenta, assim como também muitas vezes as pessoas da plateia, e o condutor explica “as regras do jogo”, ou seja, fala como funciona o teatro playback.

O diretor sabe que uma de suas primeiras tarefas é explicar às pessoas novas o que é o playback e mostrar que se trata de um lugar seguro para contar suas histórias. É muito importante ter um ritual de abertura, tanto para as pessoas que frequentam regularmente quanto para aquelas que estão ali pela primeira vez. O diretor deve ressaltar que as histórias reais de pessoas comuns são valiosas para serem compartilhadas em público e para receberem um tratamento artístico. (SALAS, 2000, p. 43)

¹¹ Relato da apresentação de teatro playback realizada no dia 20 de janeiro de 2009 pela Dionisos Teatro feito por mim na função de atriz.

O ritual de abertura é próprio de cada grupo. Alguns iniciam com uma música, outros com os atores cantando em coro, outros já com a fala do condutor. Também a forma como se apresentam à plateia difere bastante. Um ponto importante nessa apresentação, é que ela seja o momento de “quebrar o gelo”, de dizer à plateia que ela também será responsável pelo espetáculo, que a sua participação é tão importante quanto a ação dos atores. É necessário apontar a ideia de que todos são seres humanos que podem compartilhar histórias, que farão parte de uma experiência da qual ninguém sabe qual será o resultado. É o momento de sinalizar que haverá tanto a exposição das pessoas ao contar suas histórias pessoais, como dos atores na improvisação. Para tanto, tornou-se imprescindível no teatro playback que os *performers* também se apresentem com suas histórias e sentimentos. Dessa forma, é comum que as primeiras cenas sejam feitas a partir da fala deles. Assim a plateia começa a se familiarizar com a forma. Com os *performers* também falando de si, fica mais clara a ideia de diálogo que o teatro playback carrega. O público logo fica sabendo que não é uma via de mão única, onde sua participação será “utilizada” para gerar um show de puro entretenimento; mas sim que deve haver uma troca, onde ambas as partes colaboram e são gratificadas.

1.1.2. As formas curtas

Após a apresentação inicial e antes da encenação das histórias, o condutor pergunta às pessoas da plateia como estão se sentindo no momento. Nessa hora são utilizadas as chamadas cenas ou formas curtas (*short forms*) do teatro playback. (ROWE, 2007, p. 193) Tratam-se de cenas rápidas, que possuem formas variadas, feitas a partir do que as pessoas dizem estar sentindo no momento. Elas servem como um aquecimento, para que a plateia comece a participar. Geralmente as pessoas ficam ansiosas ao saber que haverá interação num espetáculo de teatro. Com as formas curtas, a apresentação ganha agilidade e a atenção da plateia, além de ser uma forma para que essa plateia tome conhecimento de como será a sua participação.

O condutor então se voltou para a plateia e disse que agora era o momento de partilhar. Perguntou quem gostaria de dizer como estava se sentindo naquele dia. Houve um momento de silêncio. As pessoas estavam um pouco tímidas. Até que um homem sentado na primeira fileira resolveu falar. Ele se levantou, disse seu nome e

falou que estava muito feliz. Estava construindo a sua casa, e ao chegar na construção, o fundamento tinha sido construído naquele dia. O homem sorria ao contar. O condutor falou “Vamos ver!” e a música começou. Eduardo foi o primeiro ator a entrar em cena, posicionou-se ao centro, abriu os braços sorrindo, como se estivesse pisando sobre o fundamento da casa. Logo em seguida eu entrei, e, ajoelhada ao lado esquerdo de Eduardo, batia no peito e dizia com orgulho: “Minha casa”. Por fim, Andréia entrou ao lado direito de Eduardo e, também agachada, foi construindo uma casa, colocando os tijolos com as mãos. A partir daí a cena não durou mais do que um minuto, a música fez a finalização, os atores congelaram. Alguns segundos depois os atores saíram de suas posições, e, juntamente com o músico e o condutor, olharam para o narrador. Ao final, o homem agradeceu sorridente, a plateia aplaudiu.¹²

Existem muitos tipos de formas curtas, que foram criadas ao longo do tempo e “intercambiadas” entre os grupos de playback. Algumas são mais tradicionais e de uso mais generalizado. Outras são criações próprias e não são muito conhecidas. A ideia principal é que elas devem ser formas rápidas e poéticas de traduzir um sentimento ou um pequeno relato das pessoas. O objetivo das formas curtas é agilidade. Uma cena não pode ser muito grande. Deve haver agilidade entre a fala do narrador, a mediação do condutor, o início da cena com o músico, a cena dos atores e vice-versa.

Talvez a mais conhecida das formas curtas seja a “escultura fluída” (*fluid sculpt*), realizada no relato acima. Muito utilizada quando a pessoa fala de um sentimento forte. Ao sinal do condutor, a música começa. Sem combinar, um ator entra em cena, e, parado no centro, realiza sons e movimentos que representem o sentimento falado. Logo depois entra outro ator, e bem junto do primeiro, compõe a “escultura” também com sons e movimentos. Depois que todos os atores entraram, a música vai finalizando a cena junto com os atores. Nessa forma, cada ator representa de forma diferente o sentimento do narrador, como se a pessoa que falou o sentimento pudesse ver várias expressões de si mesma numa mesma cena. Os atores não se relacionam. Porém há o objetivo de realizar uma cena bela, harmônica

¹² Relato da apresentação de teatro playback realizada no dia 20 de janeiro de 2009 pela Dionisos Teatro feito por mim na função de atriz.

e equilibrada, com os corpos bem juntos e bem distribuídos, para realmente formar uma “escultura fluída”.

A chamada “transição” é muito parecida com a escultura fluída, porém diz respeito a uma transição de sentimento. Enquanto que a escultura fluída é utilizada quando a pessoa fala apenas de uma emoção, utiliza-se a transição quando a pessoa fala de uma emoção ou situação que vira outra. Por exemplo: “Hoje acordei desanimada, mas no caminho para cá subitamente fui ficando feliz em poder ver meus amigos”. Exatamente como na primeira forma curta, os atores vão entrando em cena e formando uma escultura, cada um à sua vez e com movimentos e sons próprios. Assim que todos entraram e com a pontuação da música, todos vão mudando seus movimentos de acordo com a fala da pessoa (de desanimado para feliz, por exemplo). Todos os atores fazem o primeiro momento e, juntos, sem combinar, vão mudando para o segundo. O músico sempre pontua entradas e saídas. Rowe (2007, p. 195) chama essa forma de “transformação” (*transformations*), só que no lugar dos atores fazerem como uma escultura fluída, eles fazem um coro (corpos unidos, trabalhando junto, com movimentos e sons sincronizados).

Outra forma bastante conhecida é chamada “pares” (*pairs*). Trata-se de uma dupla de atores (um na frente do outro, olhando para a plateia) que representam sentimentos conflitantes simultaneamente. As cenas são rápidas e os atores ficam em seus lugares. Dependendo do número de atores, são formadas várias duplas, uma começando após o término da outra. É utilizada quando uma pessoa relata estar sentindo duas coisas ao mesmo tempo (“estou cansada, mas feliz”, por exemplo). Em cada dupla, um ator representa o cansaço e outro a felicidade.

O primeiro par dura menos de um minuto e é seguido imediatamente pelo outro, e depois pelo terceiro. Cada par é muito diferente. Os atores se sintonizaram com diferentes aspectos da experiência do narrador. Um par pode ir mais de encontro a essa experiência do que os outros, mas a riqueza de várias interpretações dá chance para que a plateia também se veja representada. (SALAS, 2000, p. 50)

A “narrativa em V” é uma forma curta utilizada para pequenas histórias ou para narrativas difusas. Às vezes, mesmo no começo de uma apresentação, uma pessoa pode logo contar uma pequena história para explicar um sentimento. Nesses casos, pode-se utilizar esta forma. Todos os atores entram em cena e formam um V ao contrário, estando um ator ao centro e à frente no palco e os outros formando

duas filas atrás dele em diagonal. A música começa e o ator do centro é o elemento principal desta forma. Ele narra a história contada de forma poética, colocando a pessoa que contou a história na 3ª pessoa, e iniciando com um título. Por exemplo: “Esta é a história de um menino chamado João. João gostava de andar de bicicleta...” Durante essa narração, este ator central vai fazendo movimentos para ilustrar essa história. Os outros atores vão imitando as ações desse ator e algumas palavras ou sons importantes da narrativa. O ator central deve fazer movimentos lentos para que os outros atores que estão atrás possam segui-lo. O objetivo é ampliar os movimentos. O grupo geralmente já tem uma pessoa definida para liderar quando o condutor pede uma narrativa em V. Mas também se pode trabalhar de forma não combinada. Nesse caso, um ator lidera a narrativa em V espontaneamente. O condutor também pode assumir o papel de decidir qual ator será o central.

O “coro” (*chorus*) é uma forma em que um grupo de no mínimo três atores se juntam e um deles dá início a uma ação utilizando movimentos, sons e palavras. Os outros fazem eco dessa ação e o grupo passa a explorá-la em conjunto. Depois outro ator faz outra ação e igualmente os outros a propagam. O grupo, ao final, acaba se movendo em conjunto. Essa técnica pode ser usada para contar uma história ou como um elemento de humor durante uma cena. (SALAS, 2000, p. 51)

A “história em quadros” (*tableau stories*) é utilizada após a narração de uma história curta. O diretor dá o nome das cenas que serão criadas pelos atores através de um quadro inanimado, expressando aquela etapa da história. (SALAS, 2000, p. 52)

O “haicai¹³ dinâmico” (*action haiku*) serve como fechamento para os espetáculos. Um ator fica ao centro do palco e outro ao seu lado. O diretor pede para a plateia temas que apareceram na apresentação. A partir daí, o ator-locutor, que está no centro, faz uma pequena fala e o outro molda o seu corpo para expressar essa declaração. Isso se repete algumas vezes. (SALAS, 2000, p. 53)

“Três solos” (*three solos*) é uma forma em que três atores formam uma fila e o primeiro (começando da direita do palco) inicia com movimentos, sons e palavras que tenham a ver com aspectos da história contada. Ele pode jogar com os outros atores, mas estes não respondem. Quando o primeiro congela, o segundo inicia e

¹³ Haicai é um “poema japonês constituído de três versos, dos quais dois são pentassílabos e um, o segundo heptassílabo.” (FERREIRA, 1999, p. 1025)

depois o terceiro. Cada ator irá mostrar diferentes aspectos da história. (ROWE, 2007, p. 193).

Nas “Três vozes” (*three voices*), três atores fazem uma melodia ou cacofonia de sons para representar a história. O primeiro ator começa e conclui seu som. Depois vem os demais atores da mesma forma. Depois os sons são feitos simultaneamente, e vão se mesclando, em que um ator responde ao som do outro, de forma improvisada. (ROWE, 2007, p. 193).

Nas “Três paradas” (*three stops*), os atores representam a história em três cenas curtas. Depois de cada cena os atores congelam. (ROWE, 2007, p. 194).

Na “Improvisação livre” (*free impro*), todos os atores entram em cena e improvisam livremente. (ROWE, 2007, p. 194).

A forma “Poesia e música” (*poetry and music*) consiste em um ator ser o poeta, que senta em uma cadeira ao centro do palco. O músico senta perto dele. Ele cria uma poesia em resposta à história, e o músico o acompanha. (ROWE, 2007, p. 194).

No “Quadro” (*Tableau*), os atores formam um quadro estático sobre a história. É uma forma usada quando o condutor quer recuperar um elemento que pode ter sido esquecido na história já encenada, ou para resumir um momento, história ou sentimento da plateia. (ROWE, 2007, p. 195).

Em “Coro ‘interruptus’” (*chorus ‘interruptus’*), o grupo de atores faz um coro que congela ao ser interrompido pelo músico. (ROWE, 2007, p. 195).

No “O ser sábio” (*The wise being*), os atores respondem às perguntas da plateia com uma encenação em coro. A plateia é levada a fazer perguntas filosóficas. (ROWE, 2007, p. 195).

Existem muitas formas curtas. Elas são como um menu que o condutor carrega na manga. Quando as pessoas da plateia falam de si e de seus sentimentos, elas não falam de forma padronizada. Cada uma se expressa de um jeito e, às vezes, nem mesmo falam de um sentimento, mas sim de vários, ou de forma muito abstrata, ou já de forma poética. Assim, cabe ao condutor escolher qual forma curta utilizar em cada caso. Portanto é sua função dizer, por exemplo: “Vamos ver isso em uma escultura fluída”.

As formas curtas, como já colocado anteriormente, são utilizadas no início de uma apresentação, antes da encenação de histórias, principalmente a escultura fluída, a transição e os pares. Porém, elas também podem ser utilizadas a qualquer

momento durante uma apresentação. Muitas vezes, mesmo quando as pessoas já estão contando histórias para serem encenadas, o condutor pode pedir uma forma curta de acordo com a fala da pessoa. Às vezes, a pessoa pede para contar uma história, porém acaba falando de um sentimento, ou de uma história muito comprida que envolvem muitos momentos diferentes. Nesses casos, o condutor pode optar em usar uma forma curta no lugar de encenar a história. Novamente nesse caso, as formas curtas são cartas na manga do condutor, quando este se depara com uma história muito difícil de ser encenada, ou quando necessita de maior agilidade na encenação.

Outro momento que essas formas são utilizadas é ao final de uma apresentação. Muitas vezes, devido ao tempo da apresentação, não é possível atender todas as pessoas que querem contar histórias ou sentimentos. Existem formas curtas que são utilizadas nesses casos, em que o condutor pede esses sentimentos que não foram ditos ainda e os colocam todos nessas formas. (Um exemplo dessas formas é o haicai dinâmico).

Sempre ao final de uma forma curta, quando a música para, os atores saem de suas posições e se voltam para a pessoa que falou o sentimento ou a história. Trata-se de um olhar carinhoso, como que oferecendo a cena feita como um presente para o narrador. Também o condutor o faz, dando oportunidade para que a pessoa possa expressar mais alguma coisa em relação à cena ou como se sentiu vendo-a.

1.1.3. A encenação de histórias

Após a apresentação inicial e o aquecimento com formas curtas, entra-se no momento mais importante de uma apresentação de teatro playback: a encenação de histórias. Esse é um momento que deve ser bem construído pelo condutor. Ele deve anunciar esse momento, falar da importância das histórias, do respeito que se deve ter com elas. É aqui também que o condutor apresenta a cadeira do contador de histórias. Até então as pessoas falavam sentadas de seus lugares. Porém, neste momento, as pessoas são convidadas a sair de seus lugares, sentar numa cadeira especial, ao lado do condutor, e contar sua história. O condutor deve enfatizar que a história deve ser algo que aconteceu com a pessoa que vai contá-la. Não precisa ser uma história importante ou triste ou alegre. Todas as histórias são bem-vindas. Isso é o que preconiza o teatro playback.

Estamos dizendo, também, que a expressão artística eficaz não é domínio exclusivo do ator profissional; todos nós, inclusive você e eu, temos elementos – dentro ou fora de nós mesmos – para criar algo belo que pode atingir outros corações. Por si só, uma história é de mais profunda importância; precisamos de histórias em nossas vidas para construir significados. (SALAS, 2000, p. 24)

Como vimos, até o condutor chegar à pergunta “Quem quer contar uma história?”, uma relação já foi estabelecida com a plateia. Os artistas expuseram seus sentimentos, algumas pessoas do público também, as regras do jogo já foram explicadas e experimentadas. Esse convite é feito então num terreno já favorável.

Às vezes, falando de sentimentos, as pessoas já contam pequenas histórias. Dessa forma, a transição de um momento para outro não é tão brusca. Porém, é sempre um momento um pouco tenso, até que a primeira pessoa levante a mão. Essa tensão acontece também já no início do espetáculo, quando o condutor pede por sentimentos. Porém, ela é mais forte neste momento, já que as histórias são, na maioria das vezes, mais comprometedoras do que sentimentos.

A condutora fez a apresentação inicial. Cantamos a segunda música. Subimos ao palco e fizemos nossos sentimentos. A condutora então perguntou a plateia sobre seus sentimentos. As pessoas demonstraram muita vergonha de falar, rindo um pouco. Conversavam entre si, um dizia para o outro ir. A condutora pediu então que eles conversassem com a pessoa ao lado para dizer como estavam se sentindo. Nesse momento aproveitei para pedir que ela falasse mais alto, pois estava sentindo que ela estava com um nível de energia um pouco baixo. Acho que sempre depois que falamos nossos sentimentos, se não cuidamos, a energia cai um pouco. Como a plateia estava animada, se conhecia, eles falavam bastante, faziam brincadeiras uns com os outros. Acho que a condução deve ser firme às vezes para retomar um silêncio e uma introspecção¹⁴.

No caso de uma plateia tímida, em que as pessoas se mostram não estar à vontade para participar, o condutor pode realizar pequenas dinâmicas ou brincadeiras para descontrair. Uma delas é convidar as pessoas a contarem uma

¹⁴ Relato da apresentação de teatro playback realizada no dia 31 de maio de 2009 pela Dionisos Teatro feito por mim na função de atriz.

história para a pessoa ao lado. Aqui também o carisma e habilidade do condutor serão requisitados.

O que se pode observar é que as pessoas acabam se sentindo responsáveis também pelo espetáculo. Se o grupo estabeleceu um bom contato inicial, com os artistas deixando clara a ideia da criação de um espaço de diálogo, de abertura, a plateia acaba jogando junto.

Não existem relatos de apresentações que não aconteceram porque ninguém quis contar uma história. No teatro playback, lida-se com elementos primários no ser humano: contar histórias, jogar, brincar. É acreditando que esses elementos estão presentes em todas as pessoas, que um grupo de playback se arrisca em fazer um espetáculo dependendo totalmente da participação da plateia.

É claro que existem pessoas que talvez nunca contassem uma história em público. Existem também situações em que as pessoas podem, inclusive, se sentirem ameaçadas se contarem determinadas histórias, dependendo de quem está assistindo. Nesses casos, é importante respeitar os limites de cada um. Se realmente ninguém levantar a mão, talvez seja o momento do grupo sair de cena. Por isso, o entendimento do lugar e da plateia para a qual a apresentação está sendo feita é essencial para o grupo de playback.

Outra coisa que acontece muito nesse momento é as pessoas indicarem outras para contar histórias, principalmente quando a plateia é formada por pessoas que já se conhecem. Porém, aqui o condutor deve ser claro em colocar que só conta história quem quer. Ninguém será obrigado a isso.

Quando finalmente alguém levanta a mão, essa pessoa é convidada a sentar na cadeira do narrador. Às vezes, as pessoas ficam constrangidas em ir à frente. O condutor deve então apoiar a pessoa, tranquilizá-la, lembrar que a história que ela vai contar é importante e merece atenção especial.

Às vezes, as apresentações de teatro playback são feitas com temas específicos. É nesse momento de pedir histórias que o tema é levantado. Nesses casos, as pessoas geralmente já sabem pelo título da apresentação ou pelo convite feito que haverá um tema. De qualquer forma, ele deve ser retomado para que as histórias contadas partam desse universo.

Depois das formas curtas, o condutor anunciou o tema da apresentação: dia das mães. Falou que qualquer um poderia contar uma história, não só as mães. [...]

Um professor contou a história de quando levou a mãe que teve câncer para conhecer o neto, sobrinho do narrador. Ela não queria pegá-lo no colo, pois se sentia suja por causa da doença. Eu fui escolhida para fazer o papel da mãe, Andréia fez o narrador e Eduardo fez a cunhada (mãe da criança). Eduardo usou um pano para fazer a criança. A cena foi curta e dramática. Quando a cunhada ofereceu a criança para a mãe do narrador pegar no colo, esta começou a inventar desculpas. Depois começou a se limpar com o pano que estava no pescoço. Ao final, ela pegou a criança no colo e tiraram uma foto. O narrador gostou muito da história e agradeceu.¹⁵

Assim que a pessoa senta na cadeira do narrador, a entrevista tem início. O condutor faz as perguntas de modo que a história fique clara para os atores e para a plateia. O narrador escolhe os atores que farão as personagens da história.

O condutor, neste momento, tem uma tarefa difícil. Ele deve, além de conversar com o narrador, ouvir sua história, fazer as perguntas necessárias para clarificar a narrativa; deve também abrir essa conversa para a plateia. É sua função fazer com que a plateia compreenda a história, que muitas vezes é contada em voz baixa pelo narrador.

O trabalho do diretor [condutor] é o de descobrir o que é, deslocar a história de seu lugar na memória do narrador para o âmbito público e dar-lhe forma antes de entregá-la aos atores, para que se torne um artefato vivo, que os outros possam ver, entender, lembrar e ser transformados por ela. (SALAS, 2000, p. 89)

Fazer as perguntas certas neste momento é fundamental para o bom andamento da cena e da apresentação como um todo. O condutor deve procurar o “quem”, o “onde”, o “quando” e o “o quê” da história. Busca também elementos dos personagens e, segundo Salas (2000), a essência da história.

A essência da história nos dá o núcleo em torno do qual sua forma é construída. Ela funciona como um princípio organizador que pode trazer não somente coerência como também grande profundidade para a cena. O senso de história do diretor [condutor] vai ser um dos fatores mais importantes do sucesso da cena – sucesso tanto em termos de arte quanto da verdade humana, que são inseparáveis neste trabalho. (SALAS, 2000, p. 92)

¹⁵ Relato da apresentação de teatro playback realizada no dia 08 de maio de 2008 pela Dionisos Teatro feito por mim na função de atriz.

Mais sobre a questão da essência da história e do trabalho do condutor serão vistos no quarto capítulo. De qualquer forma, a história deve ser bem ouvida pelo condutor, atores, músico e plateia. No momento da entrevista, o foco da apresentação é o narrador e o condutor, que está sentado ao seu lado. Os atores, neste momento, ficam ouvindo a história atentamente. Quando o narrador escolhe determinado ator para fazer algum personagem, este se levanta ou dá um passo à frente.

Quando a entrevista é encerrada, o condutor pode dar ou não indicações de cena para os atores e, ao final, fala o tradicional “Vamos ver!”. Esse é o sinal para que os atores improvisem a história contada. A música começa, e os atores, sem combinações, vão arrumar a cena, utilizando ou não panos, acessórios e/ou caixotes. À medida que vão ficando prontos, os atores começam a ficar imóveis. Quando todos param, a música para também e a cena tem início.

Durante a encenação da história, o músico improvisa com os atores. A ideia no teatro playback é tentar ser o mais fiel possível à história contada. É necessário recordar os nomes, a sequência dos fatos, tentando utilizar somente os personagens que apareceram na narrativa. Estar atento ao início e ao final da história. Porém, muitas vezes faltam informações, e mesmo os diálogos para serem improvisados necessitam da criação e intuição dos atores. Para tanto, é necessário muito cuidado para não inserir elementos que fujam ao universo do narrador e da história.

Os elementos simbólicos são recursos muito utilizados, para que a cena ganhe uma dimensão poética, e não fique apenas numa representação linear. Para Salas (2000, p. 77), o que importa é a realidade subjetiva do narrador. Alguns aspectos podem ser minimizados ou ampliados de acordo com o significado da história. “Em geral, o que representa a história com mais intensidade é uma combinação do literal e do abstrato”. (SALAS, 2000, p. 78).

Para Rowe (2007, p. 82), as boas encenações no teatro playback trabalham com a metáfora, simbolicamente. Como a plateia já conhece a história, o ator pode brincar com os panos ou de outras formas com essa narrativa, pois a imaginação da plateia já está estimulada para ela.

Para ele, ao se trabalhar com cenas figurativas, os elementos simbólicos servem como um tipo de escudo contra a realidade nua e crua. Ele cita Bachelard quando este fala do poder poético da imagem, que nos toca profundamente, antes mesmo de alcançarmos um conhecimento cognitivo. Além disso, trabalhar com

essas imagens acentua a relevância e o significado coletivo de uma experiência individual. O símbolo tem muitos significados e gera múltiplas interpretações. (ROWE, 2007, p. 86).

Tanto SALAS (2000, p. 77) quanto ROWE (2007, p. 97) falam do cuidado que se deve ter com a encenação simbólica e o abstrato, para que a narrativa não seja perdida de tal forma que a plateia e o narrador não a identifiquem.

Ao final da cena, os atores se voltam para o narrador e o condutor pergunta se a cena contemplou a sua história. Às vezes, se ele não fica satisfeito com a cena, esta pode ser corrigida, ou seja, os atores a refazem de acordo com as indicações do narrador.

A última história foi contada por uma professora de português, após uma indicação do condutor sobre a questão de existir também histórias tristes. Ela contou da vez que demorou em conseguir a atenção dos alunos para o início de uma atividade de leitura. Quando conseguiu e estava tudo bem, entrou um aluno na sala derrubando tudo e começou a brigar com outro. Ela se meteu na briga de forma firme, e mandou o aluno para fora. Ficou com medo de ser agredida. Quando chegou em casa, três horas depois, chorou muito, pois foi um momento difícil para ela. A narradora escolheu os atores para fazer o seu papel e dos alunos. A cena foi dramática. Eu, na personagem da professora, usei a plateia para ser a turma. Os outros atores como alunos entraram depois. Na encenação, a briga foi violenta e a professora se colocou no meio, tentando separar, se sentindo frágil e depois expulsando o aluno. Os alunos utilizaram panos que colocavam em cima da professora, simbolizando a agressão. Ao final ela caiu no chão com os panos por cima. Ao final da encenação, a narradora disse que gostou da cena, mas que na verdade, na hora da briga ela foi firme. Só depois desabou. Então a cena foi repetida.

A cena inicia como a outra, com a professora falando com a turma, porém o aluno já estava dentro da sala. Quando o outro entrou, houve mais tempo antes da briga. Logo que começou a briga, a professora entrou no meio e foi firme. Disse: “você pensam que a minha aula é o quê?” O aluno saiu e depois a professora começou: “vamos retomar a aula, vamos retomar a aula”. Aos poucos foi caindo. Um aluno trouxe um pano, no qual ela se embrulhou e disse “porque dói”. Na verdade,

seria melhor que o ator desmanchasse o personagem do aluno e fizesse outro personagem para jogar o pano.

Dessa vez a narradora se mostrou muito mais satisfeita. Achei que na primeira cena, os alunos brigavam e não ouviram a professora. Eu também não havia percebido a importância que foi ela ter sido firme na hora. Na segunda vez, a cena ficou muito mais limpa. É realmente importante ouvir bem a história. Às vezes, alguns detalhes fazem toda a diferença!¹⁶.

A questão da correção da cena é bastante discutida. Alguns grupos têm maior preocupação em verificar se a cena foi satisfatória para o narrador, oferecendo inclusive a oportunidade para transformar o final, se desejado. (SALAS, 2000, p. 49) Para Rea Dennis¹⁷, não é necessário perguntar se a pessoa gostou ou não da cena. Deve-se dar o espaço para ela fazer algum comentário se quiser, porém ela acredita que a improvisação é o que é. É o que o grupo pôde oferecer naquele momento. O condutor deve apoiar o trabalho dos atores. Se sente que faltou algo importante na história, pode fazer um comentário ao final, mas sempre “assinando em baixo” do trabalho dos atores. Assim como os atores devem trabalhar com as indicações do condutor, este não pode deixar os atores na mão, tem que acreditar neles.

Muitas vezes também, pessoas da plateia são convidadas a atuar e, nessas ocasiões, o condutor dá maiores dicas para a cena. Salas (2000, p. 54) aponta a criatividade e espontaneidade com que as histórias são encenadas por pessoas comuns. Porém, essa não é uma prática de todos os grupos de playback. Colocar as pessoas encenando as histórias umas das outras é um procedimento muito comum em workshops de teatro playback, onde o objetivo pode ser ensinar a prática, ou mesmo com outros objetivos de ensino ou com fins terapêuticos (ver terceiro capítulo dessa dissertação).

Existem também os “fantoques de playback”, que é uma técnica para encenar uma história em que há uma empanada¹⁸ e objetos são utilizados para os personagens. Os objetos podem inclusive ser emprestados das pessoas da plateia. (SALAS, 2000, p. 51)

¹⁶ Relato da apresentação de teatro playback realizada no dia 07 de abril de 2008 pela Dionisos Teatro feito por mim na função de atriz.

¹⁷ Informações obtidas no workshop ministrado por Rea Dennis (Austrália) e Magda Miranda (São Paulo) para os integrantes da Dionisos Teatro nos dias 26, 27 e 28 de julho de 2008 em Joinville – SC.

¹⁸ Estrutura com pano onde os atores se escondem para realizar a manipulação dos fantoches.

Uma narradora está sentada na cadeira para contar a próxima história. Mas os atores desapareceram. Em lugar deles, existe uma cortina no palco, de cerca de um metro e meio de altura, estendida entre dois pontos. A narradora fica um pouco confusa. O diretor inicia a entrevista da forma habitual. A narradora começa a história. “Escolha alguma coisa para fazer o seu papel”, diz o diretor apontando a cortina, acima da qual começam a subir lentamente quatro ou cinco objetos estranhos. Aparecem um machado, uma vassoura de brinquedo, uma garrafa de detergente, um pequeno cavalo com crina de lantejola. A narradora suspira, surpresa. Olha com mais cuidado e escolhe o cavalo. Os objetos descem, desaparecendo da vista; o cavalo permanece visível por mais algum tempo. A entrevista continua. A narradora escolhe a vassoura para fazer o papel do filho de cinco anos de idade, o machado para ser o professor de seu filho; uma colher de madeira para ser o seu marido. “Vamos ver!”, diz o diretor. Há um momento para a música, e os fantoches encenam a história¹⁹.

1.1.4. Encerramento

A finalização de uma apresentação é também um momento importante e delicado. É o condutor que comanda o tempo de uma apresentação e “sente” a plateia, para saber se mais uma história deve ser contada ou não. Como colocado anteriormente, uma apresentação pode ser encerrada com alguma forma curta, ou com uma fala do condutor que contemple as histórias contadas. Os grupos utilizam também a música para finalizar uma apresentação. “Quando termina o espetáculo, a finalização que você fizer também vai ajudar a afirmar o significado e a dignidade daquilo que todos acabaram de compartilhar.” (SALAS, 2000, p. 117)

1.1.5. Características e especificidades

Não há, a princípio, no teatro playback, o intuito de abrir uma discussão sobre “as mensagens” ou “a moral” das histórias contadas em uma apresentação. Se há a necessidade de fazer uma finalização da apresentação e do condutor falar, esta fala é para apenas retomar o que aconteceu e que foi compartilhado por todos. Há algo que os praticantes de teatro playback chamam de *red thread* (fio [da meada])

¹⁹ Relato extraído de Salas (2000, p. 51).

vermelho)²⁰. É a ideia de que as histórias “conversam” entre si, uma respondendo a outra. Pode-se achar o fio condutor de uma apresentação através do “diálogo” que as histórias estabelecem entre si. Qual a história que as histórias contam? É a essa pergunta que o condutor e o grupo respondem para finalizar uma apresentação.

O teatro playback não comenta ou julga, não há explicação ou entendimento com palavras e termos. Nós apenas assistimos. Isso nos coloca em um diferente estado de consciência muito rapidamente. Um pequeno transe é criado. Nós começamos a “pensar” em histórias e imagens, nós assistimos e adicionamos histórias para outras histórias, encaixamos imagens para imagens sem que nosso processo racional primário entre em ação.²¹ (HOESCH, 1999, p. 54)

Hoesch (1999) defende que além de uma história se conectar com outra como uma resposta, elas ainda oferecem padrões de solução e transformação. Portanto, o teatro playback, mesmo não sendo psicoterapia, teria um poder restaurativo (*healing*), tanto para o indivíduo como para o grupo. (Sobre a utilização do teatro playback com fins terapêuticos, ver terceiro capítulo).

Fox (1999b, p. 117) também comenta a *red thread*, apontando que as histórias dialogam entre si, fazendo contraponto umas às outras. Para ele, há mais de uma *red thread*, são várias as mensagens que são comunicadas através das cenas, com movimento, música e cor.

O jeito como as *red threads* funcionam em um evento de playback é tão rico que, como condutor, eu deixo o processo seguir tão indireto quanto possível, preocupado que se faço muitas sugestões, eu posso de fato restringir essa forma de diálogo geralmente inconsciente.²² (FOX, 1999b, p. 118)

Outro aspecto é que o contexto influencia as histórias a serem contadas. “Aprendemos que os elementos da história, ao falar com a comunidade de forma geral, geralmente estão relacionados muito especificadamente às circunstâncias do grupo”.²³ (FOX, 1999b, p. 118)

²⁰ Segundo HOESCH (1999), *red thread* é uma metáfora inspirada na tecelagem, em que um fio vermelho é usado para que o tecelão siga o padrão. É um dito comum alemão usado para significar “o elemento que conecta”.

²¹ Playback theatre does not comment or judge, there is no explanation or understanding with words and terms. We just watch. That puts us in a different state of consciousness very quickly. A slight trance is created. We begin to ‘think’ in stories and pictures, we watch and add stories to other stories, fit pictures to pictures without our rational primary process getting started.

²² The way the red threads carry through a playback event is so rich that as conductor I like to let the process be as undirected as possible, worried that if I make too many suggestions, I will in fact restrict this often unconscious form of dialogue.

²³ We have learned that the story elements, in addition to speaking to the community in a general way, usually relate very specifically to the circumstances of the group.

Por fim, uma garota, amiga da menina que contou a primeira história, pediu para contar uma também. Contou o dia em que elas se conheceram. Logo começou a chorar contando a história. Falou que era sozinha e a amiga veio fazer o lanche com ela. Depois ficaram “amigas para sempre”. Um dia ela foi na casa da amiga e descobriu pela avó dela (aquela da outra história) que eram primas. Fizemos a história em “Narrativa em V”. A garota, ainda comovida talvez com a história da amiga, quis contar algo para exaltá-la. Para o grupo esta apresentação foi o maior exemplo até agora de como as histórias se comunicam, e como as pessoas também se responsabilizam pelos outros e pelo bom andamento do trabalho²⁴.

Para Fox (1999b, p. 119) as histórias possuem uma forma muito especial de discussão, que acontece através das cenas no palco. Há mais ação do que palavras. Pode haver ideias nas histórias, pode-se até encontrar a moral de algumas delas. Porém, o mais importante é que elas são histórias com personagens e imagens. “E como nas histórias, o valor, ou significado, geralmente se revela apenas indiretamente”.²⁵ (FOX, 1999b, p. 119). Os valores e/ou mensagens vão se construindo para a plateia durante as cenas, e não através de análise racional e/ou interpretação de significados. Não há falas ou julgamentos sobre cenas e histórias, apenas umas após as outras as histórias e cenas vão se completando ou se opondo. A(s) *red thread(s)* dão a transversalidade de uma apresentação, e podem ser explicitadas pelo condutor ao final, buscando a história que as histórias contaram.

O teatro playback possui então uma forma bem definida, que exige atenção não somente para os aspectos artísticos necessários aos atores e músicos, mas também para a relação com a plateia que deve ser bem estabelecida pelo condutor.

1.2. O “BOM” TEATRO PLAYBACK

Salas (1999, p. 30), ao tratar dos elementos necessários para uma boa prática de teatro playback, aponta que se uma história é ouvida e encenada com

²⁴ Relato da apresentação de teatro playback realizada no dia 20 de setembro de 2008 pela Dionisos Teatro feito por mim na função de atriz.

²⁵ And as in stories, the value, or meaning, often reveals itself only indirectly.

empatia e intuitivamente de posse de sua essência, ela será bem-feita. Para a autora, o teatro playback necessita de habilidades artísticas e de interação social.

O teatro playback pertence certamente ao escopo da arte; ele se propõe a preencher o propósito fundamental da arte de revelar significados através da destilação estética da experiência e percepção. É também integralmente um evento social interativo e altruístico. Para ser julgado como “bom”, o playback deve preencher o critério de sucesso nesses dois aspectos, como também naqueles específicos da forma²⁶. (SALAS, 1999, p. 34)

Fox (1999b, p. 126) reitera a formulação de Salas (necessidade de habilidades artísticas e de interação social) e inclui uma terceira dimensão: o ritual. A proposta de Fox consiste na interação dessas três esferas, que são consideradas as habilidades essenciais necessárias ao teatro playback:

Arte – Senso de estética, expressividade, originalidade, versatilidade, trabalho em grupo, linguagem da narrativa.

Interação Social – Gerenciamento de evento, atmosfera segura, conhecimento psicológico, inclusão, consciência dos temas sociais, linguagem da apresentação das questões.

Ritual – Manutenção de regras, sentimento de entusiasmo, dimensão transpessoal, objetivo de transformação, linguagem que prenda a atenção.²⁷ (FOX, 1999b, p. 127)

Para ele, existe uma zona do “bom teatro playback” que se realiza quando essas três dimensões estão presentes. Ele aponta que cada grupo, de acordo com sua formação, se preocupa mais com uma ou outra dimensão. Existem os que têm formação artística e se apóiam mais nessas habilidades; existem os que têm formação em saúde mental ou educação e se preocupam mais com o processo de grupo.

Os “artistas” são impacientes com as preocupações com o processo; os “terapeutas” desdenham os elementos teatrais. Essa tomada de posição não está certa. Todos os praticantes de playback precisam desenvolver capacidades em ambos os domínios, não importando quais os seus interesses e ênfases especiais.²⁸ (FOX, 1999b, 126)

²⁶ Playback theatre belongs rightfully in the realm of art; it seeks to fulfill art’s fundamental purpose of revealing meaning through the aesthetic distillation of experience and perception. It is also integrally an interactive and altruistic social event. To be judged as “good”, playback must fulfill the criteria for success in both these realms, as well as in those unique to playback itself.

²⁷ Art - Sense of aesthetic, Expressiveness, Originality, Versatility, Teamwork, Story language
Social Interaction - Event management, Safe atmosphere, Psychological knowledge, Inclusivity, Awareness of social issues, Explanatory language

Ritual - Keeping to rules, Ecstatic emotion, Transpersonal dimension, Goal of transformation, Spellbinding language

²⁸ The “artists” are impatient with process concerns; the “therapists” are disdainful of theatrical elements. Such taking of sides misses the point. All playback practitioners need to develop capacities in both domains, no matter what their special interest or emphasis.

Dessa forma, independentemente de preferências pessoais, segundo Fox (1999b), todo praticante de teatro playback deve se qualificar para lidar com essas três dimensões. Como todo trabalho de improvisação, esse formato artístico depende essencialmente da disponibilidade e prontidão dos atores, um trabalho que precisa ser desenvolvido pelo grupo.

O que se pode perceber com esses elementos, é que o teatro playback não se propõe a apenas encenar as histórias contadas. A habilidade de inclusão, dentro da esfera de interação social, deixa claro que um grupo de teatro playback deve ter o cuidado de chamar também as pessoas que possam não estar participando. A plateia deve ser chamada a participar como um todo, não só os mais extrovertidos ou os que sentam na frente. Essa é principalmente uma função do condutor.

Além da inclusão, tem-se o objetivo de transformação, na esfera do ritual. O autor não deixa claro o que seria exatamente essa habilidade. Porém, isso sugere que uma apresentação ou workshop de teatro playback deve ser realizado com o intuito de que seja também transformador para quem participa ou assiste. Não basta o puro entretenimento; contar e encenar histórias das pessoas deve “fazer bem”. Diferentemente do teatro tradicional, onde muitas vezes o autor ou diretor não tem o interesse de consultar a plateia sobre o que achou da peça, no teatro playback essa “consulta” é direta, e se sentir contemplado deve fazer parte do processo.

DENNIS (2004, p. 20) aponta que essa estruturação feita por Fox fala pouco sobre um elemento importante: a participação da plateia. Para a autora, esse é um aspecto fundamental para o esquema proposto, sendo que essa interatividade é o principal valor para a aplicação do teatro playback. Além da participação, DENNIS (2004, p. 20) também aponta para a posição central que as histórias pessoais possuem nessa forma teatral. A junção desses dois aspectos interatividade e histórias pessoais, exige uma forte contenção, pois quando histórias pessoais são contadas em espaços públicos, várias tensões podem estar presentes.

Isso [a necessidade de contenção] é facilitado através do processo ritualístico onde as apresentações são construídas ao redor da aplicação sistemática de recursos teatrais básicos, montagem simples, e uma formatação consistente por um condutor que principalmente usa da repetição (do convite para contar uma história) para construir um momentum no processo. O método garante um espaço para contar histórias.²⁹ (DENNIS 2004, p. 20)

²⁹ This is facilitated through the ritualised process where performances are built around the systematic application of basic theatrical devices, simple staging, and consistent shaping by a conductor who primarily uses

Dentro das esferas que delineou, Fox (1999b, p. 128) ainda aponta a necessidade que os praticantes de teatro playback têm: ser um pouco artista, mestre-de-cerimônias (*host*) e xamã. Os atores, diretores e músicos de teatro playback precisam ter habilidades nessas três áreas.

É um objetivo do artista proporcionar diversão e prazer para a plateia; a do mestre-de-cerimônias de estabelecer confiança e deixar as pessoas relaxadas e tranquilas; e a do xamã de construir uma atmosfera de encantamento e até confusão como um caminho para entrar no que se tem chamado de “outro pensamento”^{30, 31} (FOX, 1999b, p. 128)

Sem elaborar as necessidades do teatro playback em termos de áreas de conhecimento, Rowe (2007, p. 32) introduz o conceito de abertura (*openness*), que para ele significa a fluidez que um teatro playback eficaz necessita.

Quando a abertura é tida como um objetivo desejável nas apresentações de playback, não me refiro necessariamente a uma abertura para um destravamento pessoal ou catarse emocional. Eu uso a palavra mais como Umberto Eco (1989) o faz quando fala sobre ‘obra aberta’. Ele está pensando o trabalho artístico como tendo uma qualidade de não-acabamento que convida a uma elaboração e exploração. As histórias e encenações de playback podem ter essa qualidade de abertura; podem convidar para a expansão, investigação e engajamento prazeroso.³² (ROWE, 2007, p. 32).

Ele fala das histórias abertas (*open stories*) e da encenação aberta (*open performing*). Para o autor, uma história aberta é aquela não muito estruturada pelo narrador, que geralmente não sabe exatamente como contá-la. Ele deseja ver como essa história pode ser contada de outra forma, e assume certo risco ao contá-la no contexto de uma apresentação de teatro playback. Elas convidam a uma exploração do simbólico e à experimentação dos atores, já que o narrador utiliza de metáforas para contá-las. Elas não são bem acabadas e deixam espaço para elaboração. (ROWE, 2007, p. 35).

repetition (of the invitation to tell a story) to build momentum in the process. The method provides a venue to tell stories.

³⁰ No livro *Acts of Service*, Fox fala de “outro pensamento” como sendo a forma que os Balineses chamam o transe dos atores em seus rituais, um estado alterado que leva os mesmos a um poder transcendental. (FOX, 2003, p. 32).

³¹ It is an objective of the artist to entertain and delight the audience; the host to establish trust and put people at their ease; and the shaman to engender an atmosphere of enchantment and even confusion as a stepping stone to entering what has been called the “other thought”.

³² When openness is referred to as a desirable objective in playback performances, I do not necessarily mean the openness of significant self-disclosure or emotional catharsis. I am using the word rather like Umberto Eco (1989) does when he talks about the ‘open work’. He is thinking of art work which has an unfinished quality that invites elaboration and exploration. Playback stories and enactments can have that quality of openness to them; they can invite expansion, investigation and playful engagement.

Para o autor, essas histórias abertas levam a uma resposta similar por parte dos artistas: levam a uma encenação aberta. O contrário também é verdade, encenações abertas levam a histórias abertas. (ROWE, 2007, p. 36).

A encenação aberta tem também suas características, que são similares às das histórias abertas: quando o ator está atuando abertamente, ele não decide antes o que vai fazer. Ele deixa para descobrir isso no ato da cena. Uma encenação aberta é fruto de um grupo unido, não há quem controle essa encenação, todos trabalham juntos. Há um envolvimento pessoal e uma auto-exposição dos atores e músicos em relação à história. Os atores se arriscam nessa encenação. “Uma encenação aberta produz um trabalho que é, de certa forma, inacabado, abrindo um espaço para que o narrador e a plateia atribuam seu próprio significado e interpretação a ele.”³³ (ROWE, 2007, p. 39).

Assim como ROWE (2007); SALAS (2000), FOX (2003), outros autores também discutem as características e habilidades necessárias aos atores, músicos e condutores de playback. Essas habilidades e características, que ora dizem respeito ao trabalho artístico, ora a uma disposição pessoal para o trabalho, serão discutidas de forma mais aprofundada no quarto capítulo dessa dissertação.

³³ Open performing produces work that is, in some way, unfinished, allowing the teller and spectators space to attribute their own meaning and interpretations to the work.

Capítulo 2

A ARTE, O CUIDADO, O CONTO E O DIÁLOGO: ASPECTOS HISTÓRICOS E FUNDAMENTOS DO TEATRO PLAYBACK

JANELA SOBRE A PALAVRA (II)

“No Haiti, não se pode contar histórias de dia. Quem conta de dia merece desgraça: a montanha jogará uma pedra em sua cabeça, sua mãe só conseguirá andar de quatro. Os contos são contados de noite, porque na noite vive o sagrado, e quem sabe contar conta sabendo que o nome é a coisa que o nome chama”

(GALEANO, 1994, p. 21).

Antes do cinema, da televisão, das salas de psicoterapia ou mesmo da escrita, contar histórias era vital. Elas eram a forma de passar conhecimento, estabelecer relações sociais, de entretenimento e de manter o grupo unido. Por isso eram importantes, até sagradas. Apesar da atual falta de consciência da importância desse contar, as histórias continuam sendo sagradas.

No teatro playback, as pessoas contam histórias. A sua idealização não veio do nada. Essa forma de contar histórias, criada por Jonathan Fox, surgiu nos Estados Unidos, na década de 70. Entender os movimentos que influenciaram o desenvolvimento do teatro playback é aprofundar o conhecimento sobre suas técnicas e objetivos. É também ampliar suas possibilidades de atuação, resgatando elementos que podem ter sido deixados de lado ao longo da trajetória prática.

2.1. ASPECTOS HISTÓRICOS

O teatro playback foi idealizado por Jonathan Fox e desenvolvido junto com sua mulher, Jo Salas, em 1975, nos Estados Unidos. A partir do primeiro grupo de

teatro playback criado neste ano, vários outros surgiram nos anos subsequentes, sendo que atualmente, existem grupos e praticantes em mais de 30 países³⁴.

Fox era um ator e professor entusiasta do teatro experimental e artes de vanguarda, voltando-se para as teorias de Artaud e Grotowski, além de fazer cursos com André Gregory e Richard Schechner, representantes desse movimento nos Estados Unidos. (FOX, 1999a, p. 14) Na universidade, havia estudado a tradição oral das sociedades pré-literárias. Outra experiência que considera importante foi viver por dois anos em uma pequena vila no Nepal, onde relata ter aprendido a lidar com o ritmo da natureza e a ter que se adaptar a situações diversas. Lá teve contato com um festival onde os próprios moradores eram os atores das representações dramáticas. Fox viu, nessa vila, um teatro inserido no ambiente comunitário feito pelos próprios cidadãos, bem diferente do ambiente artificial do teatro tradicional. (FRIEDLER, 2007) Essas experiências tiveram forte influência para a formulação do teatro playback.

Em 1973, Jonathan Fox já trabalhava com um teatro sem roteiro, pessoal e informal, dirigindo vários tipos de grupos: crianças pequenas, pessoas com deficiência, idosos, moradores de rua. Acreditava num teatro imediato, que poderia acontecer em qualquer lugar e que pudesse ser dirigido para qualquer tipo de pessoa. Esse desejo foi concretizado com a criação de um grupo de teatro chamado *It's All Grace*, que apresentava peças improvisadas em espaços abertos (*outdoors settings*). Jo Salas também já fazia parte desse grupo e de suas incursões no teatro experimental. (FOX, 1999a, p. 9)

Ainda em 1973, Fox assistiu a um psicodrama liderado por Zerka Moreno (esposa de Moreno, criador do psicodrama) e conheceu também o Teatro da Espontaneidade. Ele ficou encantado com a proximidade, emoção e impacto que esta prática tinha sobre as pessoas, e iniciou sua formação em psicodrama. A ideia do teatro playback veio alguns meses depois desse contato. (FOX, 1999a, p. 10)

No meu ponto de vista esse novo teatro playback, no qual as pessoas pudessem ver suas histórias representadas e compartilhar com seus vizinhos aspectos de seu cotidiano e preocupações profundas, era uma maneira de trazer formas antigas para o presente, apesar de que no lugar que sociedades tradicionais cantavam sobre Deuses e Heróis conhecidos e reverenciados por todo o clã, nós cantaríamos sobre nós mesmos, em toda a nossa cotidianidade. Minhas esperanças e convicções profundas eram de que nesse processo nós nos sentiríamos elevados, como se tivéssemos

³⁴ Disponível em: <<http://playback.onlinegroups.net/members/>> Acesso em: 24 set. 2007.

em contato com “os Deuses”, e no final uma comunidade dispare convergirá³⁵. (FOX, 2003, p. 2)

Fox estava interessado, então, neste resgate de uma arte mais próxima da comunidade, tais como as histórias cantadas pelos poetas nas sociedades pré-literárias. Eram esses contos, que além de proporcionar entretenimento, tinham a principal função de manter e repassar os costumes e a história de um povo. Eram momentos em que a comunidade se reunia e construía seu saber coletivo.

Na busca desses momentos de encontro comunitário através da arte, Fox encontrou a matéria-prima para o teatro playback: as histórias pessoais. Através delas, as pessoas poderiam se reunir e resgatar algumas funções antigas do teatro: a de preservar suas memórias e manter a comunidade unida.

Assim, com o grupo *It's All Grace*, Fox e Salas iniciaram suas experimentações com o teatro playback, fazendo a primeira apresentação em 1975. Porém logo eles se mudaram para New Paltz, onde Fox finalizou seus estudos em Psicodrama. (ROWE, 2007, p. 19) Foi nesse período que outras pessoas se aproximaram, principalmente psicodramatistas, para complementar o nascente grupo de teatro playback, intitulado posteriormente *The Original Playback Theatre Company*, para se diferenciar dos grupos que surgiram depois.

2.1.1. A expansão pelo mundo

Com o tempo, o primeiro grupo de teatro playback começou a fazer apresentações formais com ingresso e plateia. Em 1979, um australiano viu a uma apresentação e os levou para Austrália e Nova Zelândia em 1980, onde fizeram workshops para a formação de grupos nesses países. No ano seguinte, Mary Good, de Melbourne, fez um treinamento em Nova York e as novas companhias de teatro playback começaram a surgir: Sydney (1980), Melbourne (1981), Auckland, Wellington e Perth (1982), Christchurch (1984). (FOX, 1999a, p. 11)

Em 1986, Annette Henne foi estudar nos Estados Unidos e levou o teatro playback para Suíça, assim como Christina Hagelthorn para Suécia. Em 1984, Fox foi convidado a ir ao Japão. Compañias começaram a surgir na Inglaterra, Alemanha, Rússia, Hungria, Finlândia, Itália, França, Argentina e Brasil. (FOX,

³⁵ In my eyes this new Playback Theatre, in which the people could see their stories acted out and share with their neighbors aspects of their daily lives and deeply felt concerns, was a way to bring an ancient way into the present, except that where traditional societies sang of Gods and Heroes known and revered by the entire clan, we would sing about ourselves, in all our ordinariness. My hope and deep conviction was that in this process we would feel elevated, as if in contact with ‘the Gods,’ and at the end a disparate community would cohere.

1999a, p. 11) Em 1993, já havia 17 países fazendo teatro playback (SALAS, 2000). Em 1986, a companhia original dirigida por Fox parou de atuar, porém muitas outras já haviam sido criadas nos Estados Unidos. (FOX, 1999a, p. 12).

Atualmente existem grupos de teatro playback em vários países, nos cinco continentes. Existem duas instituições de grande importância: *The Centre of Playback Theatre* que oferece cursos de formação e suporte administrativo para companhias de teatro playback e o IPTN - *International Playback Theatre Network* – (Rede Internacional de Teatro Playback) que reúne grupos de todo o mundo para discussão e reflexão através da Internet e da publicação do *Interplay* – jornal com artigos e informações sobre a prática de teatro playback.

No Brasil, existem alguns grupos de teatro playback. A *São Paulo Playback Theatre* é dirigida por Antonio Ferrara e foi o grupo que organizou e promoveu o Festival Internacional de Teatro Playback que aconteceu em São Paulo em agosto de 2007. Para ele:

Nosso passo a frente é aproveitar as experiências que nos são contadas nos espetáculos e transformá-las em peças de teatro, tornando-as públicas, para serem aproveitadas por todos. Como em *learning organisations*. (SÃO PAULO PLAYBACK THEATRE, 2008)

Seu trabalho com teatro playback concentra-se basicamente em empresas, assim como o trabalho do grupo *Brasilis Playback Theatre*, também de São Paulo. Dirigido por Mario Moura, “A Brasilis Playback Theatre é uma consultoria de pessoas em Recursos Humanos. Fundada em 2006, seu principal objetivo é o de apoiar a área de Desenvolvimento Corporativo, através de treinamentos comportamentais, utilizando para isso, o Playback Theatre.” (BRASILIS PLAYBACK THEATRE, 2008).

A Scripti Arte e Desenvolvimento, também de São Paulo, é uma companhia que tem como condutora Magda Miranda, atual representante do IPTN no Brasil. Possui um trabalho com o teatro playback também voltado para empresas.

A Scripti oferece capacitação de executivos e profissionais tendo a arte como princípio. O objetivo é levar as competências e qualificações requeridas no universo da arte para as empresas, gerando mudanças, desenvolvimento da inovação e criatividade, criando comunidades e sentimento de times, para melhores resultados e desempenho corporativo. (SCRIPTI, 2008)

Sem querer esgotar a lista de todos os grupos de teatro playback no Brasil, indico a existência de mais três grupos: Re-Trato de Curitiba, dirigida por Antonio

Vitorino Cardoso; a Cia Ser a Dois, dirigida por Valéria Brito de Brasília e a Bodopitá Playback Theatre dirigida por Chico Oliveira em Campina Grande.

2.2. AS RAÍZES DO TEATRO PLAYBACK

Quando nos voltamos para os relatos da história do teatro playback, o que aparece com mais força em termos de influência é a sua ligação com o psicodrama. Foi no Instituto Moreno, berço desse movimento, que o teatro playback recebeu suporte e apoio. Foi também através da já existente comunidade psicodramática mundial que a expansão do teatro playback pelo mundo foi facilitada. Foi por essa porta que o teatro playback foi inserido em muitos lugares.

No entanto, temos outras influências importantes que ajudaram a construir o teatro playback. Jonathan Fox, ao criar essa forma teatral, era um artista, imerso no teatro experimental dos Estados Unidos nos anos 70. Mas era também um estudioso da tradição oral, dos contos épicos que transmitiam o conhecimento de um povo de geração para geração. O contato com o psicodrama lhe proporcionou um entendimento do que queria fazer no teatro: um contato íntimo com as pessoas, uma conversa entre vizinhos.

ROWE (2007), falando do surgimento do teatro playback no Ocidente pós-guerra, aponta a importância desse contexto social para a configuração desta prática.

Ele [o teatro playback] emergiu no último quarto do século 20 do solo fértil do psicodrama de Moreno, do teatro experimental e de improvisado dos anos 60 e 70 e das “shifting sands” que François Lyotard denominou de ‘condição pós-moderna’³⁶. (ROWE, 2007, p. 22)

Dauber (1999, p. 70), ao falar da formação do caráter político e moral do teatro playback, aponta Paulo Freire como outra influência, ressaltando a cultura da resistência política através da pedagogia da libertação e a luta contra a cultura do silêncio. O próprio Fox cita Freire algumas vezes em suas obras.

Também é possível estabelecer um paralelo entre o teatro playback e o Teatro do Oprimido de Boal. Em entrevista, Fox afirma que as idéias de Boal foram

³⁶ It emerged at the last quarter of the 20th century out of the fertile soil of Moreno’s psychodrama, the experimental and improvisational theatre of the 1960s and 1970s and the shifting sands that François Lyotard terms the ‘post-modern condition’.

muito inspiradoras para ele, apesar de deixar claro que não há uma relação direta entre as duas. (FOX apud FRIEDLER, 2007, s/p)

Hanna Fox, filha de Jonathan Fox e diretora da *Big Apple Playback Theatre* é uma das praticantes que procura utilizar as duas formas em seu trabalho. Para ela, as duas práticas apresentam trajetórias diferentes, mas que atualmente podem ser trabalhadas de forma complementar. Para ela, as maiores similaridades entre as duas são: utilizam da linguagem teatral como veículo de mudança, trabalham com imagens para tornar algo visível, têm interação com a platéia, foram desenvolvidos quase na mesma época (anos 60 e 70), sofreram influência de Paulo Freire, trabalham com atores-cidadãos, usam histórias pessoais e possuem abrangência mundial (H. FOX, 2008, s/p). Apesar da importância desse paralelo, entende-se que os preceitos do teatro do oprimido não foram fundamentais para a criação do teatro playback e o aprofundamento dessa relação sairia do foco do presente trabalho.

Dauber (1999, p. 70) e Fox (1999a, p. 14) ainda citam outros autores como influência para o teatro playback, porém, devido à brevidade e superficialidade com que o fazem, estes não foram considerados relevantes.

O teatro playback nasceu na convergência de muitos movimentos. Objetiva-se a seguir aprofundar e analisar alguns desses movimentos que se acredita serem mais marcantes na consolidação da prática, a saber, o psicodrama, o teatro experimental, a tradição oral e a obra de Paulo Freire. Porém, esse recorte não deve prejudicar o entendimento de que esta prática é fruto também de um momento histórico e, portanto, com outras influências.

2.2.1. O Teatro Experimental

É pouco citada a influência do teatro experimental nos relatos da história do teatro playback. Porém, levando em consideração que Jonathan Fox fez cursos com André Gregory e Richard Schechner e mantinha um grupo de teatro que se baseava na improvisação e na criação coletiva (*It's All Grace*), é possível entender que esse movimento possa ter mais semelhanças com o teatro playback do que se costuma colocar.

O teatro experimental aparece na história do teatro playback como um pano de fundo, um movimento ao qual Jonathan Fox simpatizava. “Também me senti muito atraído pelo teatro experimental dos anos 70 em Nova York, uma época de

experimentação em criação teatral coletiva e de interação com o público³⁷. (FOX apud FRIEDLER, 2007, s/p) É necessário, antes de tudo, entender o que é esse teatro experimental citado por Fox, quando fala das raízes do teatro playback.

PAVIS (1999, p. 388) ao definir teatro experimental, não o coloca como um movimento historicamente situado. Para ele, “toda forma nova necessariamente experimenta”. Porém, mesmo com uma definição mais ampla de teatro experimental, é possível encontrar nela elementos que influenciaram Fox e o teatro playback.

O termo teatro experimental está em concorrência com teatro de vanguarda, teatro-laboratório, performance, teatro de pesquisa ou, simplesmente, teatro moderno; ele se opõe ao teatro tradicional, comercial e burguês que visa a rentabilidade financeira e se baseia em receitas artísticas comprovadas, ou mesmo ao teatro de repertório clássico, que só mostra peças ou autores já consagrados. Mais que um gênero, ou um movimento histórico, é uma atitude dos artistas perante a tradição, a instituição e a exploração comercial. (PAVIS, 1999, p. 388)

Aqui, o teatro experimental vai contra algo estabelecido, e nesse sentido, condiz com os anseios de Fox em relação ao teatro. SALAS (2000, p. 25) aponta a rejeição de Fox aos aspectos narcísicos e competitivos do “mundo oficial do teatro”. Também se posicionava contra a elitização do teatro. “A iconoclastia e o anti-elitismo que guiavam o teatro experimental me guiaram também. Eu acreditava num teatro imediato. Eu acreditava num teatro que poderia acontecer em qualquer lugar. Eu acreditava num teatro para todos”³⁸. (FOX, 1999a, p. 9).

Entre as diversas influências do teatro experimental pode-se identificar o *Living Theatre* como a mais marcante. O próprio Fox, em seu livro *Acts of Service*, fazendo um levantamento de práticas teatrais denominadas por ele de *nonscripted theatre* (teatro que não é baseado em texto escrito, no que o teatro playback e o teatro experimental estão inclusos), define-o como um movimento que tem como seu progenitor o *Living Theatre*, nos Estados Unidos, cujo auge foi nos anos 60, época de grande efervescência política e mudanças sociais. O autor aponta teóricos como Artaud, Piscator, Brecht e Grotowski como influências para o desenvolvimento desse grupo liderado por Julian Beck e Judith Malina. (FOX, 2003, p. 56).

Os fundadores do *Living Theatre*, Beck e Malina, estrearam seus primeiros trabalhos em seu próprio apartamento, em agosto de 1951. (BINER, 1976, p. 18)

³⁷ También me sentí muy atraído por el teatro experimental de los años 70 en Nueva York, una época de experimentación en creación teatral colectiva y de interacción con el público.

³⁸ The iconoclasm and anti-elitism fueling the experimental theatre movement fueled me, too. I believed in an immediate theatre. I believed in a theatre that could take place everywhere. I believed in a theatre for any and everybody.

Contestando o teatro oficial da Broadway, eles queriam modificar a maneira de representar. No próprio nome eles já buscavam o novo:

Vai ser um teatro vivo, que representará, sobretudo, peças contemporâneas, de uma forma que fale aos homens do nosso tempo. Vai ser, também, um teatro de repertório, isto é, uma sala com várias peças simultaneamente no cartaz, e mudando de programa todas as noites – precisamente o contrário da Broadway e do teatro de boulevard parisiense, onde as peças muitas vezes se mantêm anos em cena, desgastando os comediantes, ao mesmo tempo que se desgastam a si mesmas. (BINER, 1976, p. 13)

Tirar o espectador da sala confortável de um teatro tradicional e trazê-lo para sua própria casa foi um marco do grupo. Para Julian Beck, o teatro precisa de três elementos para que se torne uma experiência total: participação física do espectador, narração e transcendência. (BINER, 1976, p. 18).

Após a morte de Julian Beck em 1985, Malina continuou o trabalho do *Living*, que atingiu mais de 50 anos de história. O objetivo de revolução do grupo “... tratava-se de encontrar novas configurações, inéditas para o teatro em seu conjunto, sempre com os meios do teatro e sempre para responder às mesmas questões fundamentais: a ruptura da forma fictícia no teatro, a relação ator-espectador, a criação coletiva.” (CAVALO LOUCO, 2008, p. 29)

Percorrendo a história do *Living Theatre*, é possível levantar alguns pontos em comum entre o teatro experimental e o teatro playback: interação com o público, improvisação, criação coletiva, busca de um teatro não elitista, anseios por um teatro “transformador”.

2.2.1.1. Interação com o público

Depois de sua própria casa, o casal encontrou um imóvel ideal em que o grupo fixou sua sede entre 1957 e 1963, data em que, por falta de pagamento, o grupo é despejado. (BINER, 1976, p. 32). Neste imóvel, reformado com a ajuda de muitos artistas, o *Living Theatre* constrói um espaço que mantém a plateia muito próxima dos artistas, tanto na sala de representação, quanto no restante do local, que abriga também quiosques para café e venda de publicações. “Quanto à sala, não tem bastidores, mas apenas um corredor muito comprido, num dos lados, nem boca de cena: a parte reservada aos espectadores ‘entra’ pelo palco”. (BINER, 1976, p. 33) A ideia é de possibilitar a interação entre artistas e público.

A montagem da peça “The Connection” foi um marco para a linguagem do grupo. Nela, participaram músicos de jazz, que não representavam papéis, a não ser eles próprios, estabelecendo uma relação pessoal com o público, não havendo diferença entre o que eles são e o que pretendem ser no palco. Nessa experiência Malina relata o grande potencial que viu em atores representarem-se a si próprios no palco, permitindo-lhes grande descontração. (BINER, 1976, p. 40)

Apesar de entrar em contato com a teoria de Artaud relativamente tarde, BINDER (1976), aponta que o *Living* tinha muita coisa em comum com esse teórico, principalmente “a preocupação de associar o público à aventura do palco. O *Living* é a favor de tudo o que aproxima, que une, ele pretende efectivamente unificar.” (BINDER, 1976, p. 43). Para ROUBINE (1998, p. 100), o *Living Theatre* apresentou em obras como “Frankenstein” e “Paradise now” o radical rompimento com o espaço tradicional preconizado por Artaud.

O dispositivo de *Frankenstein*, uma estrutura tubular de 6m de altura por 10m de largura, é dividido em 15 compartimentos repartidos verticalmente em três níveis interligados por escadas. O palco e a sala podem ser, portanto, se for o caso, integrados. Estamos, assim, diante de uma arquitetura que, embora suscetível de adaptar-se sem dificuldade a um espaço tradicional, permite produzir algumas das transformações preconizadas por Artaud: em particular, a diversificação vertical dos planos e a simultaneidade da ação, bem como o envolvimento do público pelo espetáculo. (ROUBINE 1998, p. 100)

Em “Paradise Now”, o público participa também do espetáculo, sua interação é física. “Os espectadores, já não considerados como aristocratas a quem ‘se dá a comédia’, descubram de súbito que o actor tem necessidade deles, que o espetáculo depende realmente deles.” (BINDER, 1976, p. 166) O ator, representando seu próprio personagem, conversava com o público, interagia com ele. O público, por sua vez, poderia invadir o palco, improvisar. (ROUBINE, 1998, p. 101) “... o envolvimento do público significou cada vez mais a necessidade de se usar o teatro para criar uma situação real...” (CAVALO LOUCO, 2008, p. 27).

Na busca desse encontro vivo e real, o espaço é redimensionado no teatro experimental, permitindo maior trânsito entre palco e plateia e até mesmo abolindo essa fronteira. Trazer o público para o evento teatral significa implicá-lo física, emocional e racionalmente. É travar uma conversa aberta com o público, como o fez o *Living* em “Paradise Now”.

O teatro playback não apresenta essa ruptura espacial tão acentuada, mantendo uma relação frontal, porém tem como objetivo acontecer em qualquer

lugar, desde que a proximidade com o público e a possibilidade da criação de um espaço mais íntimo se mantenha. A forma de interação mais significativa é de fato necessitar aberta e totalmente da plateia e de suas histórias para que o espetáculo possa acontecer.

2.2.1.2. Improvisação

Ainda em “Paradise Now”, que tinha a improvisação como base, o público era convidado a percorrer junto com os atores as revoluções culturais rumo à ‘transformação’. (CAVALO LOUCO, 2008, p. 27). A improvisação é, portanto, um elemento que também aparece na história do *Living*. BINNER (1976, p. 47) aponta o caso da peça “The Marrying Maiden”, em que a improvisação é muito real e o espetáculo é diferente todas as noites. Em “The Brig”, os atores alternam papéis todas as noites, o que os deixam desarmados, levando o *Living* a alcançar grande honestidade em cena. (BINNER, 1976, p. 64)

Na estreia da peça “Mysteries and Smaller pieces”, o *Living* experimentou o *free theatre* (teatro livre) pela primeira vez. Utilizando o tema da próxima peça (Frankenstein), os atores improvisavam o que queriam com o material disponível na sala, com a participação da plateia. Essa experiência teve a duração de três horas, e não se limitou à sala. Os participantes tomaram a rua também. (BINNER, 1976, p. 85).

Desde o grupo *It's All Grace*, Fox e Salas já trabalhavam com improvisação. “Encenávamos em praias, no gramado de uma instituição para pessoas retardadas, no porão de uma igreja. Nossos espetáculos eram improvisados, tematicamente profundos e ritualísticos, com muita energia e um certo teor de anarquia.” (SALAS, 2000, p. 25)

A improvisação era um meio de expressão comum dos grupos desse período.

Grupos como o Living Theater, Open Theater, Bread and Puppet, Firehouse Theater, Performance Group, San Francisco Mime Troup e Teatro Campesino fazem da improvisação um dos seus instrumentos mais vivos de expressão e linguagem. Abolindo a separação entre palco e plateia, tentam mobilizar a participação do público tornando o desempenho improvisado, sobretudo na medida da própria atuação do espectador. Convertem cada representação em verdadeiro “acontecimento coletivo”, que difere de acordo com a espontaneidade do momento. (CHACRA, 2005, p. 34)

A improvisação vinha como uma forma de que a experiência teatral fosse mais viva e real, no aqui e agora. Uma experiência única, compartilhada com o público, na qual o ritual entrava com força. Todas essas características

permaneceram na elaboração do teatro playback. A encenação de histórias pessoais da plateia não causa forte identificação e aproximação somente por se tratar de histórias reais das pessoas presentes, mas também porque o público vê os atores improvisando, vê que aquilo está acontecendo somente naquele momento, somente para eles.

2.2.1.3. Criação Coletiva

Através da improvisação, surge no teatro experimental a criação coletiva.

Eliminando a peça de teatro como ponto de partida para a criação do espetáculo, novos textos são produzidos pelo fenômeno da “criação coletiva”, cujos fundamentos estão essencialmente calcados na improvisação. O texto não é inicialmente escrito, mas sim dito (jogado), sendo que o processo de escritura intervém depois ou durante esse processo, oriundo de um trabalho coletivo. (CHACRA, 2005, p. 36)

A criação coletiva também estava presente no *Living Theatre*. Aos poucos, Malina, responsável pela maioria das encenações, foi dando uma liberdade cada vez maior para seus atores. Segundo BINNER (1976, p.66), a encenação coletiva apareceu pela primeira vez na peça “Frankenstein”. O objetivo de Beck e Malina é que o trabalho teatral fosse realmente uma obra coletiva. Para tanto, acreditavam na necessidade de viver também coletivamente. Dessa forma, o grupo se organizava apostando nos ideais anarquistas, dividindo equitativamente o dinheiro. Porém Julian e Judith sempre ocuparam um lugar central (BINNER, 1976, p. 157). O sonho da formação de uma comunidade teatral só se realizou nos anos de 1967 e 68, durante o exílio dos Estados Unidos. (CAVALO LOUCO, 2008, p. 27)

O grupo esteve no Brasil em 1970, onde fez uma série de criações coletivas.

Concebidas para serem representadas para as pessoas pobres em bancos, fábricas, praças e salões de bailes. As peças tratavam sobre a escravidão do homem pelo homem e suas mais variadas manifestações, apesar de que, como é próprio do Living, o texto servia apenas como base referencial. Uma das peças terminava cozinhando uma enorme torta com o desenho de uma nota de um cruzeiro sobre ela, que foi comida por todos os assistentes. (CAVALO LOUCO, 2008, p. 27)

As peças de teatro são criadas por todo o grupo, processo que o *Living* perseguia não só como elemento estético, mas como ideologia. A relação de grupo é então um elemento importante nesse movimento do teatro experimental. Sem se tratar de criação coletiva e sem entrar no mérito da ideologia, o teatro playback herda esse elemento grupal. A comunidade internacional de teatro playback é

formada por grupos. A encenação, calcada na improvisação, é por natureza de cunho grupal. Todos os artistas são criadores e responsáveis pela obra.

2.2.1.4. Busca por um teatro não elitista

Como anarquistas, Beck e Malina se opunham à relação capitalista, enfrentando fortes problemas econômicos, já que buscavam um teatro economicamente acessível a todos (BINER, 1976, p. 36). Desde o começo, ambos buscavam não só um sonho artístico, mas também político. “A utopia artística soldou-se à utopia política. Ficou imediatamente claro que não se podia ter uma revolução das formas sem perspectiva de uma mudança mais geral.” (CAVALO LOUCO, 2008, p. 25).

A busca por um teatro não elitista fica claro na história do *Living*: sua aversão à ética e estética da Broadway, seus espaços alternativos, seus preços populares e até suas dívidas tinham a ver com um teatro que queria negar as relações capitalistas. A rua passou a ser por determinado momento o foco do *Living*, arte para todos, sem troca comercial. Fox abertamente se colocou também contra um teatro só para quem tem dinheiro. Não queria que o teatro playback se tornasse o que era o teatro tradicional.

As primeiras apresentações aconteceram em espaços como hospitais, escolas, centros comunitários. Como coloca SALAS (2000, p. 145), o desejo do grupo para realizar mudanças sociais estava em consonância com a época.

Desde o início, este teatro foi concebido como um teatro doador. [...] Sabíamos que todos têm histórias e necessidade de narrá-las, por mais reservados que possam parecer. Nós nos dedicávamos a levar este fórum para os “sem histórias”, da mesma forma como o fazíamos para aqueles que já conheciam a satisfação de compartilhar histórias. Ao tentarmos alcançar esse ideal, em nossos primeiros anos, os repetidos sucessos e recompensas (apesar de algumas vezes serem modestos) superaram as frustrações e obstáculos. (SALAS, 2000, p. 144)

Porém, atualmente muitos grupos e praticantes de teatro playback atuam profissionalmente, fazendo disso uma forma de sobrevivência, seja em programas educacionais, no ambiente terapêutico ou em empresas.

2.2.1.5. Anseios por um teatro “transformador”

O *Living* queria transformar o mundo através do teatro. Preocupavam-se com a linguagem, com o trabalho estético, porém queriam também mudar o estado das coisas, as pessoas. As mensagens anarquistas eram claras no trabalho.

Fazer teatro? Sim, mas com a condição de fazer outra coisa, de modificar a relação actor-espectador, não a partir da noção tradicional de actor, mas antes modificando primeiramente o actor. Para modificar o mundo, não basta que o actor o *diga*. É preciso que ele próprio se encontre nisso empenhado directamente. De qualquer forma, para Julian Beck, modificar o mundo é um dever; a sua consciência está de acordo com a convicção religiosa judaica segundo a qual ‘o mundo continua a criar-se e é dever sagrado do homem ajudar Deus nesse processo’. (BINER, 1976, p. 90)

Julian Beck, ao explicar o uso de trajes de trabalho na montagem de “Antígona”, no lugar de trajes “apropriados”, fala também da necessidade dos artistas se colocarem na sociedade que descrevem:

Ora, nós sentimo-nos responsáveis, como o público, do estado das coisas. Não fazemos o bastante para que ele se modifique. Simplesmente, é preciso compreender que não podemos, no teatro, na nossa busca de salvação através do teatro, levar ao público as soluções. Isso não é possível. Só é possível com o público. Talvez que juntos possamos encontrá-las. Nós dizemos simplesmente ao público: estamos convosco, no meio de vós... Existe para nós um ensinamento preciso no facto de representarmos, de nos tornarmos pessoas diferentes – o que, no teatro, maravilha sempre as pessoas. Se os comediantes do *Living* conseguem representar, logo compreender, personagens como o guarda ou, colectivamente, o Estado, adquirem uma ideia mais clara do mecanismo que destrói o homem. Não nos colocando para lá do público, dizemos a esse público que ele *pode* também fazer a aprendizagem desses mecanismos, como nós fazemos, e repeli-los. (BINER, 1976, p. 153)

Ao definir rapidamente o trabalho do *Living*, Julian Beck respondeu: “acentuar o carácter sagrado da vida, aumentar a atenção consciente (*increase conscious awareness*), destruir os muros e barreiras” (BINER, 1976, p. 66)

Assim, sair da “indústria de produção teatral” tinha a ver também com a busca por um teatro transformador, com alguma função de mudança. No caso do *Living*, buscar a revolução anarquista tanto nessa quebra com a relação capitalista quanto com o conteúdo da cena. No caso do teatro playback, resgatar as funções aglutinadora e reparativa que as histórias tinham antigamente realizando apresentações para grupos desprivilegiados.

O paralelo estabelecido entre o teatro experimental e o teatro playback fornece novas formas de olhar para esta forma teatral. Introduzida geralmente pelo

psicodrama, ela ganha novos matizes quando olhada pelo prisma desse movimento artístico dos anos 60 e 70.

2.2.2. O Psicodrama

O Psicodrama é uma modalidade terapêutica criada por Jacob Levy Moreno que tem como eixo principal a ação dramática e o jogo de papéis. Todo o desdobramento dessa teoria se deu a partir da experiência que Moreno teve com o teatro quando ainda era um jovem médico em Viena.

Inicialmente, Moreno estava interessado na relação elenco-plateia, que no teatro convencional, para ele, configurava uma dissociação, pois o elenco trazia uma mensagem do passado, enquanto a plateia vivia o momento presente, não podendo interferir na apresentação. É aí que surge o teatro espontâneo, na busca de superar essa condição. Além de abolir o texto pré-estabelecido, esse teatro apresenta várias características.

A definição do tema, dos personagens e das linhas gerais do enredo, ocorre no momento mesmo do espetáculo, como produto de uma pesquisa que vai sendo orientada pelo diretor. O protagonista, ou seja, aquele que faz o personagem principal, que centraliza a trama, emerge da própria plateia. Os coadjuvantes tanto podem ser atores profissionais, que fazem parte da companhia liderada pelo diretor, como podem também advir do auditório. A participação deste é intensa durante todo o espetáculo, uma vez que qualquer de seus integrantes pode intervir na cena, trazendo um novo personagem, cuja atuação pode chegar, até mesmo, a redirecionar o enredo. (AGUIAR, 1988, p. 22)

Moreno, com o intuito de revolucionar a forma de fazer teatral, em 1921 funda o “Stegreiftheater” ou “Laboratório Stegreif” junto à Ópera de Viena, com o patrocínio do irmão William Levy Moreno.

O objetivo de Moreno não era desenvolver a qualidade técnica dos atores, e, portanto, sua preocupação básica não era com a estética, mas sim com o potencial espontâneo e criativo dos participantes. No decorrer das apresentações de teatro espontâneo, Moreno começou a perceber o caráter terapêutico da prática.

A experiência de concretização da fantasia num espaço protegido e privilegiado que enseja a liberação da espontaneidade e da criatividade e o flagrar da verdade em suas dimensões individual, grupal, social e universal, acaba abrindo veredas novas para um viver melhor. (AGUIAR, 1988, p. 24)

Assim, historicamente, o teatro espontâneo transformou-se em teatro terapêutico, quando o caráter utilitário se sobrepôs ao estético. Inicialmente, esse caráter terapêutico estava voltado para uma atuação junto à comunidade, buscando

resolver problemas de cunho mais social, fortalecendo a democracia e criando um espaço para reflexão de problemas coletivos.

Posteriormente, porém, o foco do trabalho voltou-se para o valor terapêutico em questões mais localizadas: indivíduos, pares e núcleos familiares. Foi aí que surgiu o psicodrama.

Ao entrar em contato com o psicodrama, Fox percebeu que sua visão de teatro estava muito próxima desta prática.

O que eu vi lá estava perto da minha visão mais profunda para o teatro: era íntimo, pessoal, comunitário, intenso. O psicodrama foi construído num equilíbrio paradoxal de respeito ao indivíduo e valorização do grupo. Em contraste às típicas estruturas sociais hierarquizadas, o psicodrama, com seu conceito de espontaneidade, permite a qualquer participante ter o foco criativo em qualquer momento. Psicodrama também evoca profundas emoções. Eu queria esse balanço, flexibilidade e catarse para o teatro³⁹. (FOX, 2006, s/p).

Fox reconhece que o teatro playback teve muita influência desse seu primeiro contato com o psicodrama, porém sempre enfatiza que apesar dessa influência, tratam-se de práticas distintas. De qualquer forma, buscou a formação em psicodrama acreditando que este tinha muito a ver com o seu ideal de teatro. Talvez a grande influência que o psicodrama teve em relação ao playback se deve ao fato de que o primeiro grupo de teatro playback foi formado principalmente por pessoas que faziam a formação de psicodrama com Fox.

Zerka Moreno, viúva do fundador do psicodrama, J. L. Moreno, e líder do movimento psicodramático mundial, estava intrigada com nossas idéias e intenções e foi generosa a ponto de bancar o aluguel de um espaço para os ensaios naquele primeiro ano. Mesmo nos estágios iniciais, ela viu a afinidade que havia entre o nosso trabalho e o inspirador teatro da espontaneidade de Moreno, a partir do qual se desenvolveu o psicodrama clássico. (SALAS, 2000, p. 26)

Numa sessão de psicodrama, o sujeito ou ator, chamado de protagonista,

[...] é convidado a ser ele mesmo no palco, a representar seu mundo pessoal. Não é um ator forçado a sacrificar sua pessoa privada em benefício do papel que lhe é imposto por um dramaturgo (desde que ninguém tem tanta autoridade a respeito de sua vida cotidiana quanto ele mesmo, é relativamente fácil ao sujeito, uma vez aquecido para a tarefa, relata-la, pela ação), ele tem de agir livremente, à medida que as coisas lhe

³⁹ What I saw there was close to my deepest vision for the theatre: it was intimate, personal, communal, intense. Psychodrama was built on a paradoxical equilibrium of respecting the individual and valuing the group. In contrast to typical hierarchical social structures, psychodrama, with its concept of spontaneity, allowed any participant to take the creative focus at any one moment. Psychodrama also invited deep emotions. I wanted such balance, flexibility, and catharsis for the theatre.

ocorrem à mente; é por isso que deve ter liberdade de expressão, espontaneidade. (MORENO, 2002, p. 46)

No psicodrama, o autor da história dramatizada é também ator, e essa história vai ganhando forma e se modificando no ato mesmo da dramatização. No teatro playback, a história é contada, e o autor assiste a essa história representada pelos atores no palco.

O terapeuta, no psicodrama é chamado diretor. É ele que, além de atuar como analista, dando sua interpretação para o processo terapêutico, também age como conselheiro e produtor da cena. (MORENO, 2002, p. 47) Essa última função de um diretor de psicodrama se aproxima da função do condutor de playback. Também este tem a responsabilidade de “produzir” a cena, já que é ele que irá realizar a entrevista, ajudar a dar forma à história e chamar os atores e músicos para executar a cena.

O psicodrama pode ser utilizado com grupos ou indivíduos. Numa sessão em grupo, muitas vezes há ainda a figura do ego-auxiliar, que são atores participantes que agem como uma extensão do diretor, mas também como uma extensão do protagonista ao representar papéis do drama pessoal deste último. (MORENO, 2002, p. 48)

Uma sessão de psicodrama é dividida em três etapas: aquecimento, dramatização e compartilhamento (*sharing*). No aquecimento, há a definição do tema a ser tratado, assim como a preparação do indivíduo ou grupo para a dramatização deste tema. Logo após, inicia-se a parte mais importante da sessão onde há a dramatização de cenas para a reconstituição da realidade vivida. É nesta etapa que são utilizadas as técnicas do psicodrama, tais como: duplo, espelho, inversão de papéis, solilóquio.

Na técnica denominada “Duplo” (ou dublê), o diretor/terapeuta ou o ego-auxiliar age e fala complementarmente ao protagonista/paciente. “O objetivo do duplo é entrar em contato com a emoção não verbalizada do paciente, e às vezes até não conscientizada, a fim de auxiliá-lo a expressá-la.” (CUKIER, 1992, p. 40)

No “Espelho”, o diretor/terapeuta ou o ego-auxiliar, imitando o protagonista/paciente, aponta-lhe um gesto ou atitude tomada.

Consiste em o terapeuta se colocar na postura física que o paciente assume em determinado momento, como um fotografia ou um flash de um filme. O objetivo é permitir que o paciente, olhando para si, de fora da cena,

atine com todos os aspectos presentes nela e com sua reação frente a estes aspectos. Trata-se de favorecer um incremento da função observadora do eu. (CUKIER, 1992, p. 41)

A “Inversão de papéis” é a técnica mais importante do psicodrama. Nela, o protagonista/paciente assume o papel de outra pessoa. É uma técnica que permite

“[...] saber melhor como o paciente se sente visto pelo papel complementar; podemos solicitar-lhe que advogue o ponto de vista do outro e, assim, enxergar, talvez, uma nova verdade; podemos pedir-lhe que responda para si mesmo as perguntas que tem por fazer ao papel complementar, etc.” (CUKIER, 1992, p. 45)

O “Solilóquio” é uma técnica em que o protagonista/paciente “pense alto”, fale o que está pensando e sentindo no momento. Essas técnicas são as consideradas clássicas no psicodrama. Existem muitas outras, que variam de acordo com o manejo terapêutico. (CUKIER, 1992, p. 40)

De alguma forma, o conhecimento dessas técnicas auxiliam para a encenação das histórias e das formas curtas do teatro playback, já que também nestas é necessário “espelhar” o narrador, complementar sua fala, incorporar seu papel, falar os seus sentimentos. Porém, é necessário ressaltar que no teatro playback não se busca mostrar sentimentos não expressos, já que a cena deve contemplar o que o narrador falou, e não tentar buscar outros significados. Também aqui, a cena não deve servir para mostrar o que pode estar errado com o narrador, como no psicodrama pode acontecer. As técnicas do psicodrama não devem ser usadas no teatro playback, mas os seus fundamentos podem auxiliar os *performers*.

Finalmente, uma sessão de psicodrama é sempre encerrada com o compartilhamento. “... nela todos os participantes são solicitados a compartilhar com o protagonista os sentimentos, as emoções e os pensamentos eliciados pelo trabalho dramático”. (CUKIER, 1992, p. 113).

Fox aponta semelhanças e diferenças entre o teatro playback e o psicodrama:

O psicodrama, comparado com outras formas terapêuticas, trabalha mais com o lado direito do cérebro, se apóia mais na imagens, na ação. O teatro playback trabalha mais ainda com esse lado do cérebro, há pouco de cognitivo nele. E enquanto que no psicodrama o fato de compartilhar emoções e o intercâmbio verbal são muito importantes, no teatro playback se passa de uma história a outra, ou seja, o diálogo se dá através das histórias⁴⁰. (FOX apud FRIEDLER, 2007, s/p)

⁴⁰ El psicodrama, comparado con otras formas terapêuticas, trabaja más con el lado derecho del cérebro, se apoya más en las imágenes, en la acción. El teatro playback trabaja más aún con esse lado del cérebro, hay poco de cognitivo en él. Y mientras em psicodrama el hecho de compartir emociones y el intercambio verbal son muy

Assim, uma diferença marcante das duas práticas é definida pela falta desse compartilhamento verbal no teatro playback. Se compararmos as etapas do psicodrama (aquecimento, dramatização e compartilhamento) com o teatro playback, pode-se dizer que este último também possui uma etapa de aquecimento e outra de dramatização (ver o primeiro capítulo). Porém o encerramento do teatro playback não se constitui de um compartilhamento verbal.

O psicodrama foi um catalisador para a criação do teatro playback, porém este não é considerado uma extensão ou técnica daquele. São formas diferenciadas que possuem algumas características em comum, tais como a criação de um espaço de compartilhamento de histórias pessoais e a utilização de dramatização dessas histórias. Mas a diferença mais marcante é o entendimento de que o psicodrama é uma técnica psicoterapêutica e, como tal, tem um objetivo de cura. Já o teatro playback é uma manifestação artística que engloba aspectos ritualísticos e de interação social.

Porém, é necessário colocar que, apesar de não ter uma intenção de cura, o playback requer um cuidado especial com as histórias e seus narradores, para que a experiência teatral corresponda aos anseios de quem conta a história. “Está claro que, desde o princípio, o teatro playback manteve a tradição psicodramática de onde ele parcialmente veio, ao ter uma intenção clara para explorar a eficácia e o potencial restaurador da forma teatral”⁴¹. (ROWE, 2007, p. 20)

Outra aproximação inegável do psicodrama com o teatro playback se dá pela publicação que Jonathan Fox fez de um livro com textos de Moreno sobre psicodrama: “O Essencial de Moreno: textos sobre psicodrama, terapia de grupo e espontaneidade”. Dessa forma, o criador do teatro playback é muito reconhecido no meio psicodramático. Ele recomenda a formação em psicodrama para todos os praticantes de teatro playback.

Alguns desses grupos [de teatro playback] têm vínculos próximos com o psicodrama e outros não, dependendo da formação de seus fundadores. Porque o teatro playback é uma abordagem que dá considerável ênfase ao processo e é tão totalmente espontânea, contudo, é plausível que até os que não têm uma orientação psicológica venham a desenvolver alguma

importantes; en el teatro playback se pasa de una historia a otra, o sea que el ‘diálogo’ se da a través de las historias.

⁴¹ It is clear that, from the outset, playback theatre was maintaining the psychodrama tradition from which it had partly emerged, in having a clear intention to explore the efficacious and restorative potential of the theatre form.

familiaridade com o psicodrama como um aprendizado útil para a sua prática de teatro playback⁴². (FOX, 1999a, p. 12)

Assim, outros aspectos apontados como sendo comum das duas práticas é a preocupação com o processo e a espontaneidade. Em relação ao primeiro, é bastante evidente que o psicodrama não tem uma preocupação estética com as cenas criadas, ou seja, com um resultado final. O importante para esse método é o percurso que o paciente percorre durante a dramatização. A cena é uma ferramenta para alcançar os objetivos psicoterapêuticos.

No teatro playback há sim a preocupação estética com a cena, com o resultado. Porém, ela não é o único objetivo. Há também a preocupação em realizar a cena de forma a contemplar o narrador. A gratificação no teatro playback está também em, simplesmente, contar histórias, ouvi-las dos outros, vê-las sendo contadas de outra forma etc. Assim, o percurso que os *performers* e o público fazem durante uma apresentação é fundamental para uma boa experiência de playback. É provável que os comentários finais após um espetáculo não sejam em relação à atuação dos atores (ou seja, em relação ao “resultado final” da cena), mas sobre as histórias contadas.

Sobre a importância do processo no teatro playback, Fox afirma:

Subjacente ao meu trabalho com playback desde o início está o comprometimento com o processo. Isso significa criar uma atmosfera favorável para dividir nossas próprias histórias antes de pedir que a plateia compartilhe as suas; isso significa se esforçar para uma vida em grupo genuinamente positiva tanto quanto encantar o público. Eu sempre quis um teatro que fosse bom para os atores^{43 44}. (FOX, 1999a, p. 15)

Como AGUIAR (1988, p. 57) aponta, o valor artístico do teatro espontâneo e posteriormente do psicodrama, está no ato da criação. Ao contrário do teatro tradicional que exige várias etapas de criação para levar ao público um resultado final, no teatro de Moreno, a arte está justamente no momento da criação.

⁴² Some of these groups have close ties to psychodrama and some do not, depending on the background of the founders. Because playback theatre is an approach that places considerable emphasis on process and is so totally spontaneous, however, even the unpsychologically-oriented are likely to develop some familiarity with psychodrama as useful learning for their playback practice.

⁴³ Underlying my playback work from the outset has been a commitment to process. This means creating an atmosphere suitable to share our own stories prior to asking audiences to share theirs; this means striving for a genuinely positive group life as well as enchanting audiences. I always wanted a theatre that was good for the actors.

⁴⁴ Sobre esse teatro “bom para os atores”, ver quarto capítulo.

O encontro entre todos os participantes do espetáculo, do autor ao espectador, faz dele uma experiência única, que não tem por que ser perpetuada. Não se transforma em conserva, porque num outro momento, outras pessoas podem encontrar-se e criar o seu próprio espetáculo, que vai, com certeza, exprimir uma outra realidade, com tons e nuances próprios. (AGUIAR, 1988, p. 57)

Aqui podemos localizar também o teatro playback. Ele acontece no encontro das pessoas presentes, no momento da criação da cena pelos *performers* na frente do público. Assim como no teatro espontâneo e no psicodrama, o ato teatral é mais efêmero do que nunca.

Essa possibilidade de criação no ato nos remete a um outro ponto de comunhão entre o teatro playback e o psicodrama: a espontaneidade. O conceito de espontaneidade é fundamental no psicodrama. Moreno começou a perceber que havia pessoas mais ou menos soltas, havia pessoas que desempenhavam alguns papéis muito bem e outros não. Ele começou então a estudar e tentar delimitar o que seria essa espontaneidade apresentada ou não pelas pessoas. Na busca dessa espontaneidade, o teatro espontâneo foi se tornando teatro terapêutico e posteriormente o psicodrama.

Para Moreno,

A espontaneidade é uma prontidão do sujeito para responder, de acordo com o que for necessário. É uma condição (um condicionamento), é o sujeito estar preparado para agir com liberdade, o que não se alcança por um ato de vontade, mas desenvolve-se gradativamente, como resultado do treinamento da espontaneidade. (MORENO, 2002, p. 85)

O psicodrama seria uma forma de treinar essa espontaneidade, em que as pessoas poderiam experimentar respostas novas para situações antigas, ou respostas adequadas para situações novas. (FOX, 2002, p. 85)

Como vimos, Fox (1999a, p. 12) aponta a espontaneidade como elemento necessário ao teatro playback. Porém, ao contrário do psicodrama, em que a pessoa que conta sua história também atua e trabalha espontaneamente, no teatro playback essa qualidade é exigida dos atores, que encenam a história de outra pessoa. A espontaneidade seria exigida do público no teatro playback no caso em que estes são convidados a encenar também ou numa situação de workshop, onde os participantes encenam histórias uns dos outros. Mas no teatro playback, não há o objetivo deliberado de treinar essa espontaneidade. A sua presença e necessidade tem a ver com o trabalho dos atores, que será visto com mais profundidade no quarto capítulo dessa dissertação.

Por fim, um último elemento de proximidade entre o psicodrama e o teatro playback seria a centralidade que as histórias pessoais possuem no palco de ambas as práticas. No teatro playback elas são o combustível para a cena. É através delas também que uma maior proximidade e intimidade entre as pessoas presentes são alcançadas. Em relação ao psicodrama, Moreno (2002, p. 108) coloca que seu caráter ético e estético não podem ser separados do caráter terapêutico.

O que o teatro estético fez por divindades como Dioniso, Brama e Jeová, e por personagens representativos como Hamlet, MacBeth, ou Édipo, o psicodrama pode fazer por todos os homens. No teatro terapêutico, o homem comum, anônimo, torna-se algo que se aproxima de uma obra de arte, não apenas para os outros, mas para si mesmo. Uma vida pequena e insignificante é elevada a um patamar de dignidade e respeito; seus problemas particulares são projetados num plano elevado de ação diante de um público especial... O mundo em que vivemos é imperfeito, injusto e amoral, mas no teatro terapêutico, uma pessoa pequena pode ficar acima de nosso mundo cotidiano. Aqui, seu ego torna-se um protótipo estético, ele se torna um representante da humanidade. No palco psicodramático, ele é levado a um estado de inspiração, ele mesmo é o dramaturgo... (MORENO, 2002, p. 108)

Assim, ambas as práticas exaltam as narrativas pessoais. Para o psicodrama, essas narrativas são levadas ao palco para que no ato criativo o autor/narrador/ator possa modificá-las, enfrentá-las, compreendê-las. No teatro playback, o autor/narrador as assiste, quando são recontadas pelos autores/*performers*. Nesse evento, ele vai poder vê-las de outra forma, compartilhá-las com outras pessoas, ouvir as histórias dos outros.

Fox (1999a, p. 16) reconhece que o psicodrama influenciou muito o playback praticado na Europa, já que este foi introduzido através daquele. Isso também aconteceu com o movimento de teatro playback na América do Sul. Assim, em alguns lugares, a prática de teatro playback está mais atrelada ao psicodrama e a uma função mais terapêutica, enquanto que em outros lugares, dependendo da abordagem dos praticantes, ele pode estar mais próximo de práticas de cunho mais artístico ou social. Sobre essas diferenças, veremos mais no terceiro capítulo.

2.2.3. A Tradição Oral

A transmissão de histórias, lendas e costumes de um povo através da fala é conhecida como tradição oral. Era a forma que as sociedades iletradas tinham de perpetuar seus conhecimentos. Fox tinha os contos épicos e a tradição oral como seu objeto de estudo na faculdade. A esse estudo formal, somaram-se outras

experiências. Segundo SALAS (2000, p. 25), para o desenvolvimento do teatro playback, Fox

[...] encontrou seus modelos e sua inspiração nos valores e na estética das tradições orais primitivas, nos teatros alternativos atuais e nos papéis reparatórios essenciais do ritual e da narração de histórias na vida das pequenas cidades pré-industriais da zona rural do Nepal, onde havia passado dois anos como voluntário do *Peace Corps* (Exército da Paz). (SALAS, 2000, p. 25)

No seu livro *Acts of Service*, para explicar a natureza e os objetivos de um teatro sem roteiro (*nonscripted theatre*) na atualidade, Fox traça as características da narrativa oral. Ele aponta os estudos de Milman Parry e Albert Lord sobre a obra “Odisséia” de Homero. Estes autores deduziram que Homero não escreveu “Odisséia”, já que era iletrado, mas que tal clássico faz parte de tradição oral. (FOX, 2003, p. 10).

Para fundamentar seus estudos, eles pesquisaram as histórias de poetas iletrados vivos da Iugoslávia, e descobriram que esses narradores podiam cantar contos longos (até uma noite inteira). Esses narradores são chamados cantores e poetas, porque usam instrumentos e realmente cantam suas histórias em versos. Eles usam técnicas estilísticas para potencializar suas memórias nativas. (FOX, 2003, p. 11)

Assim, Fox apresenta algumas facetas do estilo de narrativa oral:

- Agregação (*Aggregation*) – composições orais são feitas de repetições e agregações (não só de repetição de temas e frases, mas também da estrutura de sentenças). Isso serve não somente para lembrar, mas também porque quando falada, a repetição tem poder dramático. (FOX, 2003, p. 12)
- Narrativa concreta (*Concrete narration*) – a narrativa lida com imagens concretas, pois são mais fáceis de lembrar do que elementos abstratos. (FOX, 2003, p. 13)
- *Performance* como ritual (*Performance as ritual*) – a memorização de narrativas longas necessita da regularidade de frases formuladas e temas. Também há a preocupação em manter a tradição, pois se a história for mudando toda vez, perde-se a memória de um povo. (FOX, 2003, p. 13)
- *Performance* como improvisação (*Performance as improvisation*) – a improvisação fazia parte, pois não havia como contar a história sempre da

mesma forma. Ela era sempre recriada. “Como Lord fala, no mundo oral ‘o poema não é composto *para* mas *na* performance’⁴⁵”. (FOX, 2003, p. 15)

Os propósitos da narrativa oral eram não só o entretenimento, mas principalmente, funcionavam como um repositório de conhecimento cultural, da história e da moral de um povo. (FOX, 2003, p. 16).

Fox (2003, p. 31) ainda levanta as características do drama pré-literário, que para ele ajudam a entender o teatro contemporâneo feito sem roteiro (*contemporary scriptless theatre*):

- Indutor de transe (*trance-inducing*): nas danças e representações ritualísticas do drama pré-literário, os atores geralmente atuam com estados de consciência alterados. Através de um estado de transe, ganham poderes e se tornam o elo entre a comunidade e o mundo dos espíritos. Para tanto, há o uso excessivo do corpo (de forma atlética até), pouca ênfase na linguagem falada e a repetição de falas para induzir o transe. (FOX, 2003, p. 32).
- Comum (*communal*): o teatro pré-literário é íntimo, as pessoas que participam são conhecidas. Há também a ideia de inclusão, ou seja, qualquer pessoa pode fazer parte da encenação.

Num contexto íntimo como esse, a circunstância de haver pessoas que se conhecem bem se juntando em uma ocasião extraordinária energiza o impacto do drama. O meta-nível da comunidade se une sinergeticamente com o nível da história da peça, assim passado e presente se fundem⁴⁶. (FOX, 2003, p. 34)

- Compensatório (*redressive*): no drama pré-literário, confunde-se o uso do termo curandeiro (*healer*) com os termos ator e dançarino. Essas encenações serviam para manter o bom funcionamento das relações sociais de um grupo ou tribo. “O objetivo de uma encenação em uma cultura pré-literária sempre se refere a assuntos vitais para o bem estar da tribo, seja exorcizando o mal, realizando oferendas, preparando para a guerra ou celebrando uma nova estação.⁴⁷” (FOX, 2003, p. 35)

⁴⁵ As Lord says, in the oral world ‘the poem is not composed *for* but *in* performance’.

⁴⁶ In such an intimate context, the circumstance of people who know each other well joining in an extraordinary occasion energizes the impact of the drama. The metalevel of community unites synergistically with the story level of the play, so that past and present become fused.

⁴⁷ The purpose of enactment in a preliterate culture always concerns matters vital to the well-being of the tribe, whether exorcising evil, vouchsafing crops, preparing for war, or celebrating a new season.

- Ligado ao ambiente (*attuned to the environment*): o teatro pré-literário sempre aconteceu em espaços abertos. A natureza sempre fez parte desse processo, os atores se esforçavam para se conectar a ela, aproveitar seus poderes. (FOX, 2003, p. 35)

Para o autor, as características do teatro pré-literário estão de alguma forma presentes no teatro playback:

Com relação a pouca utilização da linguagem e a indução de transe, Fox afirma que o teatro playback não é um teatro de palavras. A ênfase da interpretação está na ação, por mais que se use algumas palavras. “De fato, o ímpeto da performance é pegar a interpretação verbal da experiência e traduzi-la em um drama não tão verbal.”⁴⁸ (FOX, 2003, p. 38) Ele cita as esculturas fluídas e a preparação da cena como exemplos do pouco uso de palavras durante a apresentação. Também a música presente em muitos momentos é um elemento não verbal. Para ele, o teatro playback causa um efeito hipnótico na plateia, que não responde mais tão racional e intelectualmente. O modo como o condutor convida as pessoas a contar histórias influencia no tipo de histórias que aparecem. As pessoas são também influenciadas pelas histórias das outras. (FOX, 2003, p. 39). A plateia entra em um estado emocional diferente. As risadas em horários fora de cena mostram suas emoções. (FOX, 2003, p. 40).

Numa análise sobre o uso da linguagem falada no teatro playback, Fox (2003, p. 41) destaca alguns pontos: há bastante repetição de palavras por parte do condutor; a conversa entre o condutor e o narrador é bastante informal; há silêncios e falas sobrepostas, ou seja, a fala é mais solta e livre, diferente do teatro literário; o condutor tem algumas frases-fórmula (ex: qual o seu nome, onde acontece a sua história, escolha alguém para ser você...); há uma multiplicidade de temas, que aparecem simultaneamente. “O modo oral acomoda muitos temas ao mesmo tempo, sobrepondo um ao outro ‘camada por camada’, como coloca Walter Benjamin. É um tratamento bem diferente da seletividade temática e de afinamento praticada pelos autores.”⁴⁹ (FOX, 2003, p. 45).

⁴⁸ In fact, the entire thrust of the performance is to take the verbal rendition of experience and translate it into not-so-verbal drama.

⁴⁹ The oral mode accommodates many themes at the same time, overlapping each other ‘layer upon layer,’ as Walter Benjamin put it. It is quite a different treatment from the thematic selectivity and honing practiced by authors.

Em relação ao caráter comunitário do drama pré-literário, Fox (2003, p. 45) destaca que a forma do teatro playback também dá muito valor à inclusão. Os papéis não são fixos, membros da plateia podem ser narradores e até atores. Os atores conversam com a plateia (até o iluminador participa), a plateia conversa entre si. Qualquer um pode falar e mudar de lugar. “Isso não quer dizer que não há ao mesmo tempo um elemento formal para o que vai acontecer, mas o sentimento não é tanto de testemunhar um mistério intocável como de fazer parte de um encontro social.⁵⁰” (FOX, 2003, p. 46)

Há uma grande oscilação entre o dramático e o cotidiano (realidade diária). Por exemplo, os atores, enquanto eles mesmos, são escolhidos para fazer determinados personagens. Logo em seguida eles já entram na ficção da encenação. (FOX, 2003, p. 46) As próprias histórias, mesmo sendo reais, também transitam neste meio, não deixando de ser ficção, já que ao serem contadas, o próprio narrador já imprime elementos ficcionais, dando ênfase aos elementos que mais lhe interessam.

A repetição de palavras, as falas interrompidas e sobrepostas numa apresentação de teatro playback só podem ser analisadas quando a interatividade é levada em consideração. Assim como no drama pré-literário, a questão relacional é tão importante quanto a “ficção” da encenação.

A ênfase está tanto na *relação* quando está no *conteúdo* [Grifo do autor]. Em cada caso há um único encontro, totalmente público no formato do playback, no qual o padrão da conversação, incluindo sinais sinestésicos e outras dicas não-verbais, carregam uma mensagem que conta a sua própria história.⁵¹ (FOX, 2003, p. 48)

O autor afirma também que o teatro playback é íntimo e inclusivo. Sua forma funciona melhor com plateias menores, em que uma maior percentagem do público poderá participar ativamente. É também nessas plateias que se alcança uma maior intimidade e as histórias podem conectar as pessoas mais facilmente. (FOX, 2003, p. 48) O fato de ser uma cena improvisada, de nunca ter sido ensaiada e estar acontecendo naquele momento, tudo isso causa um senso de singularidade para essa experiência, o que aumenta o sentido de comunidade. (FOX, 2003, p. 49)

⁵⁰ This is not to say that there is not at the same time a formal element to the proceedings, but the feeling is not so much one of witnessing an untouchable mystery as taking part in a social gathering.

⁵¹ The emphasis is as much here on *relation* as it is on *content*. In each case there is a unique encounter, totally public in the Playback format, in which the pattern of conversation, including kinesthetic signals and other nonverbal cues, conveys a message that tells its own story.

Fox (2003, p. 49) também aponta os aspectos compensatórios (*redressive aspects*) do teatro playback, a exemplo do drama pré-literário. Para ele, uma apresentação de teatro playback geralmente acaba com uma história que é significativa para todos da plateia. Não é um final de roteiro, mas sim uma experiência a ser lembrada. Apesar de todo entretenimento que uma apresentação de playback pode proporcionar, ela também proporciona um “bem-estar” maior, em que a abertura para histórias dá um senso de validação para as experiências pessoais.

De fato, o ato de contar a experiência de alguém e a ver representada é sempre uma experiência de consciência crítica, trazendo objetividade para uma circunstância que previamente poderia ter sido mal desenvolvida pessoalmente. As outras pessoas da plateia, vendo os narradores experimentando esse processo, desenvolvem um benefício vicário, mesmo que se mantenham em silêncio⁵². (FOX, 2003, p. 50)

Além da partilha de histórias, da abertura para a participação, há também o risco quando os *performers* se expõem ao tentar recontar uma história no palco. Muitas coisas podem dar errado numa apresentação, e o objetivo de tornar aquela apresentação algo memorável pode não ser atingido.

Há um elemento definitivamente educativo aqui – sobre validar experiências, sobre contar, sobre atuar, sobre inclusão, sobre assumir riscos, a assim por diante – tanto através quanto ao redor das histórias. Esse ensinamento, em que não apenas os performers, mas outros participam, contribuem para o impacto compensatório de uma apresentação de playback⁵³. (FOX, 2003, p. 51)

Por fim, Fox (2003, p. 52) aponta a ligação ao ambiente (*environmental attunement*) que o drama pré-literário e o teatro playback partilham. Ambos lidam com as condições do ambiente como parte do processo. Não se busca um ambiente artificial como no teatro literário. Um espaço muito grande para uma apresentação de playback irá sim influenciar no seu andamento.

Para o autor, então, o teatro playback é uma redescoberta do drama pré-literário numa época pós-literária. Ele entende que o teatro playback não faz parte da tradição oral, mas é uma nova forma, um teatro oral. (FOX, 2003, p. 54)

⁵² In fact, the act of telling one's experience and seeing it replayed is always an experience of critical consciousness, bringing objectivity to a circumstance that previously may have been inchoately personal. Other audience members, seeing tellers experiencing this process, derive vicarious benefit, even though they may remain silent themselves.

⁵³ There is a definite educative element here – about validating experience, about telling, about acting, about inclusion, about taking risks, and so forth – both through and around the stories. This teaching, in which not only the performers but also others take part, contributes to a Playback performance's redressive impact.

Outro entendimento que pode influenciar a prática de teatro playback é o quanto as narrativas são fundamentais no psiquismo humano. A narrativa, segundo Hardy (1968, p. 12), é um ato primário da mente, ou seja, todos somos capazes de compor uma narrativa, pois nossa mente funciona através dela. Esta autora critica o antagonismo entre realidade e ficção. Para ela, tanto uma história que contamos sobre nós mesmos ou alguma obra de romance, ambos oscilam entre realidade e ficção. “Como a maioria dos trabalhos de ficção, a história pessoal é feita de fantasia e realismo, produção e inatividade⁵⁴”. (HARDY, 1968, p. 14)

A autora ainda aponta que, nesse sentido, a fantasia e imaginação não são exclusivos da criança. Nós continuamos usando esses elementos para construir nossas narrativas. E essas narrativas também alimentam nossos relacionamentos. “[...] nós conhecemos uns aos outros contando, recontando, acreditando, e não-acreditando em histórias sobre o passado, o futuro e a identidade de cada um⁵⁵”. (HARDY, 1968, p. 13)

Rosen (1987, p. 12) concorda com Hardy acerca da centralidade das narrativas em nossas vidas cotidianas. Para ele:

Nós podemos nos dispor a levar as histórias mais a sério se as percebemos primeiro e antes de tudo como um produto da predisposição da mente humana em narrar a experiência e a transformá-la em achados que, como bens sociais, devemos dividir e comparar com os dos outros⁵⁶. (ROSEN, 1987, p. 12)

Porém, apesar da universalidade da narrativa, o autor aponta que a forma de narrar será condicionada a da sociedade em que o indivíduo está inserido. Assim como a linguagem, a narrativa, mesmo sendo inata na mente humana, terá suas regras estabelecidas pelo grupo. (ROSEN, 1987, p. 14)

Analisando as narrativas orais, Rosen (1987, p. 17) levanta quatro escalas⁵⁷ nas quais estas podem ser enquadradas: escala da improvisação (o grau de improvisação das histórias narradas), da ficção (o quanto de invenção há na narrativa), da incorporação (o quanto a narrativa se sustenta sozinha) e a escala da

⁵⁴ Like most works of fiction, personal history is made up of fantasy and realism, production and idling.

⁵⁵ [...] we come to know each other by telling, untelling, believing, and disbelieving stories about each other's pasts, futures, and identities.

⁵⁶ We might be disposed to take stories much more seriously if we perceived them first and foremost as a product of the predisposition of the human mind to narratize experience and to transform it into findings which as social beings we may share and compare with those of others.

⁵⁷ The scale of spontaneity, fictiveness, embeddedness, economy.

economia (o quanto a narrativa é mais ou menos elaborada). Para ele, todas as narrativas orais podem ser analisadas de acordo com essas escalas.

Rowe (2007, p. 63) aponta que o interesse pelas narrativas autobiográficas e sua função de conferir coerência, inteligibilidade e identidade tem crescido muito. Ele cita o filósofo Alisdair MacIntyre, que diz que a unidade do self se dá pela narrativa, e não pelo acúmulo de papéis. “Ele argumenta que é ‘natural’ pensar no self de forma narrativa e que a narrativa é ‘o gênero básico e essencial’ para a caracterização da ação humana⁵⁸.” (ROWE, 2007, p. 64). Ele também coloca que a narrativa provê os meios para a aquisição da inteligibilidade. Nós nos imaginamos como personagens em uma história na qual a identidade é criada através da criação da narrativa. (ROWE, 2007, p. 64) Porém, salienta que a narrativa autobiográfica não é progenitora do self, mas sim que é dinâmica e provisória e, que, como coloca Barclay, são “[...] atos improvisados na criação fluida de subjetividades [...]”⁵⁹. (ROWE, 2007, p. 64)

O entendimento do quão importante são as narrativas pessoais para a construção de identidades dará subsídio para as diversas práticas de teatro playback, principalmente quando direcionadas para objetivos terapêuticos e educacionais. (Ver terceiro capítulo desta dissertação).

2.2.4. O Diálogo Freiriano

A obra de Paulo Freire é referenciada poucas vezes nos livros e artigos sobre teatro playback. Dauber (1999, p. 70) afirma que Fox estende para o teatro playback a ideia de Freire de que professor e aluno são parceiros num diálogo sobre a realidade. Essa relação aconteceria também entre condutor, narrador, ator e plateia. “O objetivo permanece o mesmo – um diálogo sobre a experiência individual, que leva a decodificar (e mudar) a realidade comumente experienciada. Para Freire, este processo é alcançado através dos meios pedagógicos, enquanto que no teatro playback isso é efetuado mais implícita do que explicitamente⁶⁰.” (DAUBER, 1999, p. 70)

⁵⁸ He argues that it is ‘natural’ to think of the self in narrative mode and that narrative is ‘the basic and essential genre’ for the characterization of human action.

⁵⁹ [...] improvisational acts in the fluid creation of subjectivities [...]

⁶⁰ The goal remains the same – a dialogue about individual experience, which leads to decoding (and changing) commonly experienced reality. In Freire’s concept this process is attempted through pedagogical means, while in playback theatre this is carried out more implicitly than explicitly.

Dessa forma, o conceito de diálogo aparece subjacente aos preceitos do teatro playback. Para aprofundar esse conceito, Freire parte do princípio que a palavra, elemento constituinte do diálogo, é composta de ação e reflexão, ou seja, de práxis. Para ele, não há palavra verdadeira sem a práxis, sem transformação do mundo. (FREIRE, 1983, p. 91). Por isso, é na palavra (na ação e reflexão) que os homens se fazem, e não no silêncio.

Mas, se dizer a palavra verdadeira, que é trabalho, que é práxis, é transformar o mundo, dizer a palavra não é privilégio de alguns homens, mas direito de todos os homens. Precisamente por isto, ninguém pode dizer a palavra verdadeira sozinho, ou dizê-la para os outros, num ato de prescrição, com o qual rouba a palavra aos demais. O diálogo é este encontro dos homens, mediatizados pelo mundo, para pronunciá-lo, não se esgotando, portanto, na relação eu-tu. (FREIRE, 1983, p. 92)

O homem, para Freire, para existir, necessita desse diálogo, em que ele possa pronunciar o mundo. O diálogo não pode ser um “depósito de ideias” de um homem para outro, nem uma imposição ou uma tentativa de conquista; deve ser um ato de criação, uma “conquista do mundo para a liberação dos homens”. (FREIRE, 1983, p. 93).

O autor então aponta elementos necessários ao diálogo para que este se configure como uma conquista do mundo pelos homens. É necessário amor ao mundo e aos homens, pois através do amor verdadeiro estabelece-se o compromisso dialógico. (FREIRE, 1983, p. 94).

Outro elemento seria a humildade, pois não é possível o diálogo se só considero a ignorância como presente nos outros e não em mim. “A auto-suficiência é incompatível com o diálogo. Os homens que não tem humildade ou a perdem, não podem aproximar-se do povo. Não podem ser seus companheiros de pronúncia do mundo.” (FREIRE, 1983, p. 95).

É preciso também fé nos homens, acreditar que eles são capazes de fazer e criar. Porém não é uma fé ingênua, mas a crença que mesmo negado o seu poder de transformação, o homem pode ainda assim recuperá-lo. (FREIRE, 1983, p. 96).

Ao fundar-se no amor, na humildade, na fé nos homens, o diálogo se faz uma relação horizontal, em que a confiança de um pólo no outro é consequência óbvia. Seria uma contradição se, amoroso, humilde e cheio de fé, o diálogo não provocasse este clima de confiança entre seus sujeitos. (FREIRE, 1983, p. 96).

Por fim, o autor ainda aponta que para existir o diálogo é necessário o pensar crítico, verdadeiro, entendendo que a realidade é um processo, em movimento, e

não estática. Que a transformação é possível, e que o presente não é algo estabilizado do passado.

É a partir desse conceito de diálogo que Freire apresenta a possibilidade da educação acontecer: quando educador e educando se encontram em um diálogo, em uma troca, onde a realidade do mundo em que vivem os conecta.

Partindo dessas características, é possível compreender melhor a relação que se pretende estabelecer entre *performers* e público no teatro playback: instaurar um clima de confiança para que o diálogo se estabeleça, que uma pessoa conte uma história particular e obtenha uma resposta cênica respeitosa.

Em entrevista, Fox afirma que a obra de Freire foi inspiradora para a sua própria. “A ideia de escutar as pessoas e a ideia do diálogo me parecem muito significativas. Além disso, Freire entendeu a experiência de conscientização como uma experiência transformadora⁶¹.” (FOX apud FRIEDLER, 2007, s/p)

Para Fox, muitas vezes, há pessoas que acham que não têm histórias para contar, e quando chegam a uma apresentação de playback, são convidados para sentar à cadeira do narrador. Ser convidado e ir à frente dos demais contar uma história pessoal pode acabar sendo mais importante para aquela pessoa do que a própria história.

Ocorre que, pela primeira vez, para ele mesmo e para os demais, essa pessoa sente que tem algo para dizer, algo que acontece em sua vida e que é importante para ele e para os demais. Para mim, isso se assemelha a ideia de Freire. Isso é também meu grande incentivo pessoal, a primeira das razões que me motivam para fazer playback⁶². (FOX apud FRIEDLER, 2007, s/p)

A possibilidade de falar, de entender a sua própria experiência como algo importante, aproxima o narrador da figura do educando de Freire. Essa figura toma consciência do seu “conteúdo”, da sua história, percebe que não é vazia. A relação de diálogo (dialógica, como já visto acima) busca a quebra da relação vertical entre artistas e público (educando e educador), e ambos passam a fazer parte da criação (educação).

Para Freire, essa relação dialógica resulta na tomada de consciência e na ação transformadora do mundo. Para Fox (1982, p. 305), também o teatro playback

⁶¹ La idea de escuchar a la gente y la idea del diálogo me resultan muy significativas. Además, Freire entendió La experiencia de concientización como una experiencia transformadora.

⁶² Ocorre que, por primera vez, para él mismo y para los demás, esa persona siente que tiene algo para decir, algo que sucede en su vida y es importante para él y para los demás. Para mí eso se asemeja a la idea de Freire. Ese es también mi gran incentivo personal, la primera de las razones que me motivan para hacer Playback.

pode levar a essa consciência transformadora. “No teatro playback, membros da audiência são encorajados a se tornar narradores, a observarem sua experiência cultural, e a transformá-la. Esse é um passo para a integração social⁶³”. (FOX, 1982, p. 305)

No teatro playback, contar e ver sua história pode ser a tomada de consciência de uma pessoa. Num nível individual, ela pode ver sua história de outra forma, ampliando seu entendimento sobre ela e talvez causando modificações em sua vida. Mas também num nível mais amplo, pode haver uma transformação da realidade: um grupo de pessoas pode estabelecer relações mais firmes e concretas através do teatro playback.

Esses dois níveis são abarcados quando Fox (1982, p. 305) aponta os conceitos subjacentes do teatro playback: a experiência de qualquer pessoa é válida, seja ela um simples momento cotidiano, um sonho ou um acontecimento da infância; o compartilhamento de histórias pessoais gera um sentimento de conectividade que leva a uma coesão cultural; cada pessoa é responsável em avaliar e fazer escolhas sobre a sua própria experiência e todo mundo é essencialmente criativo e pode se expressar. Aqui está presente a força do indivíduo ao tomar consciência da importância de sua história e de um grupo, ao criar coesão através das várias histórias.

Para algumas pessoas, contar uma história no *playback* representou uma catarse ou simplesmente uma afirmação; para outras, narrar uma história publicamente foi importante no sentido de uma vinculação. Para os grupos, foi um modo de construir pontes, de fortalecer ou celebrar laços que provavelmente já lá estavam. (SALAS, 2000, p. 123)

Assim, o entendimento da obra de Freire e sua presença nos conceitos do teatro playback nos leva a uma maior compreensão das possíveis funções e aplicações dessa forma teatral dentro de grupos e comunidades.

2.2.5. Ampliando o olhar

Como vimos no início deste capítulo, Fox sofreu várias influências, bebeu de muitas fontes, e isso tudo o ajudou a formular o teatro playback.

Eu cheguei no teatro playback pela busca de teatro experimental no período após a Guerra do Vietnã. Eu me colocava como um artista do

⁶³ In Playback Theater, audience members are encouraged to become Tellers, observe their cultural experience, and transform it. It is a step towards social integration.

teatro. No curso do desenvolvimento do teatro playback, eu estudei psicodrama para aprender os processos de grupo necessários para conduzir eventos sociais interativos, reconhecendo como a arte e a interação social tiveram que ser habilmente combinadas de forma a fazer o trabalho com playback⁶⁴. (FOX, 1999b, p. 134)

Hoje, quase 35 anos após o surgimento do teatro playback, o retorno às origens se faz necessário para reavaliar práticas. O aprofundamento na aproximação com outras teorias amplia nosso campo de visão, pode nos trazer outros direcionamentos e apontar contradições.

Além do teatro experimental que alimentou as necessidades de um novo teatro; do psicodrama que lançou luz à importância das histórias pessoais e do poder criativo dos indivíduos; vimos também neste capítulo a proximidade do teatro playback com a tradição oral e com a obra de Paulo Freire, que nos remeteram à nossa necessidade de rituais, de compartilhar histórias e da possibilidade de se dizer, e nessa fala, se colocar no mundo.

Assim, com o entendimento dos caminhos para os quais essas influências podem nos levar, veremos no terceiro capítulo diversas formas praticadas de teatro playback.

⁶⁴ I came to playback theatre from the pursuit of experimental theatre in the period following the Vietnam War. I thought of myself as a theatre artist. In the course of playback's development, I studied psychodrama to learn the group process skill necessary to conduct interactive social events, recognizing how art and social interaction had to be skillfully blended in order to make playback work.

Capítulo 3

APLICAÇÕES DO TEATRO PLAYBACK

A PAIXÃO DE DIZER/2

“Esse homem, ou mulher, está grávido de muita gente. Gente que sai por seus poros. Assim mostram, em figuras de barro, os índios do Novo México: o narrador, o que conta a memória, coletiva, está todo brotado de pessoinhas.” (GALEANO, 2000, p. 18)

O teatro playback nasceu fora da casa teatral convencional. Com o intuito de ouvir as mais diversas histórias, os grupos foram procurando diferentes espaços. Assim, o teatro playback foi ganhando forma, flexibilidade.

Atualmente ele é praticado com objetivos diversos: dentro de processos educativos, como manifestação artística, para discussão de temas específicos, com objetivos terapêuticos.

Para compreender como esses objetivos são trabalhados, veremos neste capítulo algumas práticas que ilustram essa diversidade, assim como levantar questionamentos acerca da relação dessas práticas atuais com os preceitos e características já vistas nos capítulos anteriores.

Porém, por mais diverso que seja o objetivo de uma apresentação ou *workshop* de teatro playback, ele lida com histórias e seus narradores, e por isso, como fala Galeano, carrega também um pouco da história de todos nós. Por isso, o teatro playback é tido como construtor de comunidades.

3.1. TEATRO PLAYBACK: CONSTRUINDO COMUNIDADES

O Centro de Playback Theatre⁶⁵ em New Paltz, dirigido por Jonathan Fox, é a maior referência desta prática atualmente. É um centro que promove cursos e dá

⁶⁵ Disponível em: <<http://www.playbackschool.org/index.htm>> Acesso em: 24 ago 2009.

assistência a diversos grupos pelo mundo com o intuito de promover o teatro playback. É significativo saber que o seu lema é: “Construindo comunidades de entendimento”⁶⁶. O seu primeiro objetivo é “Encorajar e fomentar os direitos humanos individuais e o diálogo comunitário através do teatro pessoal de improviso facilitando a narração de diversas opiniões, lembranças e histórias; ouvindo; empatia; vitalidade e esperança.”⁶⁷ ⁶⁸

Dessa forma, apesar das várias mudanças que o teatro playback pode ter sofrido desde sua criação, a ideia de que seja um teatro voltado para realizar uma conexão entre as pessoas permanece. Salas (2000, p. 36) coloca essa questão de forma clara, apontando o teatro playback como edificador de comunidades:

Nossa tarefa no *playback theatre* é ir além do que normalmente fazemos em nosso modo de contar histórias do cotidiano. Nosso trabalho é revelar a perfeição de formas e o significado de qualquer experiência, mesmo que seja narrada de maneira nebulosa e informe. Conferimos dignidade às histórias, com ritual e consciência estética, interligando-as para que formem uma história coletiva a respeito de determinada comunidade, seja a comunidade transitória constituída pelo público de um espetáculo, seja um grupo de pessoas cujas vidas estejam interconectadas de forma mais continuada. Um grupo de pessoas que compartilha suas histórias deste modo não pode deixar de se sentir conectado: o *playback theatre* é um poderoso edificador de comunidades. Oferecemos uma arena pública na qual o significado da experiência individual se expande para fazer parte de um sentido compartilhado de existência significativa. (SALAS, 2000, p. 36)

Assim, antes de vermos as várias formas que o teatro playback pode adquirir, é necessária a clareza de que, independente do lugar e objetivo que esteja sendo empregado, o teatro playback imprime essas características de promover conexão entre as pessoas.

Segundo Dennis (2007, p. 24) há uma tendência a identificar a plateia do teatro playback como uma “comunidade”. Fox (1999b, p. 116) o faz, quando fala que comunidade é o grupo que experiencia o teatro playback, seja numa apresentação com ingresso ou em algum lugar especial como uma escola, local de trabalho ou centro comunitário. Ela ainda afirma que a teoria que está por trás desse entendimento deriva do sociodrama, que é “[...] um método de ação profunda que

⁶⁶ Building communities of understanding.

⁶⁷ Encourage and foster individual human rights and community dialogue through personal improvisational theatre by facilitating the narration of diverse opinions, recollections and stories; listening; empathy; vitality; and hope.

⁶⁸ Disponível em: < http://www.playbackschool.org/AboutUS_homepage.htm > Acesso em: 24 ago 2009.

lida com relações intergrupais e ideologias coletivas⁶⁹.” (FOX apud DENNIS, 2007, p. 24).

O sociodrama baseia-se na suposição tácita de que o grupo formado pela plateia já está organizado pelos papéis culturais e sociais que em algum grau são compartilhados por todos os portadores da cultura. É, portanto, irrelevante quem são os indivíduos, ou de quem o grupo é composto, ou que tamanho tem. (FOX, 2002, p. 52)

Assim, segundo a autora, a plateia é considerada como representante de uma comunidade, proveniente de um contexto mais amplo. Essa ideia vem ao encontro do que Salas aponta acima: a comunidade atingida pode ser formada por um grupo que já possui relações continuadas ou simplesmente pelos laços transitórios de uma plateia formada para uma apresentação.

GOOD (2008) escreve sobre a capacidade que o teatro playback tem em se tornar o espelho de uma comunidade, abrindo espaço para o diálogo. “O diálogo que uma apresentação ou *workshop* de teatro playback pode abrir não é para resolver problemas; mas sim provê uma oportunidade para que as pessoas aceitem as visões e experiências existentes na comunidade⁷⁰”. (GOOD, 2008, s/p)

Com esse entendimento, podemos então olhar com mais cuidado para os desdobramentos ocorridos com o teatro playback nos mais variados espaços.

3.2. OS CAMPOS DE ATUAÇÃO

Uma apresentação ou *workshop* de playback pode ter objetivos diferenciados. Há grupos que têm apresentações regulares abertas ao público em geral, tal qual um grupo de teatro convencional. Há grupos que trabalham com um enfoque educativo, dentro de escolas. Outros, com objetivos terapêuticos, nos mais variados espaços.

O teatro playback tem sido aplicado numa grande variedade de contextos sociais e culturais – no sistema educacional e bem-estar social; na educação e treinamento de adultos; no trabalho teatral e cultural com grupos sociais e étnicos diferenciados; para desenvolvimento organizacional no mundo dos negócios, como teatro corporativo, como método de treinamento e supervisão nos campos do serviço social, no ambiente terapêutico e instituições clínicas⁷¹. (FELDHENDLER, 2006, s/p).

⁶⁹ [...] a deep action method dealing with intergroup relations and collective ideologies.

⁷⁰ The dialogue a Playback performance or workshop can open up is not problem solving; it provides na opportunity for people to accept the existing views and experience of the community.

⁷¹ PT has come to be employed in a great variety of social and cultural contexts – in educational systems and social welfare; in adult education and training; in theatrical and cultural work with differing social and ethnic

Fox (1999a) delinea os principais contextos nos quais o teatro playback é realizado, tanto no formato de uma apresentação como em forma de workshop: na educação (em escolas, universidades, como ferramenta pedagógica); no serviço social; como marco de transição; (finalizar ou começar eventos, conferências anuais e outras ocasiões); no desenvolvimento organizacional (treinamento de funcionários, promover o trabalho de equipe, conscientização sobre assuntos específicos); na terapia e na comunidade (no que ele denomina de *community-based theatre*, com apresentações frequentes abertas ao público em geral).

Todavia, no contato direto com essas práticas, é difícil delimitá-las assim tão claramente. Aspectos educativos podem ser encontrados muitas vezes dentro de um ambiente de empresas. Questões de cunho terapêutico podem aparecer em apresentações em comunidades específicas.

Outra classificação pode ser encontrada em Kintigh (2007, p. 13). A autora cita Fox, quando este delimita as três formas que o teatro playback pode adquirir: artístico, terapêutico e de cunho social e de desenvolvimento (*artistic, therapeutic, and social/developmental*).

O teatro playback artístico envolve uma companhia de atores que trabalha com as habilidades e técnicas de atuação e performance. A apresentação é uma experiência de uma noite. Os atores estão abertos para improvisar e representar qualquer momento que os membros da plateia ou narradores oferecem para partilhar. O teatro playback terapêutico geralmente acontece num setting terapêutico. Um terapeuta usa os métodos de ação do teatro playback com uma população de clientes particular. No setting terapêutico, os clientes podem se tornar os atores das histórias dos outros ou eles podem ser a plateia que experiencia o compartilhamento da encenação da história. O terapeuta pode ainda escolher misturar o teatro playback com outros tipos de intervenção. O teatro playback social e de desenvolvimento é usado em escolas, universidades, companhias, e centros comunitários. Os objetivos educacionais são o foco nesses ambientes⁷². (KINTIGH, 2007, p. 13)

groups; for organizational development in the business world, as corporate theater, as a method of coaching and supervision in the social service contexts fields, in therapy settings and clinical institutions.

⁷² Artistic Playback Theatre involves a company of actors who work on the skills and techniques of acting and performance. The performance is an evening's experience. The actors are open to improvise and enact whatever moments the audience members or tellers offer to share. Therapeutic Playback Theatre usually occurs in a clinical setting. A therapist uses Playback Theatre action methods with a particular client population. In therapeutic settings, clients may become the actors in each other's stories or they may be the audiences who experiences the sharing of the story enactment. In addition, the therapist may choose to blend playback theatre with other types of intervention. Social/developmental Playback Theatre is used in schools, colleges, companies, and community centers. Educational goals are the focus in social/developmental settings.

Com base nessas classificações, optou-se por levantar exemplos dos seguintes campos de atuação: educação, ambiente organizacional, terapia e playback artístico.

3.2.1. Na Educação

Outra apresentação, na cidade de Nova York. Desta vez estamos em uma escola de segundo grau de um bairro pobre. Ficamos em silêncio assim que um guarda da segurança, armado, destranca as portas da frente para nós.

Somos informados de que um aluno foi baleado e morreu nesses mesmos degraus, no primeiro dia letivo do semestre. Existem aproximadamente trinta crianças esperando por nós na sala de aula, para a qual havíamos sido convidados. Todos eles são negros e nós somos brancos. Apenas a confiança e o respeito que eles têm pelo seu professor evitaram que fôssemos expulsos da porta, antes mesmo de começarmos. Uma vez que começamos, a vontade de serem ouvidos começa a superar a desconfiança. Nós os convidamos a ajudarem na encenação das histórias. Há muito riso nervoso, mas eles participam. Suas histórias falam dos medos e dos perigos que os cercam: estas crianças vivem em uma zona de guerra e nem os professores, nem os pais e nem a lei podem proporcionar-lhes segurança. Quando terminamos, um menino permanece por ali enquanto arrumamos nossas coisas. Ele fala sobre suas próprias estratégias de sobrevivência. Ficamos comovidos com o seu bom humor filosófico; sabedoria, talvez⁷³.

Fox (2009, p. 3) afirma que desde o início o Grupo Original de Teatro Playback buscava a plateia de crianças. Eles iam a escolas, hospitais e abrigos para realizar tais apresentações. Para o autor, o teatro playback está então envolvido com a educação desde o início. O que mudou foi o início do trabalho com adultos nesse campo. Coloca também que além dessa mudança de público, houve algumas mudanças na forma. Algumas estruturas de uma apresentação foram modificadas para se adaptar ao ambiente escolar e seus objetivos educacionais.

Ele relata um projeto pioneiro na modificação da forma que aconteceu em Sydney, Austrália, em 1984. O contador de histórias Chardi Christian e o diretor do *Drama Action Centre* Peter Hall criaram o *Shuttleback*, onde duas pessoas

⁷³ Relato extraído de Salas (2000, p. 141).

apresentam histórias preparadas e depois seguem as histórias da plateia. Esse formato foi idealizado para escolas. (FOX, 2009, p. 3)

Salas (2000, p. 149) afirma que o teatro playback nas escolas pode variar de uma apresentação isolada até programas mais extensos, com dias ou até semanas de duração, “proporcionando espaço para o debate de uma questão com a qual a comunidade escolar esteja lidando, ou então oferecendo um novo modo de explorar o material curricular.” (SALAS, 2000, p. 149)

Feldhendler (2006) aponta o crescimento do teatro playback dentro de universidades nos mais variados campos de estudo. Segundo o autor, o mesmo já é ensinado em cerca de 50 universidades, estando integrado nas áreas de teatro, linguagem, literatura e civilização, ciências sociais e educacionais, psicologia e trabalho social e estudos de comunicação intercultural e interdisciplinar.

Dauber (apud FELDHENDLER, 2006) destaca que o teatro playback oferece várias habilidades para o treinamento de estudantes que irão trabalhar com pessoas. O autor lista alguns objetivos no treinamento de competências pessoais, sociais e artísticas básicas:

- Espontaneidade e criatividade
- Sensibilidade às experiências de importância biográfica
- Habilidades em interação e cooperação em grupo
- Habilidades artísticas em vários níveis (movimento, linguagem/discurso, música e outras formas de expressão)⁷⁴ [Tradução nossa] (DAUBER apud FELDHENDLER, 2006, s/p)

Feldhendler (2006) fala de sua experiência com o teatro playback na Universidade de Goethe. O grupo do qual faz parte (Spiegelbühne Frankfurt – “palco-espelho” Frankfurt) foi fundado em 1993 e atua no campus dessa Universidade, apresentando-se para estudantes e convidados. Para ele, no contexto universitário, o teatro playback pode assumir o papel de um fórum para interação pública. O autor relata várias apresentações realizadas, onde cada uma tem um tema que reflete questões sócio-políticas.

Uma dessas apresentações foi realizada para acompanhar a palestra de um professor intitulada “O valor do passado para o futuro”. Outras tinham temas como “Experiências cotidianas da vida numa cidade multicultural”, levantando a questão

⁷⁴ Spontaneous and creative self-expression; sensitivity to experiences of biographical significance; skills in interaction and co-operation in groups; artistic skills in various media (movement, language/speech, music, and other forms of expression).

de como é viver numa cidade com pessoas de vários países; ou apresentações tratando do ano que estava findando e do stress dessa passagem. O teatro playback também serviu de fórum para discutir questões internas da universidade. Também aconteceram apresentações com outros temas mais amplos, como a guerra do Iraque, os ataques terroristas em Nova Iorque, entre outros.

O mesmo autor ainda destaca a presença do teatro playback em projetos europeus de educação. Segundo ele, as mudanças que vêm ocorrendo no currículo das universidades européias estão abrindo espaço para novas formas de trabalho. “O objetivo é encorajar o crescimento de não apenas uma participação democrática, mas também de uma educação lingüística, cultural e estética”.⁷⁵ (DAUBER apud FELDHENDLER, 2006, s/p)

Um exemplo disso foi o *European Comenius Project* do *Socrates Program*, em que o autor esteve envolvido. Com uma abordagem interdisciplinar e transnacional, o projeto foi uma contribuição na mudança de paradigma no desenvolvimento de novas formas de trabalho na educação. As técnicas do teatro playback foram utilizadas para ensinar os profissionais e a gerência da educação (*staff and education officials*) dos países envolvidos no programa. Outros projetos com o teatro playback já estão surgindo. Para o autor:

O teatro playback serve para promover atitudes que conduzam para uma co-existência pacífica por valorizar habilidades interpessoais fundamentais e atitudes comunicativas – escuta empática; dar importância a si mesmo e aos outros; equilíbrio; consciência física; intuição; abertura intelectual, afetiva e emocional; tomar atitude apropriada; percepção de si e dos outros; flexibilidade em adotar papéis; aceitação de responsabilidade; espontaneidade criativa. [...] O teatro playback se torna um espaço de diálogo intersubjetivo, ‘quartos de lembranças’, consciência histórica; a oportunidade de ser o autor tanto da sua história como da história de alguém, e desenvolver uma identidade coletiva⁷⁶. (DAUBER apud FELDHENDLER, 2006, s/p)

Outra proposta de teatro playback na área da educação, agora brasileira, encontra-se no trabalho de Soares e Cintra (2006), que trazem a possibilidade do uso do teatro playback por arte-educadores junto a grupos, durante ou após as

⁷⁵ The aim is to encourage the growth of, not only democratic participation, but also linguistic, cultural and aesthetic education.

⁷⁶ PT serves to promote attitudes conducive to peaceful co-existence by enhancing fundamental interpersonal skills and communicative attitudes – empathic listening, mindfulness of oneself and of others; poise; physical awareness; intuition; intellectual, affective and emotional openness; taking appropriate action; perception of oneself and of others; flexibility in adopting roles; acceptance of responsibility; creative spontaneity. [...] Playback Theater becomes a venue for intersubjective dialogue, ‘remembrance rooms’, historical awareness; the opportunity to be the author both of one’s own story and of oneself, and to develop a collective identity.

visitas em exposições. Nesse caso, o arte-educador convidará o grupo a uma atividade com playback para dar continuidade ao trabalho de visitação.

Em seguida, o arte-educador deve proporcionar ao grupo um ambiente de tranquilidade e segurança, onde a partir das percepções e interpretações sobre o que foi visto na exposição, cada indivíduo do grupo possa lembrar ou criar uma história. (SOARES e CINTRA, 2006, s/p)

As autoras abrem aqui a possibilidade para a criação de uma história. Neste modelo, integrantes do grupo são convidados a representar as histórias contadas. As autoras ainda salientam que ao final:

[...] todos do grupo são convidados pelo arte-educador a compartilhar desta experiência com suas impressões, interpretações e sentimentos. O arte-educador deve estar atento às possíveis relações que apareceram a partir da visita à exposição, direcionando o trabalho neste sentido. (SOARES e CINTRA, 2006, s/p)

As autoras ressaltam o enfoque educacional da proposta.

Contudo, podemos ressaltar que nossa proposta possui um enfoque estritamente educacional, relacionando-se, portanto, ao recurso pedagógico, e não clínico, já que existiu uma preocupação por parte das autoras, relacionada a tensões, sofrimentos psíquicos e emoções contidas, que poderiam vir à tona em uma atividade como esta, mas que desviaria o foco educacional proposto.

É questionável a abertura que esta proposta faz para a criação de histórias. Talvez dessa forma já não se está mais lidando com as especificidades do teatro playback, sendo que a encenação de histórias criadas (e não histórias pessoais reais) já se aproxima da prática teatral mais tradicional.

LIPSKER (2008, s/p), em sua tese de doutorado, propõe o uso do teatro playback na construção de conhecimento profissional com um grupo de enfermeiros. O grupo estudado era composto de 21 enfermeiros que já atuavam em clínicas e estavam fazendo um curso com duração de um ano, com aulas intensivas um dia por semana. O workshop de teatro playback (onde integrantes do próprio grupo encenavam as histórias dos colegas) era feito uma vez a cada quatro semanas, intercalando dois assuntos ministrados que poderiam ser formulados e conceitualizados usando a experiência dramática.

A importância fundamental desse estudo é que ele permite a oportunidade de observar uma nova ferramenta pedagógica para a educação continuada em enfermagem, e a aprender durante o processo como isso é construído. Em um nível pragmático, esse estudo é significativo no que oferece uma forma de usar o teatro playback como um método integrado organicamente

que implementa um conceito teatral-dramático no currículo da educação profissional⁷⁷. (LIPSKER, 2008, s/p)

O estudo aponta para o desenvolvimento de três aspectos na aquisição do conhecimento em enfermagem:

- Hábitos de estudo adquiridos através das tarefas de grupo, de casa e dos trabalhos de apresentação oral e escrita.
- Aquisição de expressão coerente de emoções, pensamentos e ações.
- Desenvolvimento de habilidades de comunicação interpessoal exercitados no relacionamento entre os membros do grupo e com as pessoas atingidas no local de trabalho. (LIPSKER, 2008, s/p)

Assim, sabe-se que dentro da área da educação, existem muitas práticas diferenciadas com teatro playback. Podem ser voltadas para professores, para os alunos ou para a escola como um todo. Porém em todas existem objetivos de aprendizagem de alguma forma. É possível notar também que essas práticas estão, na maioria da vezes, inseridas em um projeto mais abrangente, que tem a apresentação ou workshop de teatro playback como um complemento de uma atividade educacional.

3.2.2. No Ambiente Organizacional

A atividade de Playback Theatre relatada a seguir ocorreu como um dos eventos do Congresso Paranaense de Recursos Humanos de 2003. O objetivo do trabalho de Playback Theatre foi estimular comportamentos de vencer desafios. O tema escolhido pela organização do Congresso e para o cartaz foi “Vitórias e Conquistas”. A equipe de Playback Theatre foi composta por sete elementos: cinco atores, um músico e um diretor. A plateia teve como participantes aproximadamente duzentos profissionais da área de Recursos Humanos.

O diretor inicia o processo com sua equipe no palco. Após a apresentação da equipe e da audição de uma música, o diretor convida a plateia a participar perguntando quem estaria disposto a narrar uma história ou situação própria que se relacione com o tema “vitórias e conquistas”. Uma mulher levanta e se dirige à cadeira do narrador. Ela conta que, naquele momento, estar ali no congresso foi

⁷⁷ The fundamental importance of this study is that it provides an opportunity to observe a new educational tool for continuing education in nursing, and to learn during the process about how it is constructed. On a pragmatic level, this study is significant in that it offers a way to use playback as an organically integrated method that implements a theatrical-dramatic concept into the curricula of professional education.

uma vitória. Sua origem foi humilde, teve infância e adolescência muito sofridas e, em razão de privações financeiras, não pode ter uma festa de aniversário de quinze anos. Ela foi obrigada a começar a trabalhar cedo e enfrentou dificuldades para conseguir estudar e “se formar” (sic). Conta que estava ansiosa para comemorar seu próximo aniversário de cinquenta e um anos, pois estaria em condições de “conquistar” sua festa perdida. Após ouvir sua história, o diretor pede a ela que escolha uma das atrizes do palco para a representar. Ela indica uma das componentes e, em seguida, a história é encenada da seguinte forma: Cena 1: ela, aos 15 anos em casa, chorando por não ter a festa; Cena 2: ela trabalhando arduamente por mais de 20 anos numa empresa para conquistar uma posição financeira estável e poder estar no congresso; Cena 3: ela naquele momento, contando sua história para mais de 200 pessoas. Após a apresentação da última cena, com ela ainda sentada na cadeira do narrador, o diretor pede para que toda a plateia cante “Parabéns pra você” em sua homenagem. O clima foi de muita emoção para todos. A mulher retorna para seu lugar na plateia, terminando assim a primeira história desta apresentação.

Tão logo a narradora senta e a plateia silencia, o diretor pergunta a todos que lição pode ser retirada do que foi narrado e encenado. As pessoas comentam que na história foram observados comportamentos de frustração, reação frente à frustração, determinação, coragem, ousadia, perseverança etc. e que esses comportamentos são responsáveis por conduzir as pessoas às vitórias e conquistas pessoais e profissionais. Finalizada essa história e os comentários, o diretor segue o processo do Playback Theatre com mais histórias e comentários até que, após aproximadamente uma hora e meia de apresentação, é encerrado o processo⁷⁸.

O teatro playback dentro do ambiente organizacional é uma prática bastante comum no Brasil e em outros países. Salas (2000, p. 146) afirma que desde 1989 vários grupos começaram a levar esse trabalho para o setor privado.

Halley (2008) aponta as condições que, segundo ela, tornam essa forma dramática tão bem conceituada no mundo dos negócios. Para ela, tudo isso faz parte do novo paradigma desse mundo:

⁷⁸ Relato extraído de CARDOSO NETO (2007, p. 06).

As palavras-chave ou conceitos para o novo paradigma nos negócios são conexão, criatividade, compaixão, intuição, e é importante notar que mudanças no desenvolvimento científico neste século têm sido o catalisador chave para as mudanças que vemos hoje nos negócios⁷⁹. (HALLEY, 2008, s/p)

Nos seus estudos sobre como o teatro playback pode ser utilizado nas empresas, a autora analisa as semelhanças entre esse novo paradigma e as bases do teatro playback. Para ela:

Eu acredito que nós como praticantes de teatro playback temos um grande negócio a oferecer às organizações nestes tempos de mudanças. Nós modelamos a sabedoria ancestral de forma a ser ensinada como novas tecnologias. Nós nos apoiamos numa interdependência que os indígenas já conheciam e veneravam por anos e os cientistas estão apenas começando a dar valor. De forma simples e às vezes metafórica (como a natureza) nós damos o presente da visão clara, e trazemos as qualidades necessárias de respeito, compaixão, cuidado, criatividade, humor, e aceitação para o nosso trabalho⁸⁰. (HALLEY, 2008, s/p)

No Brasil, companhias de teatro playback realizam apresentações para empresas, em diversas situações, tais como eventos, treinamentos e convenções. Geralmente há um tema da apresentação que foca uma questão que a empresa contratante deseja trabalhar. Mario Moura é diretor da Brasilis Playback Theatre, de São Paulo, e em entrevista fala de seu trabalho dentro de empresas:

A missão do Playback Theatre é ampliar reflexões, compartilhar experiências e promover encontros de grupos e comunidades, como a formada pelos colaboradores de uma mesma organização. Essa é uma forma lúdica e muito eficiente de transmitir e consolidar mensagens. (MOURA apud PORTALHIGI, 2008, s/p).

Um exemplo citado por este grupo é o de uma grande empresa farmacêutica que desejava utilizar o teatro playback para transmitir os resultados das áreas, alinhar as metas do ano seguinte e passar uma mensagem de otimismo aos trabalhadores. O tema da apresentação do grupo foi então “Como conquistar vitórias”, e os representantes da empresa contaram histórias que tratavam da

⁷⁹ The key words or concepts of the new paradigm in business are connection, creativity, compassion, intuition, and it's important to note that changes in scientific development in this century have been a key catalyst for the changes in business we see today.

⁸⁰ It is my belief that we as Playback practitioners have a great deal to offer organizations in this time of transition. We model ancient wisdom that could be thought of as new technologies. We rely on an interdependence that indigenous people have known about and honored for ages and scientists are just beginning to validate. In a simple and sometimes metaphoric way (much like nature herself) we give the gift of clear vision, and bring the necessary qualities of respect, compassion, caring, creativity, humor, and acceptance to our work.

questão de realizar sonhos, trabalhar com o que gosta, dar oportunidade aos colegas.

Através de sua dissertação de mestrado, Cardoso Neto (2007) avalia os resultados obtidos na utilização do teatro playback para treinamentos, entendendo por treinamento o ensino em organizações.

As conclusões indicam que o *Playback Theatre*, quando utilizado como um recurso para treinamento, é capaz de produzir aprendizagens num grau de equivalência a situações reais muito próximas da artificialidade, nas quais é possível identificar aspectos ou comportamentos importantes para serem desenvolvidos pelos participantes. Desta forma, sua utilização pode ser recomendada para o início de processos de aprendizagens de comportamentos de natureza mais complexas e mais próximas da realidade do aprendiz. (CARDOSO NETO, 2007, p. XI)

Rea Dennis, doutora em teatro aplicado e consultora associada do grupo Scripti Arte e Desenvolvimento Organizacional, também de São Paulo, esteve no Brasil em 2007 para ministrar cursos de teatro playback, e em entrevista para a revista PORTAL (2008, s/p), fala da utilização dessa forma dramática dentro das empresas.

Treinamentos tendo a arte como princípio criam um ambiente no qual o relacionamento de cada participante com eles mesmos torna-se o aprendizado central. Métodos como teatro e ação geralmente alimentam isso automaticamente, pois os participantes são chamados a negociarem a resolução de problemas, a explorarem possibilidades e também a testarem ideias em contexto mútuo. Isso se traduz em um ambiente desenvolvido para impulsionar a curiosidade, o questionamento e a auto-responsabilidade, tudo isso lado a lado com a tomada de risco e criatividade, a reflexão crítica e a participação ativa em formar grupos de trabalho. (DENNIS apud PORTAL, 2008, s/p).

Salas (2000, p. 146) também aponta as funções que o teatro playback pode ter dentro de empresas. “Nela [na arena de empresas privadas] o *playback theatre* pode ser um fórum no qual se diz a verdade, as experiências são validadas, desafiando e revisando antigas práticas de administração, tudo de um modo construtivo e criativo.” (SALAS, 2000, p. 146) Ela acredita que o playback pode ser um recurso para que a empresa valorize seus funcionários, que muitas vezes se sentem frustrados e não realizados em seu local de trabalho. Com o teatro playback, os funcionários podem narrar suas histórias e compartilhar sentimentos.

Porém, a autora ressalta que pode haver riscos nesse campo. Como é um dos únicos campos em que o trabalho pode ter um retorno financeiro possibilitando a sobrevivência de um grupo, isso pode levar a certas pressões. “Vários grupos especializados em trabalhar no setor privado se dividiram, por causa de questões de

competitividade e de padrões de apresentação.” (SALAS, 2000, p. 147). Ela então se pergunta:

Até que ponto, à medida que modelam e ensinam os valores humanos do *playback theatre*, esses grupos não estariam também absorvendo alguns dos valores não tão generosos do mercado capitalista e não acabariam sendo afetados por eles? (SALAS, 2000, p. 147)

Esse é um questionamento que nos leva a pensar até onde se pratica o teatro *playback* sem ferir seus preceitos. Na lógica do mercado capitalista, o homem, na sua subjetividade e necessidades, não é o centro. Sabe-se que a economia e muitas vezes até as políticas públicas giram em torno das necessidades do capital. A sociedade, pautada como está nas relações comerciais e de consumo, não prioriza o estabelecimento de uma real igualdade de direitos.

Sendo as empresas privadas, dentre os campos de atuação aqui citados, as entidades que lidam com essa realidade de forma mais direta, questiona-se a função do teatro *playback* nesses ambientes. Será que é possível proporcionar um momento em que as histórias pessoais possam ser ouvidas e respeitadas, estabelecendo um espaço de diálogo, em lugares tão hierarquizados como as empresas privadas?

No relato presente no início desta seção para ilustrar o teatro *playback* num ambiente organizacional, há um objetivo inicial a ser atingido “estimular comportamentos de vencer desafios”. Ao final, há o questionamento de quais lições foram tiradas com a apresentação. No afã de cumprir o objetivo inicial, será que as histórias não acabam sendo reduzidas na sua dimensão poética quando viram “lições”? Esse é um questionamento que é preciso ser levantado.

O teatro *playback* entra nas empresas com objetivos bem definidos, e todos eles têm como meta final o benefício da organização. Se o entendimento de que esse benefício virá a partir de uma maior coesão das pessoas que constituem essa organização, com a melhoria da qualidade das relações e manutenção do respeito pelas histórias e diferenças, acredita-se que é possível que o teatro *playback* esteja dentro das empresas fornecendo uma real contribuição sem contrapor seus preceitos.

Como visto no início deste capítulo, vendo o público de uma empresa também como uma comunidade de interesse, suas histórias também devem ser ouvidas. É necessário ter clareza da necessidade de um ambiente que aceite histórias que

muitas vezes podem ser divergentes e que trazem pontos de vista diferentes. O teatro playback pode perder sua força, se num ambiente de desconfiança e competitividade, as histórias aparecem apenas para “contar vantagem”, sem alcançar o nível da troca e diálogo.

3.2.3. Na Terapia

Em uma instituição para crianças severamente perturbadas emocionalmente, dez meninos e meninas, entre sete e dez anos de idade, vieram ao ginásio para uma performance no playback theatre. Muitos deles já haviam visto o playback várias vezes. Os atores são os membros da equipe técnica da instituição – funcionários da recreação, terapeutas de artes expressivas, um professor, um psicólogo – que faz apresentações regulares para as crianças e para a equipe. É Cosmo quem narra a segunda história. Eu o escolhi porque ele parecia estar muito desapontado por não ter sido escolhido para a primeira história e já havia reclamado por não ter conseguido participar da apresentação anterior.

Na medida em que ele vai respondendo às minhas primeiras perguntas, a história de Cosmo vai tomando novos rumos, girando em torno de diferentes tópicos. Sua ligação com a realidade parece bastante tênue, o que acontece algumas vezes com essas crianças que lutam com os traumas que estão presentes em suas vidas. Eu o ajudo a focalizar, perguntando-lhe quem ele gostaria de ver em sua história, uma vez que as perguntas “o quê”, “onde” e “quando” não estavam nos levando a lugar nenhum. Ele escolhe sua mãe. Um cenário triste começa a emergir. Cosmo está vivendo com seus pais adotivos. Eles não entendem o quanto ele está chateado e preocupado com sua mãe biológica, que está presa por crimes relacionados a drogas.

Os atores, muitos dos quais o conhecem bem, elaboram uma cena fora dos elementos que Cosmo havia fornecido. Cria-se uma conversa bastante penosa entre Cosmo e sua mãe. Karen, fazendo o papel de mãe, fala de trás de uma cela feita de engradados de leite, enquanto o ator que faz o papel do narrador está deitado em sua cama. É como se eles estivessem em alguma esfera do coração e pudessem conversar desta forma. A mãe lhe diz o quanto está triste e sentida. Diz que tem esperança de que as coisas melhorem, mas ela não sabe como. O filho ouve e lhe diz o quanto a ama e o quanto está preocupada com ela. É o melhor que eles podem fazer. Não existem respostas fáceis ou finais felizes.

Cosmo está absorto com a cena. Assim como a maioria das outras crianças. Ele não é o único cuja vida havia sido dilacerada por ter um genitor viciado. Algumas crianças relaxam sua tensão dando risadinhas. “Não tem graça”, diz Cosmo, com uma cara brava. “Eles sabem que não é engraçado”, digo a ele bem baixinho. “Apenas assista à história.”

Depois de mais uma cena, terminamos a apresentação com um calmo trabalho de arte; as crianças espalham-se no chão do ginásio, com os monitores e com os membros da equipe do playback. É um modo de ajudá-las a encontrar um fechamento, antes de retornarem ao seu pavilhão. Cosmo desenha um coração enorme, cruzado de barras, com sua mãe olhando para fora a partir de uma janela minúscula no meio⁸¹.

O teatro playback não é considerado uma terapia, porém, como aponta Salas (2000, p. 123), possui uma eficácia curativa que provém de vários elementos. Contar histórias seria o primeiro deles, já que, como ela coloca, é um “imperativo humano básico”. Nosso senso de identidade é calcado nas histórias que contamos.

Outro elemento seria o próprio evento do teatro playback, que gera um ambiente de aceitação e respeito. Por fim, a estética do trabalho, que dá forma a um significado.

O prazer que o observador sente quando experiencia a criação do artista também vem da busca do significado. Nós tememos o caos e a falta de significado, mas os experienciamos com muita frequência. Quando encontramos algo que reflete nossa própria experiência de forma estética, nós nos sentimos reassegurados e até mesmo inspirados. (SALAS, 2000, p. 124)

Como Salas (2000, p. 127) aponta, muitas pessoas treinadas em teatro playback são profissionais da saúde. Eles têm utilizados esses elementos curativos do teatro playback em seus locais de trabalho. Segundo ela, profissionais de saúde mental se preocupam com os perigos que podem decorrer em oferecer um espaço para as pessoas se abrirem. Porém,

À medida que se familiarizam com a forma de trabalho vão podendo verificar os vários fatores que servem como proteção contra o tipo de perda de limites que estão imaginando. Um desses fatores é a habilidade do diretor-terapeuta, treinado para conduzir a narração da história com sensibilidade clínica. (SALAS, 2000, p. 128)

⁸¹ Relato extraído de Salas (2000, p. 129).

Aqui vemos a necessidade de uma formação diferenciada para o condutor de teatro playback. A autora indica que ele exercerá também a função de um terapeuta. Outro elemento de segurança é a questão do narrador não participar da encenação. A autora ainda coloca que mesmo os pacientes psiquiátricos podem medir o que contar ou não num ambiente de teatro playback, dependendo das pessoas presentes.

Para fazer playback com grupos de pacientes de saúde mental, torna-se especialmente importante tomar muito cuidado com o processo grupal e com a sociometria – a arte de estar atento ao equilíbrio de lealdades, identidades e preocupações, que fazem parte de qualquer grupo. (SALAS, 2000, p. 134)

Salas (2000, p. 128) compara o ambiente do teatro playback com o “olhar positivo incondicional” da terapia centrada na pessoa de Carl Rogers. Ambas abordagens trabalham com um ambiente seguro, acolhedor e amoroso. Além desse ambiente, a dimensão estética também é essencial para seu público. Salas (2000, p. 130) fala de seu trabalho com crianças emocionalmente perturbadas. Nesse trabalho, os atores eram funcionários da instituição dessas crianças.

Com muita frequência, em nossos espetáculos, as crianças têm contado histórias tão reveladoras de si mesmas como essa [descrita no início desta seção]. Acredito que parte do que as torna seguras é o fato de suas histórias serem simplesmente narradas e encenadas. Nós não analisamos nem as discutimos, embora o encaminhamento da cena inclua algo do que conhecemos da criança. (SALAS, 2000, p. 130)

Aqui se pode notar um diferencial. A autora coloca que esses atores colocam material a mais nas histórias, por conhecerem as crianças. Dessa forma há um direcionamento maior na encenação da história.

Outra forma de utilização do teatro playback apontado pela autora é dentro de sessões de psicodrama, quando o paciente não quer estar dentro da encenação. Assistir à encenação é, muitas vezes, mais seguro para este paciente. (SALAS, 2000, p. 133). Ela ainda destaca outras formas para utilização do playback no ambiente terapêutico: pode ser um trabalho dirigido por um clínico que trabalhe sozinho ou uma série de apresentações de um grupo de playback para um determinado público.

Salas (2000, p. 135) ainda entende que podem ser necessárias adaptações da forma para sua utilização em clínicas. O ritmo deve ser mais lento, algumas formas curtas podem não funcionar muito bem, enquanto outras podem ser até mais

usadas. É possível também mesclar a forma com o psicodrama, convidando por vezes o narrador a interferir na encenação; ou com o Teatro Fórum de Boal, na busca de soluções para uma história.

Por fim, a autora reafirma o aspecto curativo da arte. Mesmo em ambientes terapêuticos, ela coloca a necessidade de primar pela estética do trabalho, evitando interpretações da história (interpretações no sentido psicodinâmico, que entende que todo elemento do aqui-agora carrega implicações de traumas do passado). Para ela, a história deve ser respeitada.

Onde quer que aconteça o *playback theatre*, para qualquer clientela, ele sempre vai inter-relacionar elementos que, em nossa cultura, são normalmente separados, assim como muitas outras coisas o são. Naturalmente, diferentes contextos podem determinar uma ênfase, seja no aspecto artístico seja no curativo, e alguns grupos ou praticantes individuais podem optar por uma ou outra especialização. Um grupo que se apresenta frequentemente em teatros públicos pode prestar especial atenção aos padrões artísticos do espetáculo e da apresentação. Um terapeuta em um hospital utilizará um conhecimento terapêutico sofisticado que não será necessário com plateias comuns. Entretanto, apesar da proporcionalidade desses elementos variar, ambos são essenciais ao *playback*. Arte e cura fazem parte irredutível desse trabalho. (SALAS, 2000, p. 139-140)

Outra prática que pode ser considerada como tendo objetivos terapêuticos é a relatado por ROGERS (2008) em que um grupo de teatro playback (*The ARD Playback Company*), através da Unidade de Restauração Social (*Social Recovery Unit*) da Agência de Reconstrução e Desenvolvimento (*Agency for Reconstruction and Development – ARD*), viaja pelas ilhas de Granada e Carriacou na ocasião em que foram atingidas pelo Furacão Ivan em setembro de 2004. Esse grupo fazia parte de uma caravana composta de vários serviços oferecidos para as comunidades atingidas pelo furacão e permaneciam dois dias em cada uma.

No primeiro dia havia uma apresentação de teatro playback, seguida de workshops que eram conduzidos por consultores com o intuito de iniciar um diálogo sobre os desafios da comunidade perante o furacão. Os workshops utilizavam o material levantado na apresentação de playback dentro de um ambiente psicologicamente seguro. (ROGERS, 2008).

A caravana tinha dois propósitos com a apresentação do teatro playback: introduzir a caravana para a comunidade e preparar psicologicamente as pessoas da comunidade para dois dias de diálogo sobre o trauma e o processo de reconstrução. (ROGERS, 2008)

Para a autora, diretora artística do grupo, não só o teatro playback serve como *psychological debriefing*⁸² como também aumenta o valor terapêutico da experiência através da dimensão estética. Sobre a questão de como o playback funciona para a reconstrução e recuperação, a autora coloca:

A resposta está na facilitação de um processo esteticamente distante por onde um indivíduo ou uma comunidade podem acessar experiências subjetivas e objetivas através do conteúdo de suas histórias, sua representação artística, o ritual da interação com o público do teatro e o significado do contexto social que carrega. Trabalhar através do trauma envolve trabalhar através das dimensões cognitiva e emocional do evento traumático. Quando o indivíduo está apto a reconhecer e lutar tanto com os sentimentos quanto com os pensamentos do trauma, ele está apto a ter uma experiência catártica e cognitivamente colocar o evento num quadro de referência não ameaçador. Depois disso, o indivíduo está pronto para investir inteiramente na tarefa de reconstrução e recuperação⁸³. (ROGER, 2008, s/p).

Outro estudo que considera a utilização do teatro playback como uma forma terapêutica é o realizado por STREKAS (2008, s/p). A autora propõe apresentações de playback para a prevenção de *burnout*⁸⁴ em professores. Para ela, o que os estudos nessa área não contemplaram é a questão de dar voz ao professor, pois eles estão sendo silenciados.

Um método efetivo para combater o stress aparentemente inevitável e o *burnout* resultante em professores seria reuni-los como uma comunidade, dando-lhes a chance de realmente serem ouvidos por qualquer razão que esteja em suas mentes. É aí que eu gostaria de oferecer o conceito do

⁸² Psychological debriefings são atividades de grupos planejadas e estruturadas para indivíduos que experienciaram um incidente crítico ou um evento traumático. [Tradução nossa] (ROGER, 2008, s/p) Psychological debriefings are planned structured group activities for individuals who have experienced a critical incident or traumatic event.

⁸³ The answer lies in the facilitation of an aesthetically distanced process whereby an individual and a community can access both subjective and objective experiences through the content of their stories, its artistic portrayal, the ritual of the theatre-audience interaction and the social contextual meaning which it carries. Working through trauma involves working through the cognitive and the emotional dimensions of the traumatic event. When the individual is able to acknowledge and grapple with both the feeling and the thoughts of the trauma, he is able to have a cathartic experience and to cognitively place the event into a non-threatening frame of reference. Thereafter, the individual is ready to fully invest in the task of rebuilding and recovery.

⁸⁴ “Maslach (1976) desenvolveu o Inventário Maslach de Burnout (MBI), que mede a existência e os níveis de burnout. Maslach associou o burnout especificamente às profissões, achando três sub-categorias de burnout: exaustão emocional, despersonalização e redução da realização pessoal. [...] Descobri que burnout é um termo muito amplo, reconhecendo o burnout como um efeito negativo de estressores variados, a maioria deles relacionados ao ambiente de trabalho. Os efeitos do burnout podem ser sentidos fisicamente, intelectualmente, socialmente, mentalmente e espiritualmente numa pessoa (Terry, 1997)”. (STREKAS, 2008, s/p) Maslach (1976) developed the Maslach Burnout Inventory (MBI), which measures the existence and degree of burnout. Maslach linked burnout specifically to professionals, finding three sub-categories of burnout: emotional exhaustion, depersonalization and reduced personal accomplishment. [...] I have discovered that burnout is a very broad term, recognizing burnout as a negative effect of varied stressors, most often related to the work environment. Burnouts effects can be felt physically, intellectually, socially, mentally, and spiritually on a person (Terry, 1997).

teatro playback como uma potencial solução para este problema. (STREKAS, 2008, s/p)⁸⁵.

Para ela, o teatro playback oferece um espaço em que os professores podem contar suas histórias, sejam elas do trabalho ou da vida pessoal, e dessa forma fazer com que os colegas o conheçam e o compreendam melhor. Assim, é uma ferramenta de mudança não só para o narrador, mas também para os professores que estão na plateia. É também uma ferramenta para que os professores aprendam mais sobre si mesmos e seus fatores de stress. O teatro playback pode ajudar a dar mais poder e significado à vida dos professores, sentimentos que se esgotam no *burnout*. A autora enfatiza que o teatro playback não é uma terapia, mas que pode ser terapêutico. (STREKAS, 2008).

3.2.4. Playback Artístico

Incluir a divisão de “playback artístico” é um tanto contraditório, na medida em que mesmo nos outros contextos, a arte continua presente já que é parte constituinte da forma. A arte é um dos fundamentos da prática, como já visto no primeiro capítulo. Porém esse tópico se faz necessário para levantarmos também as experiências em que o teatro playback não possui objetivos de educação, de terapia ou de empresas. É necessário ressaltar que, mesmo não possuindo esses objetivos específicos, qualquer apresentação de teatro playback possui como preceito atingir uma comunidade, alcançar uma conexão entre as pessoas. Como visto no início deste capítulo, o teatro playback se propõe a ser um construtor de comunidades.

Fox (1999a, p. 13) lembra que desde o início, o grupo Original de Teatro Playback fazia apresentações mensais abertas ao público. Essa prática foi difundida e vários grupos a praticam, geralmente em pequenos teatros ou centros comunitários. Apresentações direcionadas para grandes plateias não são ideais, já que causam muito distanciamento.

Estamos nos apresentando num teatro público em Nova York. Estamos tensos em relação à “teatralidade”: é um ambiente mais formal do que aos que estamos acostumados. Há um palco, cortinas pretas e boa publicidade. Aqui as plateias têm o hábito de assistir a peças. O que farão com nosso teatro de improviso

⁸⁵ An effective method for combating the seemingly inevitable stress and resulting burnout in teachers would bring teachers together as community, giving them a chance to really be heard for whatever reason is on their mind. This is where I would like to offer the concept of Playback Theatre as a potential solution to this problem.

pessoal? Quando o espetáculo começa, fica claro que esta situação é bastante diferente de nossas apresentações públicas em casa. Os espectadores são novaiorquinos, estranhos uns aos outros, e até mesmo ao conceito de comunidade. Percebemos sua atitude de “Mostre-me!” e nos perguntamos se podemos fazê-lo. Nos atemos a nosso formato e as histórias aparecem. Vagarosamente, estabelecemos algum vínculo com eles, assim como eles entre si. Mas saímos dali sentindo que não foi suficiente. Não fomos bem-sucedidos na tarefa de transformar aquele grupo sofisticado em uma “plateia de vizinhos”, da qual depende o sucesso do playback⁸⁶.

Em seu artigo, Good (2008, s/p) relata experiências com teatro playback em diversos espaços. Um deles diz respeito a uma apresentação aberta ao público em geral em uma pequena cidade do interior. Para ela, esse tipo de apresentação exige um desafio diferente para o condutor: além de fazer com que as pessoas conheçam a forma do playback, é preciso fazer também que as pessoas se conheçam. As histórias que aparecem são muito diferentes daquelas que aparecem em um grupo em um *workshop* de teatro playback ou um grupo que já teve acesso a algumas apresentações juntos.

Na experiência relatada, a autora conta que a maioria das histórias foram contadas após a apresentação. As pessoas contavam histórias umas às outras e comentavam que não tiveram coragem de contar, mas que gostariam de ter outra oportunidade para contá-las.

Sem muitos detalhes, o grupo cubano Teatro Cuerpo Adentro relata no jornal *Interplay* de dezembro de 2008, sua participação em um festival de teatro de rua. Para PARDO (2008), o grupo queria mostrar sua forma de teatro em um espaço diferenciado. A partir dessa experiência positiva, o grupo passou a fazer apresentações em espaços abertos.

Existem poucos relatos sobre apresentações de playback que não são orientadas para a aquisição de algum objetivo junto a determinado grupo. Porém, acredita-se ser esta uma experiência extremamente válida tanto para os artistas quanto para a plateia que a vivencia. Na minha experiência, através das apresentações com a Dionisos Teatro, percebeu-se o crescente interesse do público

⁸⁶ Relato extraído de SALAS (2000, p. 141).

pelo trabalho, com relatos de pessoas que vieram mais de uma vez. Abaixo o relato de uma apresentação feita para o público em geral:

A plateia parecia mais tímida. Como no dia anterior, eles sentaram longe uns dos outros. Porém, nessa apresentação a condutora convidou todos a vir mais pra frente, sentar mais juntos. Eles vieram e acho que isso foi muito bom. A condutora entendeu que isso facilita muito, não dispersa a energia, todos ficam mais perto. O próprio fato deles levantarem, se mexerem, parece que os fazem começar a sair da passividade, que é necessário no teatro playback. Acho que esse procedimento pode ser adotado sempre que a plateia estiver sentada muito longe.

Em uma das histórias, uma moça contou do avô que havia morrido nesta semana, mas que a lembrou do outro avô, que havia morrido há mais tempo, com quem ela tinha uma ligação muito forte. Ela foi visitá-lo quando este ficou doente e nesta ocasião contou histórias para as pessoas da casa. Ele apareceu na última história e chorou. Ela sentiu que estava se despedindo dele. Disse que essa era uma lembrança que aquecia o coração dela. Eu fiz a narradora. As histórias que contava foram representadas por panos que eu ia mostrando para o público. Acho que na cena poderia ter me despedido do avô... mas no final eles terminaram abraçados. Foi uma história muito emocionante. Ficou até um silêncio após a encenação. A narradora se emocionou. Acho que esta história delineou todo o espetáculo.

Quando a condutora pediu uma última história, um rapaz contou de quando o avô contava histórias para ele. Disse que se lembrou dela por causa da primeira história contada pela moça. Era uma história em que o avô colocou fogo num urubu, e ele caiu e incendiou um milharal. Andréia fez o narrador em cima de um caixote, contando a história. Eu fiz o avô e o Eduardo o urubu. Encenamos a história contada no chão. Depois o avô subiu em outro caixote. A cena terminou em uma conversa entre o avô e o narrador.

Acho que foi uma boa apresentação. Senti que conseguimos estabelecer um ritual, que as histórias estavam entrelaçadas. Fiquei feliz com os resultados das cenas e me pareceu que o público também gostou muito. Foi bem emocionante. Talvez a condutora tenha se prolongado um pouco na reflexão final.

Nessas apresentações abertas ao público, as pessoas voltam depois que conhecem a forma, para contar histórias que porventura não tiveram coragem ou

oportunidade para contar. Às vezes trazem pessoas para conhecer, programam-se para contar determinada história. Uma das pessoas do público, que veio pela segunda vez, comentou: “É bom que essa peça a gente pode vir sempre, pois é sempre diferente!”⁸⁷.

Talvez o grande desafio nesse tipo de trabalho é dar um significado para esse acontecimento. Por que contar histórias? É necessário que o grupo consiga mostrar o quanto as histórias podem ser interessantes, para que o público, que veio buscar um momento de lazer, possa sair realizado.

O teatro playback pode ser uma boa maneira de um público entrar em contato com o fazer teatral. Para comunidades que não estão acostumadas a ir ao teatro ou para pessoas que acham que o teatro é algo que não lhes diz respeito, o teatro playback pode ser uma forma de realizar essa conexão.

Com tantas práticas, tantos contextos, tanta flexibilidade, pode parecer que o teatro playback realmente cabe em qualquer lugar e de qualquer jeito. Porém, é necessário evitar esse tipo de conclusão precipitada. Se a ideia do playback como construtor de comunidades é deixada de lado, daí sim pode acontecer de ser feito de qualquer maneira, gerando má qualidade, sem alcançar as esferas necessárias da arte, interação social e ritual.

⁸⁷ Relato da apresentação de teatro playback realizada no dia 01 de agosto de 2009 pela Dionisos Teatro feito por mim na função de atriz.

Capítulo 4

A ARTE E ALGO MAIS: AS HISTÓRIAS DE FORA DA CENA

"Contar é muito, muito dificultoso. Não pelos anos que já se passaram. Mas pela astúcia que têm certas coisas passadas – de fazer balance, de se remexerem dos lugares. [...]

A lembrança da vida da gente se guarda em trechos diversos, cada um com seu signo e sentimento, uns com os outros acho que nem não misturam. Contar seguido, alinhavado, só mesmo sendo as coisas de rasa importância. De cada vivimento que eu real tive, de alegria forte ou pesar, cada vez daquela hoje vejo eu era como se fosse diferente pessoa. Sucedido desgovernado. Assim eu acho, assim é que eu conto."

(GUIMARÃES ROSA, 2001)

Contar é dificultoso, como coloca Guimarães Rosa, por isso no teatro playback não basta o público pagar ingresso e os artistas se aquecerem para a apresentação. É necessário algo mais. É necessário acontecer um encontro. Como os artistas se preparam para esse encontro? Quais os aspectos que tem que levar em conta? Quais os papéis que devem cumprir?

O teatro playback, com sua forma participativa e versátil, acontece em diversos contextos e com objetivos diferenciados. É uma forma de arte que pode também envolver aspectos educacionais, comunitários, terapêuticos. Dessa forma, se faz necessária uma análise mais apurada dos papéis e posturas tomados pelos atores, músicos e condutores de playback; pois as dimensões estética, ritualística e de interação social das quais Fox (1999b) fala tem implicações nessas atuações.

4.1. A PREPARAÇÃO E ESCUTA DOS ATORES

Desde o início da criação do teatro playback, a intenção de Fox (2003, p. 3) é de que os atores estivessem mergulhados na vida comum, no cotidiano. Não queria artistas exóticos, com uma vida muito diferente das pessoas que seriam seu público.

Essa afirmação diz respeito à necessidade de quebra da mitificação da figura do artista, para facilitar a aproximação, a troca com a plateia. Como o próprio Fox (2003, p. 6) diz “[...] atores vivendo a serviço dos seus vizinhos, e no processo, para si mesmos⁸⁸”.

Mas o que ainda essa ideia de atores a serviço de seus vizinhos pode nos dizer sobre o trabalho do ator de playback? Isso nos remete ao conceito de diálogo de Paulo Freire visto no segundo capítulo, onde a construção do conhecimento se dá na troca, e não na submissão de um pelo outro. O artista não é um ser iluminado que vai mostrar seu talento e o público deve apenas receber. A relação deve se estabelecer na confiança, através do amor, fé no humano, humildade e crença na possibilidade de transformação da realidade. Esses são os elementos básicos para a efetivação desse diálogo.

O ator, inserido no mundo, ciente de seus acontecimentos, se coloca como um cidadão comum, ao lado de seu público, propondo um jogo cênico, que só se efetiva como jogo quando estabelece a reciprocidade. Talvez nesse sentido mais amplo, podemos falar de teatro entre vizinhos. Não necessariamente vizinhos geográficos, mas vizinhos de uma mesma humanidade. Dessa forma, atores cientes de sua inserção no mundo, cientes de sua relação mais verdadeira e horizontal com a plateia.

Esta apresentação foi aberta ao público, com divulgação, como um espetáculo qualquer. [...] Eu estava particularmente nervosa, pois geralmente as apresentações são para grupos onde as pessoas se conhecem. Então eu estava um pouco apreensiva em relação à reação da plateia. Também usamos luz, e o Hélio estava na iluminação, com alguns recursos para utilizar. Era um elemento novo.

Quando faltavam uns 10 minutos para o início da peça, fomos ao foyer do teatro, já que iríamos começar de trás. Foi bom sentir a energia da plateia, conversar com as pessoas. Acho que isso tem muito a ver com o playback. Nós viemos do mesmo lugar que a plateia vem. Já aquecidos, nosso encontro já acontece antes do espetáculo começar. Acho que pra gente, acaba sendo o início do ritual e acordo que queremos estabelecer⁸⁹.

⁸⁸ [...] actors living in service to their neighbors, and in the process, to themselves.

⁸⁹ Relato da apresentação de teatro playback realizada no dia 04 de junho de 2009 pela Dionisos Teatro feito por mim na função de atriz.

O cuidado para que o teatro playback seja bom também para os artistas é algo que Fox (2003, p. 109) deixa claro. Para ele, trabalhar no “como se”, a base do teatro, pode causar muito sofrimento psicológico para o ator. Ele é contra os procedimentos, muitas vezes utilizados, que para buscar o resultado esperado, o ator é obrigado a lançar mão de questões pessoais que podem causar sofrimento.

Eu sempre achei que o teatro deveria ser também para o bem dos atores. Isso só acontecerá se os próprios atores, assim como seus contratantes, valorizarem o equilíbrio certo entre os papéis pessoais e fictícios⁹⁰. (FOX, 2003, p. 109).

Essa preocupação aparece também em SALAS (2000), para quem muitas vezes podem aparecer histórias que, por se parecem muito com a própria história do ator, passa a ser difícil representá-la sem haver um desgaste emocional. “Acima de tudo, é importante que o trabalho seja benéfico para aqueles que o desempenham, bem como para aqueles a quem o trabalho é oferecido. Não se trata de um teatro em que o bem-estar dos atores deva ser sacrificado em função do sucesso do espetáculo”. (SALAS, 2000, p. 64)

Por isso, ela defende a possibilidade para que o ator fale quando não se sente apto a desempenhar determinado papel. A própria autora relata o caso em que foi solicitada para fazer o papel de uma pessoa que se matou da mesma forma que um amigo seu havia se matado há pouco tempo. Ela disse não se sentia apta a fazer o papel, mas afirma que nunca mais recusou nenhum papel e acredita que os recursos pessoais para lidar com essas questões crescem com o passar do tempo. (SALAS, 2000, p. 64) Outra dificuldade seria fazer papéis que estão muito longe da realidade do ator, seja por falta de informações ou falta completa de identificação.

Assim, os atores de playback precisam de muita flexibilidade expressiva e emocional, fundamentada em sua autoconsciência. Ninguém consegue se livrar das características de sua própria personalidade ou dos problemas de sua vida. Mas os atores que se conhecem bem podem encontrar recursos para se ajustar a qualquer papel. (SALAS, 2000, p. 65)

Dessa forma, o autoconhecimento se apresenta como uma característica necessária aos atores de playback. A autora estabelece pontos que ajudam a compreender essas qualidades necessárias:

⁹⁰ I have always felt that theatre must also be for the good of the actors. It will only be so if actors themselves, as well as their employers, value the right balance between personal and fictive roles.

Em primeiro lugar, tenho observado que o *playback* tende a atrair como atores pessoas excepcionalmente maduras e generosas. Jonathan Fox fala sobre a força do 'ator cidadão', que estuda e faz *playback* como diversão e não como uma carreira, cuja atuação é enriquecida pelas experiências de vida comum. Em segundo lugar, os grupos de *playback*, quando estão começando ou procurando novos membros, colocam maturidade emocional e auto-consciência nos primeiros lugares da lista de qualidades que estão buscando. E, em terceiro lugar, o próprio trabalho promove crescimento nessa direção. Você não pode passar anos ouvindo histórias e contando as suas próprias, na atmosfera gostosa do *playback theatre*, sem crescer em seu autoconhecimento, tolerância e amor. (SALAS, 2000, p. 65)

Para ensaiar *playback*, os membros dos grupos contam suas histórias. Dessa forma, além de ensaiar tecnicamente, há também a partilha de histórias dentro de um grupo que trabalha junto, o que gera uma maior cumplicidade e proximidade entre os membros.

Conforme Rowe (2007, p. 136), cada grupo de *playback* tem seu jeito, porém todos ensaiam com suas histórias pessoais e isso faz com que os membros tenham grande intimidade e que os ensaios sejam tão importantes quanto as apresentações. Apesar de não ser terapia, isso provê suporte e validação para os membros.

É minha proposta que o grupo é essencial para um teatro *playback* eficaz e ético e uma companhia que trabalha junto regularmente e mantém relacionamentos razoavelmente honestos e abertos entre os membros é mais suscetível em prover as condições necessárias para correr riscos e se manter aberto nas apresentações. Eu também vou propor que porque trabalham juntos com as histórias de cada um, é mais provável que tenham a sensibilidade necessária para "encenar o outro"⁹¹. (ROWE, 2007, p. 136)

Será a confiança estabelecida no grupo que possibilitará um ambiente seguro para os atores, pois entrar no palco sem saber exatamente o que fazer nem tampouco como os colegas irão agir é a condição ideal para o teatro *playback*, mas é também bastante estressante. O ator precisa saber que o grupo estará lá para ajudá-lo quando precisar. Ele não ficará sozinho em cena, mesmo quando o personagem está só. (ROWE, 2007, p. 136).

Porém, bons relacionamentos entre os membros de um grupo não geram automaticamente uma boa qualidade de trabalho. Mas para o autor, é muito mais provável isso acontecer do que um grupo que não possui laços tão íntimos fazer apresentações de qualidade. (ROWE, 2007, p. 137).

⁹¹ It is my proposal that the ensemble is essential to both effective *and* ethical *playback* theatre and that a company that work together regularly and have reasonably honest and open relationships with each other are more likely to provide the necessary conditions for risk-taking and openness in performance. I will also propose that because they have worked regularly with each other's stories, they are more likely to have the necessary sensitivity to 'play the other'.

Contar as histórias uns dos outros também leva os *performers* a sentirem “na pele” o que é encenar uma história pessoal. Isso “calibra” a sensibilidade, ajuda-os a cercar os limites. (ROWE, 2007, p. 138).

Ao final sentamos para discutir. Percebemos que todos estão gostando muito desses ensaios. O playback acaba sendo um jeito do grupo se encontrar, cuidar um do outro. Também há o divertimento. Andréia diz que recarrega as energias. As improvisações são também muito prazerosas e divertidas.

Avaliamos que, fora a questão da “ajuda emocional”, o playback é também um meio de treinamento do ator, pois lida com trabalho corporal, improvisação, jogo, música. Como nosso grupo trabalha muito com peças criadas pelo próprio grupo, o playback acaba sendo um tipo de treinamento que amplia nossa capacidade de criação e improvisação, além do material humano das histórias contadas⁹².

Para Fox (2003, p. 160) os grupos de teatro sem roteiro são diferentes dos grupos de teatro de repertório, já que eles não possuem produções diversas, mas sim mantêm uma forma única. Para ele, no teatro convencional há uma separação mais clara entre profissional e pessoal, enquanto que no teatro sem roteiro é preciso trabalhar as questões pessoais, enfrentar os problemas, pois eles interferem no trabalho. (Fox, 2003, p. 163).

É necessário também lidar com o ego dos participantes. Para o autor, o teatro sem roteiro é uma forma que necessita muito desprendimento por parte do ator. (FOX, 2003, p. 171) No teatro playback, nenhum ator tem um papel principal ou mais importante. Até as roupas são uma forma de igualá-los, pois todos usam a mesma, geralmente toda preta. Há também a questão da escolha do narrador. Muitas vezes, um ator pode não ser escolhido nenhuma vez durante uma apresentação. Ele vai precisar lidar com isso de forma adequada, mesmo que se sinta excluído ou com a auto-estima afetada.

Por isso, Fox (2003, p. 173) ainda fala da necessidade dos integrantes do grupo se ajudarem nesse sentido. É necessário dar voz às pessoas mais retraídas, ouvir o grupo. “Se o humor de uma pessoa diminui, o entusiasmo do grupo é reduzido, entretanto, se o grupo consegue levantar novamente este indivíduo, toda a

⁹² Relato de ensaio de teatro playback realizado no dia 15 de fevereiro de 2008 pela Dionisos Teatro feito por mim na função de atriz.

companhia será levada por uma corrente criativa, e a programação irá acontecer⁹³.”
(FOX, 2003, p. 173)

Fox (2003, p. 162) chega a comparar um grupo de teatro com uma família:

Um grupo de indivíduos com um relacionamento contínuo e íntimo parece muito com uma *família*, e de várias formas, a analogia é adequada. Uma companhia de teatro, como uma família, dividirá diversão, comida e tarefas em comum. Isso dará suporte, aceitação, amor. Isso dará permissão para estar separado. E isso irá irromper em conflito. Uma boa companhia de teatro, como uma boa família, terá um mecanismo para ventilar e resolver as diferenças⁹⁴. (FOX, 2003, p. 163)

O autor se volta para os métodos de Moreno e à lei da sociodinâmica para lidar com questões grupais. Ele acredita que os problemas devem ser encarados e podem também ser utilizados criativamente. (FOX, 2003, p. 174).

Quando um grupo de atores funciona bem não somente no nível ficcional, mas gostam de estar juntos num nível social, uma comunicação muito forte é estabelecida. Como espectadores nós nos alegramos com um verdadeiro trabalho em equipe, com manifestações de genuíno contentamento e alegria interpessoais. O exemplo de comunidade que vemos em tais ocasiões é tão inspirador quanto o conteúdo da produção e é um dos principais apelos do teatro⁹⁵. (FOX, 2003, p. 178).

Fica clara a necessidade de coesão em um grupo de teatro playback, onde os participantes dependem uns dos outros inclusive dentro de cena. Porém pode-se questionar a necessidade de um relacionamento tão amplo como o de uma família. Os integrantes de um grupo de teatro precisam sim lidar com seus conflitos e prezar por um bom relacionamento, mas diferente de uma família, eles não precisam necessariamente manter um relacionamento fora de seu ambiente de encontro, que são os ensaios e apresentações. Acredita-se que o trabalho em equipe do qual Fox fala acima pode acontecer da mesma forma alegre e genuína sem necessariamente os participantes serem amigos íntimos. Para tanto, as características pessoais tais como generosidade, maturidade e auto-consciência, já apontadas anteriormente

⁹³ If one person's mood sinks, the group enthusiasm is reduced, whereas if the group can raise that individual up again, the entire company will be washed in a creative current, and the Program will proceed.

⁹⁴ A group of individuals in open-ended, intimate relationship sounds very much like a *family*, and in many ways, the analogy is apt. a theatre company, like a family, will share fun, food, and common tasks. It will provide support, acceptance, love. It will give permission to be apart. And it will erupt in conflict. A good theatre company, like a good family, will have a mechanism for airing and resolving differences.

⁹⁵ When a group of actors not only function well on the fictive level, but enjoy being together on the social level, a very strong communication is made. As spectators we rejoice at true teamwork, at manifestations of genuine interpersonal excitement and joy. The example of community we see on such occasions is as inspiring as the content of the production and is one of the main appeals of theatre.

como necessárias para um praticantes de playback (SALAS, 2000, p. 65), serão essenciais para que esse trabalho em equipe realmente aconteça.

Ainda sobre esta questão de grupo e de interação, Rowe (2007, p. 139) destaca que a cena no teatro playback não é criada sozinha. Os artistas a criam em conjunto, já que um depende do outro para que ela aconteça.

Narrativa e significado são criados não através do controle autoritário de uma perspectiva ou voz, mas através das consciências dos artistas. Significado não é tão imanente quanto é emergente, descoberto através da resposta dos outros, e, alguém poderia adicionar, pelo trabalho interpretativo da plateia⁹⁶. (ROWE, 2007, p. 139)

É na interação que a cena se faz, já que os atores muitas vezes estão em cena sem saber exatamente o que fazer. O autor traz um exemplo de uma cena do ponto de vista do ator que mostra suas dúvidas, suas dificuldades e, principalmente, a interação com os outros atores.

Cedo na apresentação um homem de cerca de 40 anos fez referência a uma história que eu havia contado no início da apresentação sobre a doença da minha mãe. Ele falou sobre isso com certa emoção. Enquanto eu falava, ele me olhou algumas vezes e eu estava ciente dele acenando com a cabeça em reconhecimento.

Ele veio ao palco para contar sua história. Eu sabia que ele iria me escolher. Ele nos contou sobre a morte de sua mãe 11 anos atrás. Ele tinha estado no hospital por depressão e nos contou que sua mãe o visitava regularmente. Quando ele saiu do hospital, recebeu uma ligação de que ela estava muito doente e que ele deveria visitá-la em breve. Ele descreveu estar indeciso. Era o dia de seu pagamento e ele tinha que ir buscar seu dinheiro. Contudo ele decidiu visitar sua mãe. Essa foi a última vez que ele a viu, ela morreu pouco tempo depois de sua visita.

Ele me escolhe para fazer seu papel e Greta para ser sua mãe.

Eu fico parado esperando pelos outros. Lembrando da minha própria mãe, eu estou tremendo e prestes a chorar. Quando a música para eu caminho para a direita do palco e encaro a plateia. Eu vejo Greta/mãe à minha direita. Ela está sorrindo. Eu não posso olhar para ela.

⁹⁶ Narrative and meaning are created not through the authoritative control of one perspective or voice, but through the multiple consciousnesses of the performers. Meaning is not so much immanent but is emergent, discovered through the response of others, and, one might add, by the interpretative work of the audience.

Eu digo, 'é dezembro de 1999 e está perto do Natal. Agora eu quero lembrar de minha mãe, contar a vocês sobre ela'.

Vozes de atores não escolhidos atrás sussurram 'Ela está aqui para ver você, olhe para ela'. Eu não sei o que dizer, minha mente está em branco, Greta/mãe está sorrindo, eu caminho pasmo na direção dela. As vozes atrás de mim dizem 'Ela tem um presente'.

Ela está segurando um pano amarelo. Tudo parece muito lento, muito deliberado. Eu me preocupo que todos saberão que eu não sei o que fazer agora. Eu me sinto tolo. Eu olho nos olhos dela. Eu ainda não posso pensar muito o que dizer, exceto 'Eu estou feliz que vi você'.

Greta/mãe diz 'Aqui, filho,' e me dá o pano amarelo. Eu ouço a voz da minha própria mãe na dela.

Os outros atores foram para frente dela. Eles a levam para a esquerda do palco. Ela está desaparecendo. Eu peço 'Mãe, mãe. Por favor não vá. Eu tenho mais coisas para dizer para você'.

Eu sou deixado sozinho. Eu fechei meus olhos. Silêncio. Eu estou segurando este pano amarelo. A música toca, parece lamuriosa. Eu abro meus olhos, isso parece diferente – de alguma forma mais definido. Os outros atores vestiram a mãe em um pano roxo. Eles a cercaram. Eu tento me aproximar, mas eles levantam a mão indicando que eu não deveria me aproximar mais.

Eu olho para o pano amarelo nas minhas mãos e o acaricio. Vozes dos outros atores dizem 'Lembre-se dela', e 'Conte-nos'. Eles repetem isso. Finalmente, depois do que pareceu um longo tempo, eu olho para a plateia e digo 'Faz um bom tempo agora desde que minha mãe morreu. Eu ainda lembro dela. Eu não a esquecerei.' Indicando o pano amarelo, eu digo 'Eu ainda tenho isso. Ela me deu. Eu sempre terei isso. Ainda há coisas que eu gostaria de falar para ela. Eu gostaria de agradecê-la. Eu quero dizer para ela que eu a amo.'

Nós todos nos voltamos para o narrador.

Assim que eu olho para o narrador eu percebo um profundo senso de conexão e reconhecimento entre nós. Ele se atrapalha para me agradecer⁹⁷.

⁹⁷ Relato extraído de Rowe (2007, p. 139)

Early in the performance a man in his mid-forties referred to a story I had told at the outset of the performance concerning the illness of my mother. He spoke about this with some emotion. He glanced at me a few times as he spoke and I was aware of him nodding in recognition as he did so.

Para Rowe (2007, p. 140), este ator estava sendo guiado pela sua identificação com a história e pelo que os outros atores iam construindo a seu redor. Os atores de playback de fato não devem se programar para a cena, todos ficam no “escuro”. É na interação que a cena se constrói. Assim, construída a partir de muitas vozes e pontos de vista, a cena pode ganhar maiores dimensões. O ator precisará do grupo para dar o próximo passo.

No teatro playback os artistas geralmente ficam vulneráveis quando se identificam emocional e somaticamente com a história do narrador; é a presença do grupo que os permite correr esse risco. Tão importante quanto para uma apresentação ética, o grupo prove uma quebra para a identificação fora de limite e seus respectivos riscos⁹⁸. (ROWE, 2007, p. 142)

Assim, ao mesmo tempo em que lidamos com questões de autoconhecimento, de flexibilidade emocional, de trabalho em grupo, também se trabalha seriamente com elementos teatrais: improvisação, jogo, dramaturgia,

He comes onto the stage to tell his story. I know he Will choose me. He tells us about the death of his own mother 11 years previously. He had been in hospital for depression and he tells us that his mother had visited him regularly. When he was discharged he received a phone call to say that she was very ill and he should visit her soon. He describes being in two minds. It was his ‘pay day’ and he had to collect his money. However, he decided to visit his mother. This was the last time he saw her, she died a short time after his visit.

He chooses me to play him and Greta to be his mother.

I stand waiting for the others. Remembering my own mother, I am trembling and feel close to tears. When the music stops I walk out to stage right and face the audience. I see Geta/Mother to my right. She is smiling. I cannot look at her.

I say, ‘It is December 1999 and it is very close to Christmas. Now I want to remember my mother and to tell you about her’.

Voices from uncast actors behind whisper ‘She’s here to see you, look at her’. I don’t know what to say, my mind is blank, Greta/Mother is smiling, I walk toward her dazed. The voices behind me call out ‘She has a gift’. She is holding a yellow cloth. Everything seems very slow, very deliberate. I worry that everyone will know that I don’t know what to do. I feel foolish. I look into her eyes. I still can’t think of much to say except ‘I’m glad I have seen you’.

Greta/Mother says ‘Here, son,’ and hands me the yellow fabric. I hear my own mother’s voice in hers.

The other actors move in front of her. They draw her away stage left. She is disappearing. I plead, ‘Mum, Mum! Please don’t go. I’ve got more I want to say to you’.

I am left on my own. I have closed my eyes. It is silent. I am holding this piece of yellow cloth. The music plays, it sounds plaintive. I open my eyes, it feels different – more definite somehow. The other actors have draped Mother in a purple cloth. They surround her. I try to approach, but they hold up their hands to indicate that I should come no closer.

I look at the yellow fabric in my hands and caress it. Voices from the other actors call out, ‘Remember her,’ and ‘Tell us’. They repeat this. Finally, after what seems like a long time, I look to the audience and say ‘It is now a long time since my mother died. I still remember her. I will not forget ‘her’. Indicating the yellow fabric, I say ‘I still have this. She gave it to me. I will always have it. There are still things I want to say to her. I want to say thank you to her. I want to tell her that I love her’.

We all turn to the teller.

As I face the teller I am aware of a deep sense of connection and recognition between us. He stumbles to thank me.

⁹⁸ In playback theatre performers often become vulnerable as they emotionally and somatically identify with the teller’s story; it is the presence of the ensemble that allows them to take that risk. As importantly for an ethical performance, the ensemble provides a brake to over-identification and its attendant risks.

expressividade. Este último elemento SALAS (2000, p. 66) coloca ao lado da espontaneidade.

Qualquer treinamento para atuar no *playback theatre* num *workshop* de um dia ou em meses de participação numa companhia oferece aos novos atores a oportunidade de explorar sua *espontaneidade* [grifo nosso], em um ambiente de aceitação e continência. Todo ensaio ou *workshop* inclui jogos ou aquecimentos que o convidam a experimentar novas dimensões de *expressão* [grifo nosso]. E, ao descobrir uma expressividade maior e melhor, você a traz para os papéis para os quais for escolhido nas encenações. (SALAS, 2000, p. 66)

Para poder se expressar, o ator precisa desenvolver sua espontaneidade. Este conceito já foi levantado no segundo capítulo quando falamos sobre o psicodrama. Sendo um ponto de convergência das duas práticas, a espontaneidade aparece com muita força no teatro *playback*, especificamente relacionada ao trabalho dos atores.

Fox (2003, p. 79) afirma que a marca do sucesso de uma apresentação de um teatro sem roteiro (no qual o teatro *playback* está incluso) é a espontaneidade. “A espontaneidade está profundamente associada com a *ação* e um tipo definitivo de *não-pensar*⁹⁹”. (FOX, 2003, p. 79) Para ele, então, a essência do ator é agir, e não pensar, especialmente no teatro sem roteiro.

Para explicar melhor essa espontaneidade, ele aponta os sinais da mesma: vitalidade (senso de estar vivo, um certo magnetismo e energia contagiante), apropriação (ter a medida da situação, se adequar a qualquer papel), intuição (imaginação treinada e acesso aos seus sentidos) e prontidão para mudança (lidar com o inesperado, aceitar o momento e responder dinamicamente). (FOX, 2003, p. 80)

Tendo essas características, a ação do ator será espontânea. A espontaneidade é um “...tipo de êxtase, uma sincronização que encapsula o pensamento¹⁰⁰”. (FOX, 2003, p. 81)

Porém, o autor aponta situações em que a espontaneidade pode ser bloqueada. O que geralmente ocasiona isso são os pensamentos da consciência (*self-conscious thoughts*), tais como “não faça isso”, “lembre-se da última vez”. É o medo de falhar, de cair, medo de ter sucesso. (FOX, 2003, p. 82)

Num ambiente cultural como o nosso que desvaloriza a intuição e a experiência física, as vozes da admoestação podem ser muito fortes; a

⁹⁹ Spontaneity is deeply associated with *action* and a definite type of *nonthinking*.

¹⁰⁰ ...a kind of ecstasy, an attunement which encapsulates thought.

ação dramática espontânea pede que façamos exatamente o que nos foi pedido para não fazer durante toda a nossa vida¹⁰¹. (FOX, 2003, p. 81)

Há também o querer saber demasiado, que acaba sendo um impeditivo para a ação espontânea. O autor relata que em sua companhia de playback, os atores não fazem perguntas antes de atuar. Eles atuam baseados no que sabem e não no que não sabem. (FOX, 2003, p. 83)

Outra forma de refúgio é o planejamento e a análise. Querer saber antes como será a cena, entendê-la no lugar de estar dentro dela. Para o autor, fazer perguntas, planejar e analisar destrói a espontaneidade, e em consequência, a cena. (FOX, 2003, p. 84)

Mas quando os atores não são retidos pelos bloqueios, então um milagre acontece. Isso é produzido por todo o corpo. Em playback, isso significará que o ator pode intuir partes não contadas da história do narrador; usar os adereços de forma a criar uma forte metáfora para o significado da história; mover o corpo de forma mais expressiva do que as palavras; ou ficar quieto. Isso possibilitará aos atores se moverem para a ação sem nenhuma 'confusão' planejada comum a outras formas de improvisação; a cortar e expandir exatamente as partes certas para que a história tenha sentido; a fazer arte no momento da ação¹⁰². (FOX, 2003, p. 84)

No campo da espontaneidade, a brincadeira e o lúdico são importantes. Há uma ligação entre espontaneidade, brincadeira e até erotismo. Keith Johnstone (*apud* FOX, 2003, p. 86) cita três fontes para bloquear a espontaneidade: medo de não ser original, medo de ser louco e medo de ser obscuro. No teatro sem roteiro, para trabalhar espontaneamente, há a busca de dominar esses elementos, e não eliminá-los. (FOX, 2003, p. 86)

O apelo da espontaneidade ajuda a explicar porque os atores *de fato* agem de forma selvagem – especialmente em comparação com os membros mais reprimidos e 'adultos' da sociedade, que estão condicionados a vidas de hábitos e obediência. O ator, claro, está entrando em um estado 'não adulto' por um objetivo totalmente sério, e o procedimento não se dá sem risco. Há sempre a perspectiva de que flertando com o tabu, nós seremos pegos, perderemos nosso chão, e de certa forma nunca mais teremos a possibilidade de 'voltar'¹⁰³. (FOX, 2003, p. 87).

¹⁰¹ In a cultural environment like ours which devalues intuition and physical experience, the voices of admonition can be very strong; spontaneous dramatic action demands we do the very thing that we have been told not to do through most of our lives.

¹⁰² But when the actor is not held back by blocks, then a miracle can take place. It is produced by the whole body. In Playback, it will mean that the actor can intuit untold parts of the teller's story; use the cloth in such a way as to create a deep metaphor for the story's meaning; move the body in a way more expressive than words; or be still. It will enable the actors to move into action with no planning 'huddle' common to other forms of improvisation; to cut and expand just the right parts to bring out a story's sense; to make art in a moment of action.

¹⁰³ The call of spontaneity helps explain why actors do act wild – especially in comparison with restrained, more 'adult' members of society, who are conditioned to lives of habit and obedience. The actor, of course, is entering

Para alcançar essa espontaneidade, é necessário despistar a racionalidade, realizar um trabalho físico não verbal para sair do modo de pensar e expandir a capacidade de movimento e som, praticar em grande variedade de papéis. Fox aponta inclusive a necessidade de trabalhar terapeuticamente com questões pessoais que impedem a espontaneidade. O processo de trabalho também deve ser espontâneo, e não estanque sob alguma prescrição. (FOX, 2003, p. 87)

Mas para FOX (2003, p. 89), a espontaneidade não lida somente com o desafio de não pensar, pois o “como se”, base do teatro, exige uma discriminação mental. Tanto a plateia quanto os atores devem saber que numa apresentação, o que está sendo mostrado não é real, pois esta é a convenção teatral.

Esponaneidade não é somente ‘não pensar’. Apesar de ‘não pensar’ estar envolvido na ordem de receber estímulos básicos sensoriais e afetivos, a espontaneidade também envolve um pensar de ordem mais elevada, onde o não racional e o racional são compreendidos num entendimento que ultrapassa os limites de cada um¹⁰⁴. (FOX, 2003, p. 90)

Para o autor, tanto alguém que somente é emotivo e chamado de infantil, e outro totalmente racional e chamado de brilhante, ambos podem ser igualmente não espontâneos. As pessoas saudáveis conseguem contar várias histórias. Os loucos/doentes só contam uma. A espontaneidade precisa de variedade. Pessoas saudáveis se adaptam de acordo com o momento. (FOX, 2003, p. 90-91)

Fox (2003, p. 91) então delimitou categorias que definem polaridades que devem ser levadas em conta para o trabalho com um teatro sem roteiro. São elas:

Humor/Programação (*Mood and Program*): a polaridade entre o que está programado e as reais condições de realização dessa programação. Como exemplo, o autor cita o caso de uma tribo que só realiza as danças de cura (programação) se o grupo está em harmonia (humor). Eles podem adiar a dança até que o clima esteja melhor.

Assim, *programação* implica em uma instância que é lógica, instrumental, paradigmática, computacional, enquanto que *humor* implica o lúdico, o expressivo, o relacional. Nosso entendimento de espontaneidade sugere

into a ‘nonadult’ state for a totally serious purpose, and the procedure is not without risk. There is always the prospect that in flirting with taboo, we will get caught, lose our grounding, and in some way never be able to ‘return’.

¹⁰⁴ Spontaneity is not only ‘not thinking’. Even though ‘not thinking’ is involved in order to receive basic sensory and affective inputs, spontaneity also involves thinking of the highest order, where the nonrational and rational are comprehended in an understanding which surpasses the limitations of each.

que de fato nós devemos assimilar não apenas uma ou outra abordagem, mas adquirir a integração de ambas¹⁰⁵. (FOX, 2003, p. 93)

Estrutura/Liberdade (*Structure and Freedom*): Fox (2003, p. 95) diz que a improvisação é geralmente usada no teatro nos ensaios e treinamento de atores e para quando algo não dá certo em cena. Segundo ele, a improvisação, muitas vezes, não é considerada como produto final, pois não fornece grandes caracterizações, efeitos de iluminação, pode não ter finais grandiosos. Diz ainda que a preferência por atividades programadas e com resultados garantidos pode ter um fundo no medo. A sociedade atual não suporta fracasso, porém, “a falha não é o veneno, mas a pimenta da composição oral¹⁰⁶.” (FOX, 2003, p. 96)

Entretanto, até a improvisação precisa de um mínimo de estrutura. As várias formas de teatro sem roteiro possuem, cada um a sua maneira, uma estrutura a ser seguida.

No teatro playback, também, há uma aderência correspondente a uma forma de trabalho altamente estruturada que consiste numa abertura, esculturas fluidas, introdução, cenas, pares, fechamento, e assim por diante. E claro, a encenação de cada segmento dramático também acontece de acordo com linhas estruturadas. As cenas, por exemplo, envolve a entrevista, a arrumação, a encenação, e a devolução ao narrador¹⁰⁷. (FOX, 2003, p. 97)

Assim, a liberdade precisa de estrutura para acontecer. A improvisação não é algo caótico. Ela funciona inserida numa estrutura que lhe dá forma. A espontaneidade também abarca essa polaridade.

A espontaneidade é conseguir lidar com condições limiares. Quando um grupo de playback tem medo de se arriscar e ir até o limiar, as performances tendem a ficar simplistas e sem força. (FOX, 2003, p. 101)

Em resumo, a espontaneidade requer primeiramente que os sentidos estejam abertos para a informação do ambiente. Para realizar essa tarefa de receptor, nós devemos estar *no* momento, como os animais. Em segundo, devemos estar aptos a ficar *de fora* do momento para entender o que está acontecendo. Nós precisamos então agir – ou seja, realizar um ato consciente – o que não é pouca coisa. Essa ação irá então criar uma nova condição ambiental. Dessa forma, a espontaneidade é a habilidade

¹⁰⁵ Thus *program* implies a stance which is logical, instrumental, paradigmatic, computational, while *mood* implies the ludic, the expressive, the relational. Our understanding of spontaneity suggests that in fact we must espouse not one or the other approach, but achieve the integration of both.

¹⁰⁶ Failure is not the poison but the spice of oral composition.

¹⁰⁷ In Playback Theatre, as well, there is a corresponding adherence to a highly structured framework which consists of an opening, fluid sculptures, introduction, scenes, pairs, the closing, and so forth. And of course, the enactment of each dramatic segment also proceeds along structured lines. The scenes, for example, involve the interview, the setting-up, the enactment, and the acknowledgment.

para manter um ciclo fluido de constante auto-ajustamento de estímulos sensoriais, avaliação e ação¹⁰⁸. (FOX, 2003, p. 101)

Novamente aqui o autor destaca a abrangência da espontaneidade: ela abarca o pensar e não pensar, estar dentro e fora do momento presente, ela precisa balancear o programado e o humor do ambiente, lidar com a forma já estruturada sem perder a liberdade. O ator de playback então, lidando com o inesperado, precisa de espontaneidade para poder responder adequadamente às situações que surgem.

Salas (2000, p. 68) aponta a necessidade de se estabelecer uma relação de confiança entre os membros do grupo para que estes possam trabalhar espontaneamente. Segundo ela, essa relação não é conseguida facilmente, e o grupo precisa trabalhar junto na sua busca. Assim, voltamos à necessidade do trabalho em grupo já apontada anteriormente.

Atores de playback necessitam também ser eles mesmos. Nos momentos em que não estão encenando uma história ou fazendo uma cena curta, os atores não estão representando papel algum. Isso pode parecer simples a princípio, mas implica em tarefas extremamente difíceis: estar verdadeiramente inteiro e aberto na frente de uma plateia e falar de seus sentimentos reais.

Esse é um dos pontos cruciais para se alcançar uma troca com a plateia. Os artistas no palco, se revelando como pessoas comuns, sem figurinos, nem maquiagem, nem um personagem a sua frente, permitem uma troca mais franca.

Todavia, não é de qualquer jeito que os atores se colocam. Por mais que não estejam representando, eles não deixam de estar em cena. Existe uma diferença nos papéis de cada participante em uma apresentação de playback. As pessoas da plateia podem ir ao banheiro, podem sair se quiser, não têm um formato a seguir. Já os atores estão cumprindo um protocolo, e precisam estar presentes, atentos e não dispersos.

O teatro playback requer um tipo particular de atuação que nós podemos chamar de atuação *autêntica*, oposta à atuação mais estilizada familiar à televisão, filmes e a maioria dos outros tipos de teatro, no entanto naturalista. Na atuação em playback, o ator não usa um código para

¹⁰⁸ To sum up, spontaneity first requires that the senses be open to information from the environment. To accomplish this receptor task, we must be *in* the moment, animal-like. Second, we must be able to stand *outside* the moment to make sense of what is occurring. We can then take action – that is, perform a conscious act – which is no small achievement. This action will in turn create a new environmental condition. Thus, spontaneity is the ability to maintain a free-flowing constantly self-adjusting cycle of sensory input, evaluation, and action.

retratar a emoção mas desenha a sua imagem diretamente de sua sensação do narrador e da história¹⁰⁹. (SALAS, 1999, p. 25)

A autora acredita que a formação de um ator tradicional pode não ser boa para o teatro playback, já que a técnica pode distanciar o ator da plateia. Também pode ser difícil para atores serem generosos o suficiente para se preocupar mais com o senso de servir a história do que com sua atuação como atores. (SALAS, 1999, p. 25). “Porque a autenticidade é a chave, é possível às vezes que atores completamente inexperientes produzam atuações muito boas baseando-se em nada mais do que empatia e espontaneidade¹¹⁰”. (SALAS, 1999, p. 26)

Porém, ela ainda coloca que atores com pouca experiência podem falhar muito na tentativa de trabalhar não-literalmente. Já atores com experiência transitam tranqüilamente entre o literal e o simbólico.

Quando fala do trabalho do ator, Salas (2007, p. 69) retoma a questão da essência da história, colocando que o ator deve ter sensibilidade e capacidade para articular a história.

[...] a eficiência de uma cena de playback depende, em grande parte, do senso de história dos atores, aquela sensibilidade estética voltada para a forma e para a configuração arquetípica da história. E esse senso estético deve estar a serviço de uma compreensão empática, quase intuitiva, da essência da experiência do narrador. (SALAS, 2000, p. 69)

Por vezes, ela aponta, os atores podem não estar compartilhando qual é exatamente o essencial da história, qual o ponto importante para o narrador. Nesses casos, a cena pode perder a integridade a tal ponto de não ser reconhecida pelo narrador. (SALAS, 2000, p. 70).

Fazer suposições criativas para buscar a essência da cena não é o mesmo que interpretar ou analisar a história do narrador, embora a linha divisória entre as duas coisas possa ser muito tênue. O *playback* ocupa-se da enorme riqueza da história, os eventos reais e a experiência subjetiva que o narrador tem deles. Em geral, é inadequado que tanto o diretor quanto os atores explicitem que estão ligados às implicações psicológicas subjacentes. Se eles honrarem a história como ela é narrada, existirá sabedoria em sua encenação, e se o narrador estiver pronto, ele vai recebê-la. (SALAS, 2000, p. 79)

¹⁰⁹ Playback theatre requires a particular kind of acting which we can call *authentic* acting, as opposed to the more stylized acting familiar from television, film and most other kinds of theatre, however naturalistic. In playback acting, the actor does not use a code to depict emotion but draws her portrayal directly from her sense of the teller and his story.

¹¹⁰ But because authenticity is the key, it is sometimes possible for completely inexperienced actors to produce very good acting drawing on nothing but empathy and spontaneity.

Em outra história a narradora me pareceu sair não contemplada da cadeira do narrador. A Clarice entrou em cena, como a narradora, que iria substituir uma menina que não poderia fazer um solo de dança. Sentindo-se insegura e achando a coreografia sensual demais para sua idade, na época 12 anos, a narradora pediu auxílio para uma amiga, ensaiou a coreografia e foi apresentar, mas devido à tensão e ao frio, ela se machucou na apresentação. Quando entrei como professora em cena para indicá-la na substituição do solo, a Clarice, como narradora, pediu logo auxílio no ensaio. O Eduardo não entrou e eu, aflita, coloquei um pano e entrei novamente. Parece que não estávamos conectados suficientemente para eleger o que era importante na cena e o que não era¹¹¹.

Para Salas (2000, p. 37), as histórias têm um porque de serem contadas naquele momento e ocasião. Encontrar o cerne da história é necessário, para que a encenação tenha sentido, porém, ela não deve ser reduzida a isso como em uma fórmula química. Ela precisa de todos os seus elementos. (SALAS, 2000, p. 37). Nessa passagem, podemos compreender o que a autora entende como essência da história:

Às vezes, o significado mais completo da história se localiza além das palavras que são ditas – por exemplo, na expressão facial do narrador ou na sua linguagem corporal. Certa ocasião, num ensaio do *playback theatre*, um homem contou a história de uma terrível ida ao dentista quando ele era criança. A história parecia ser sobre o comportamento de “bom menino”, mesmo num momento de medo e de dor. Mas quando eu, como diretora [condutora], lhe perguntei quem havia ido junto, ele virou-se completamente para mim e seus olhos brilharam. “Meu pai!”, ele disse. Aquela mudança em sua postura e em sua expressão facial disseram-me que essa história poderia também ser sobre a proximidade entre ele e seu pai, que havia falecido tempos atrás. Esta compreensão da história não significou que nossa encenação deveria focar de forma especial a relação de Seth com seu pai. A riqueza e a eficácia da encenação, não somente para o narrador, mas para todos, advém do fato de permitirmos que todas as dimensões de sentido da história estejam presentes, ecoando e iluminando umas às outras. (SALAS, 2000, p. 37)

A essência da história, então, tem a ver com uma realidade subjetiva do narrador. No que aquela história é importante para aquela pessoa? Para Salas, é essa essência também que irá universalizar a história, já que provavelmente as pessoas da plateia poderão se identificar com histórias que falem de relação pai e filho, enquanto que nem todos se identificam com uma ida ao dentista.

¹¹¹ Relato de apresentação de teatro *playback* realizado no dia 31 de julho de 2009 pela Dionisos Teatro feito por Andréia Malena Rocha na função de atriz.

Já ROWE (2007) questiona a ideia de “essência” da história a ser captada pelos artistas. Para ele, em relação às histórias contadas, por mais que sejam reais e tenham acontecido com os narradores, não se pode dizer que há uma correspondência direta entre a experiência e a narrativa da mesma. Para ele, a memória está em constante construção, e a narrativa de uma experiência muda muito. Ela começa antes mesmo da experiência (quando imaginamos, por exemplo, como será o dia em que vamos passar no vestibular) e vai se construindo durante a experiência e nas subseqüentes construções feitas ao narrá-la várias vezes. Por isso, para ele, não existe uma essência imutável da história.

Será minha proposição de que é enganoso conceitualizar o teatro playback dessa forma [contendo uma essência imutável] porque isso nega a natureza relacional, negociadora e rica em contexto das apresentações de playback. Isso nega a humanidade da resposta e falha em reconhecer que o passado é, de forma geral, criado no e para o presente. Se a história tem uma ‘essência’, ela é uma coisa fluída e dinâmica que está sempre sendo criada para servir ao momento e ao lugar.¹¹² (ROWE, 2007, p. 62)

Para o autor, então, no lugar de trabalhar com uma essência imutável da história, o playback faz parte de um processo interminável de reconstrução dessa história. No lugar de trabalhar com uma história fixa do passado, se lida com uma história em constante construção, e dessa forma, aponta então mais para o futuro do que para o passado. Essa visão reconhece que o contexto em que a história é contada influencia na sua narrativa. Dessa forma, todos os elementos do teatro playback – o condutor, a plateia, o local da apresentação, a disposição dos atores, etc. – tudo isso estará influenciando e ajudando a construir a narrativa. (ROWE, 2007, p. 63)

Para ele, a resposta¹¹³ do ator é sempre subjetiva, vinda de sua parcialidade e através da dramaturgia da forma do playback. Dessa forma, ele não encena a essência da história, já que este conceito carrega uma ideia de imutabilidade da história, uma verdade que deve ser encontrada. O ator encenará uma história atravessada pela sua subjetividade, pelo momento presente, pela plateia, pela forma do playback.

¹¹² It will be my proposition that it is misleading to conceptualize playback theatre in this way because it denies the relational, negotiated and context-rich nature of playback performances. It denies the humanness of the response and fails to recognize that the past is, to a large extent, created in and for the present. If the story has an ‘essence’, it is a fluid and dynamic thing that is always being created to serve the moment and the place.

¹¹³ O autor utiliza o termo *response*, que também pode ser traduzido como réplica ou reação.

Ele então delinea as características presentes na resposta dos *performers* às histórias contadas no teatro playback:

Parcial (*Partial*) – o autor retira este conceito de James Clifford, que aponta em dois sentidos: comprometimento e incompletude. A resposta dos *performers* será então parcial mas comprometida, porque tem a intenção realmente de encenar uma história e utilizará dos recursos que possui para isso. Porém ela será incompleta, porque é impossível abarcar na totalidade a história contada por uma pessoa.

O performer irá, a partir de sua subjetividade, enfatizar aqueles aspectos da história, os quais ele, por qualquer razão, se sentiu comprometido ou atraído e irá inevitavelmente fazer escolhas que renderão à encenação uma versão incompleta da história contada na apresentação¹¹⁴. (ROWE, 2007, p. 37)

Influenciada pelo contexto (*Profoundly influenced by context*) – a resposta dos *performers* será profundamente influenciada pelo contexto em que se encontram. O que é público e o que é privado está em constante negociação. O que pode ser contado ou não.

O trabalho dos *performers* também será influenciado pelas histórias e encenações que o precederam; processos de identificação que estão presentes para os *performers* durante a apresentação; o diálogo entre o narrador e o condutor; e a resposta da plateia durante a narração e a encenação¹¹⁵. (ROWE, 2007, p. 38)

Intra e inter-pessoalmente polifônica (*intra and inter personally polyphonous*) – a resposta dos *performers* se dá num processo de criação colaborativo, cada ator contribuindo um pouco. Não há uma voz autoritária, mas sim várias vozes trazendo diferentes perspectivas. (ROWE, 2007, p. 38)

O improviso depende mais da sincronia entre o grupo do que da virtuosidade. Posso ter pensado nas possibilidades, mas tudo fica mais interessante se fico atento às escadas, ao que uma das atrizes faz e reajo a partir disso. Assim, a cena fica

¹¹⁴ The performer will from his subjectivity emphasize those aspects of the story to which he is, for what ever reason, committed or attracted and inevitably make choices that will render the enactment an incomplete version of the story told in the performance.

¹¹⁵ The performance's work will also be influenced by the stories and enactments that preceded it; processes of identification that are present for the performer during the performance; the dialogue between the teller and the conductor; and the response of the audience during the telling and the enactment.

*muito mais mágica, nada é previsível, a plateia torce a todo o momento para que dê certo*¹¹⁶.

Para Rowe (2007, p. 38), aceitar essas características para a resposta dos *performers* inviabiliza o entendimento de encenação de uma essência da história.

Se aceitarmos a resposta dos atores como parcial, contingente e polifônica, então a ideia de sua atuação da essência da história parece problemática. O que quer que aconteça depois que o condutor diz “Vamos ver” é muito menos estável que isso. Contudo, o que realmente acontece quando os atores estão trabalhando bem é que eles *abrem* a história. Por “trabalhar bem” eu quero dizer que os *performers* estão trabalhando abertamente. Eles se tornam abertos para as possibilidades afetivas, somáticas e culturais sugeridas pela história¹¹⁷ [...] (ROWE, 2007, p. 38)

Como já visto no primeiro capítulo, as encenações abertas levam a histórias abertas e vice-versa. Para ele, é importante que o narrador sinta que foi ouvido, e é função dos artistas de *playback* mostrar isso no palco. Porém nem sempre uma cena é bem sucedida, e por vezes o narrador pode sentir que os atores não ouviram sua história. (ROWE, 2007, p. 37)

Mais especificamente sobre o trabalho dos atores, o autor fez ainda uma pesquisa para saber o que acontece e o que procura um ator quando está ouvindo uma história. (ROWE, 2007, p. 102)

O que apareceu é que os atores trabalham sobre várias tensões, precisam lidar com oposições. Por exemplo: 1 – Eles têm que se deixar penetrar, serem levados pela história e ao mesmo tempo usar seu conhecimento da estrutura narrativa e conhecimentos teatrais para representá-la. 2 – Eles precisam procurar alguma identificação pessoal e empatia, porém manter uma distância ética e estética do que ouviram. 3 – Eles precisam deixar que a representação venha da improvisação com outros atores, porém devem ser fiéis ao que ouviram. (ROWE, 2007, p. 103)

¹¹⁶ Relato de apresentação de teatro *playback* realizado em junho de 2009 pela Dionisos Teatro feito pelo ator Eduardo Campos.

¹¹⁷ If we accept the players’ response as partial, contingent and polyphonous, then the idea of their playing the essence of the story seems highly problematic. Whatever develops after the conductor says to the audience ‘Let’s watch’ is far less stable than that. However what does happen when the actors are working well is that they *open* the story up. By ‘working well’ I mean that the performers are working openly. They make themselves available to the affective, somatic and cultural possibilities suggested by the story[...]

Para o autor, o sucesso de uma encenação está na capacidade dos atores de se manterem nessas tensões, o que para ele gera uma encenação aberta. (ROWE, 2007, p. 103)

Outra necessidade apontada pelos atores entrevistados por Rowe foi a de ouvir atentamente e guardar os detalhes da história contada, tais como nomes, lugares e até frases ditas pelo narrador. Também a manutenção da cronologia dos fatos dá uma certa segurança ao narrador, implantando confiança da plateia em relação aos atores.

Como vários entrevistados me disseram, apesar das histórias possuírem elementos 'universais' e 'arquetípicos', são as suas 'particularidades' (nomes, lugares, expressões particulares etc) que as fazem únicas. Lembrar desses detalhes é preservar a dignidade da história individual¹¹⁸. (ROWE, 2007, p. 103)

Outra coisa que os atores buscam é o que está por trás da história que não foi dito, o sub-texto. O autor questiona o direito dos atores revelarem o que não foi dito. Há a diferença entre uma interpretação terapêutica e a artística (que deve ser a do playback). De qualquer forma, sempre que se conta uma história, a experiência de quem ouve a influencia. (ROWE, 2007, p. 104)

Das oposições que os atores de playback precisam lidar, uma muito citada é a de que ele precisa ser autêntico (manter o seu *self*), mas também dar lugar para a história de outra pessoa (restringir o seu *self*). (ROWE, 2007, p. 105)

O *self* do ator aparece muito como sendo a fonte de inspiração e criação para a cena. Rowe (2007, p. 116) procura então definir o conceito de *self* do performer. Para ele, o *self* não pode ser pensado como algo autônomo e fonte de verdade. "O *self* está sempre em fluxo; é flexionado pela cultura, contexto e desejo. Não há nada para além da contingência que pode prover uma fonte autoritária de verdade para o performer¹¹⁹." (ROWE, 2007, p. 116)

O *self* do ator então não é algo estanque, mas forjado na performance, no improviso da mesma. Ele não existe fora do contexto que se encontra. O ator é um inter-texto situado numa rede de impulsos e influências. (ROWE, 2007, p. 116)

¹¹⁸ Although as many interviewees told me, stories have 'universal' and 'archetypal' elements it is their 'particularity' (names, places, particular expressions etc) that makes them unique. To remember these details is to preserve the dignity of the individual story.

¹¹⁹ The self is always in flux; it is inflected by culture, context and desire. There is no point beyond contingency that can provide an authoritative source of truth for the performer.

Vários teóricos do teatro valorizavam aspectos da personalidade do ator para a construção da cena, tais como Stanislavsky, Grotowsky, Artaud. Também no teatro playback, Rowe (2007, p. 104) fala como a cena pode ser enriquecida através do que o ator nela injeta de sua personalidade e subjetividade.

Por outro lado, os atores colocaram a necessidade de se deixar penetrar pela história, deixando o ego de lado, num estado “sem defesas” para que a história do narrador possa acontecer.

Na busca desse equilíbrio entre o seu eu e dar espaço para o outro, Rowe (2007, p. 108) fala que o ator de playback deve entrar ressonância com o narrador, e não realizar simplesmente um abandono de si. “Um exame mais apurado das respostas dos *performers* de playback sugere que eles não estão desejando tanto renunciar o seu *self* como estão para se abrir para estímulos somáticos e subconscientes ‘mais profundos’¹²⁰.” (ROWE, 2007, p. 108)

Apesar da impossibilidade do ator não se colocar na história, é necessário a meta de entrar em sintonia com o outro.

Eles precisam ouvir atentamente o *self*, mas também cuidar com os desejos do *self*. Enquanto reconhecendo que eles irão inevitavelmente ‘contaminar’ a história do narrador com a sua própria subjetividade, eles precisam trazer o *self* para uma ‘ressonância acústica’ com o narrador – e mais tarde, claro, com os outros *performers*¹²¹. (ROWE, 2007, p. 109)

Qual o ponto de partida do ator quando ouve uma história? Rowe (2007, p. 109) apresenta três pontos de atenção para o ator:

1 – as memórias pessoais que podem ser ativadas. Existem pontos em que o ator se identifica com a história do narrador. Essa identificação é colocada como necessária, porém é preciso cuidar também com a identificação excessiva. Rowe (2007, p. 111)

2 – a história pode “chacoalhar” o corpo do ator e sugerir movimentos e ações. Atores improvisadores devem confiar muitos nos seus impulsos corporais para atuar, pois a identificação se dá através do corpo também e as histórias provocam mudanças no corpo de quem as ouve. (ROWE, 2007, p. 112) Mas o autor diz que é preciso tomar cuidado com o corpo como fonte de sensações. Para ele o corpo é ideológico, e encará-lo como fonte de ‘verdades’ pode tirar suas representações

¹²⁰ A closer examination of the responses of playback performers suggests that they are not wishing so much to relinquish the self as to open themselves up to ‘deeper’, somatic and subconscious promptings.

¹²¹ They need to listen carefully to the self, but also to be very cautious of the self’s desire. While recognizing that they will inevitably ‘contaminate’ the teller’s story with their own subjectivity, they need to bring the self into ‘acoustic resonance’ with the teller – and later, of course, with the other performers.

culturais. Também não podemos ‘captar’ o outro totalmente através do nosso corpo. (ROWE, 2007, p. 113)

Apesar dos problemas em considerar o corpo como uma fonte primária e não mediada para o performer, o material somático permanece uma chave em prover direções para a encenação no playback. [...] O performer se engaja num encontro somático com a história do narrador – o corpo serve tanto como fonte como uma chave fundamental para a representação¹²². (ROWE, 2007, p. 113)

3 – pode haver estímulos subconscientes do ator que levam para movimentos, ação dramática ou estruturação narrativa. “Por subconsciente eu quero dizer aqueles fenômenos psicofísicos existentes na mente que não estão imediatamente disponíveis para a consciência e que existem logo abaixo do limiar da consciência¹²³.” (ROWE, 2007, p. 113) Os atores de playback entrevistados falam de percepções inconscientes ou não-cognitivas que guiam o seu trabalho. O autor estabelece pontes com os diretores Stanilavisky e Grotowsky que também incentivavam essas ‘respostas inconscientes’ dos atores. Mas alerta para alguns perigos: essas percepções devem ser ancoradas na realidade, para que tenham a ver com a história do narrador. (ROWE, 2007, p. 115)

Para Rowe (2007, p. 118) o ator de playback precisa estar entre o seu *self* e o do outro que conta a história e lidar de forma aberta com todos os estímulos que lhe chegam.

Nesse limiar, momento a momento, a atenção dos *performers* centra-se e transfere-se: perspectivas pessoais, representacionais, mnemônicas, somáticas, afetivas e imagísticas colidem, convergem e interagem para informar o *performer*. [...] Os *performers* querem entrar na história com corpo e mente receptivos enquanto mantém uma separação – tanto empatia quanto distância precisam estar simultaneamente no trabalho quando os atores escutam a história¹²⁴. (ROWE, 2007, p. 118)

Essas tensões e dicotomias apontadas por Rowe no trabalho do ator levam-nos novamente a refletir sobre como esse trabalho não pode estar somente pautado

¹²² Despite the problems of considering the body as a primary, unmediated source of action for the performer, somatic material remains key in providing direction to playback enactments. [...] The performer engages in a somatic encounter with the teller’s narrative – the body serves as both source and as a key means of representation.

¹²³ By subconscious I mean here those psychophysical phenomena existing in the mind that are not immediately available to consciousness and which exist just below the threshold of consciousness.

¹²⁴ In this liminal place, moment-by-moment, the performers’ attention focuses and shifts: personal, representational, mnemonic, somatic, affective and imagistic perspectives collide, cohere and interact to inform the performer. [...] The performers wish to enter into the story with a receptive body and mind while maintaining their separateness – both empathy and distance need to be simultaneously at work as the actors listen to the story.

nas habilidades técnicas da cena. Questões pessoais, tais como as memórias, identificações, generosidade são elementos necessários a esse ator.

4.2. A PRONTIDÃO DO MÚSICO

O trabalho do músico no teatro playback é muito parecido com o trabalho dos atores. Ele também precisa contar uma história, e sua prontidão para isso inclui questões que abrangem as habilidades técnicas e disposições pessoais.

A maioria dos autores não fala do trabalho do músico especificamente, incluindo-o no trabalho dos atores. Uma exceção é de Salas (2000, p. 99), que por ser musicoterapeuta antes mesmo de iniciar seu trabalho com playback, dedica um capítulo inteiro do seu livro para esta função.

Para ela, a música tem extrema importância no teatro playback, apesar de deixar claro que é possível trabalhar sem ela. No seu ponto de vista, pela centralidade que as realidades emocionais subjetivas têm no palco do playback, a música tem grande contribuição, já que atinge nosso lado emocional de forma rápida. “Como todo diretor de cinema e teatro sabe, a música pode evocar estados emocionais ou intensificar as ações dramáticas com grande eficácia”. (SALAS, 2000, p. 100)

No teatro playback a música tem muitas funções: criar uma ambientação, estabelecer a pontuação de cenas, criar atmosferas, criar um clima de ritual e cerimônia, transmitir o desenvolvimento emocional da história. O músico, ao realizar a sonoplastia, pode representar personagens e compor com o enredo da história, através das letras de músicas. Porém, muitas vezes sua atuação pode não ser percebida, pois a música, pontuando inícios e finais, transforma-se também em código. Assim, o músico precisa ter a consciência da sua importância, mesmo sabendo que talvez o seu talento não seja devidamente reconhecido. “Assim como a interpretação dos atores, a música é uma oferenda para o narrador e para a plateia e não um veículo para a virtuosidade.” (SALAS, 2000, p. 101)

Os atores e músicos também precisam trabalhar co-criativamente, sendo que um reage à ação do outro. Em algumas formas curtas, como na transição por exemplo, essa troca é bastante visível, já que muitas vezes a cena é conduzida pelo músico, que vai pontuar a mudança da mesma. “Quando a colaboração está integrada, a música transforma-se em mais um ator no palco, fazendo parte da troca

de deixas com todos, cada um incrementando a capacidade do outro de tornar a história mais viva, verdadeira e artística”. (SALAS, 2000, p. 105)

Como visto na relação entre os atores, a confiança também é necessária na relação com o músico. Este precisa dar espaço para a atuação e para os diálogos, enquanto aqueles devem ouvir e reagir à música, entendendo que muitas vezes ela pode desenhar sentimentos fortes com mais força.

Em um espetáculo no “Dia das Mães”, uma mulher conta a história do nascimento de sua neta, a primogênita de sua filha. Ela é uma narradora engraçada.

“E quem mais estava presente no nascimento, Shelly?”

“O doador de esperma”, ela diz, deixando entrever sua opinião a respeito do companheiro de sua filha. A plateia ri quando o “bebê” nasce. Os atores, conscientes do significado profundo da história, esperam o riso diminuir, à medida que a cena se encaminha para o final. Eles mantêm suas posições corporais, indicando que a cena ainda não terminou. Nesse ínterim, o músico dedilha alguns acordes suaves no violão, cantando uma melodia lírica com as palavras “meu bebê... meu bebê”. A expressão divertida de Shelly desaparece. Ela encosta-se no ombro do diretor, com os lábios trêmulos e lágrimas nos olhos¹²⁵.

Também a coordenação é importante, pois a música também pontua elementos práticos em uma apresentação.

Para os atores, a música durante a montagem da cena tem um sentido prático: ela termina quando você, como músico, vê que todos estão posicionados e prontos para começar. É uma pista útil para qualquer ator que não possa ver o palco todo. E ela permite que a encenação comece com intensidade. Em um dado momento todos estão parados e sem silêncio; no momento seguinte a ação terá começado. (SALAS, 2000, p. 102)

Durante a encenação, a música pode tanto intensificar a experiência do narrador como expressar outros sentimentos citados na narração que não aparecem na atuação. (SALAS, 2000, p. 103).

A música também liga cenas separadas de uma mesma história. Manter um refrão ou linha melódica dá unidade à cena. Outro recurso é a voz, e o músico pode cantar. A autora aconselha usar letras simples para os cantos. “Você precisa destilar

¹²⁵ Relato extraído de SALAS (2000, p. 107).

a linguagem como um poeta, para não se tornar banal ou óbvio. Essas frases, em geral, funcionarão melhor se forem extremamente simples; talvez, apenas a repetição de um refrão ou de um nome.” (SALAS, 2000, p. 105).

O trabalho do músico e do condutor são quase paralelos, pois ambos cuidam da estrutura e modelação de uma apresentação. As sugestões do condutor vão ajudar a delinear o trabalho do músico. (SALAS, 2000, p. 107).

A autora ainda coloca a iluminação, utilizada por alguns grupos quando o espaço é adequado para isso, paralelamente à música.

A iluminação para o *playback theatre* é uma outra forma não-cognitiva de contar a história. As respostas da plateia serão intensamente afetadas por mudanças na intensidade e na coloração da luz, embora seja difícil que as pessoas estejam conscientes disso. Assim como o músico, o iluminador está seguindo o desenvolvimento emocional da história. (SALAS, 2000, p. 107)

Este é um elemento pouco discutido nos textos sobre teatro *playback*, já que na maioria das vezes, as apresentações acontecem em espaços não convencionais, não possuindo dessa forma o material necessário. Porém, é um elemento agregador, que fortalece o acabamento estético da cena. É algo que deve estar em consonância com a cena. O iluminador é também criador e contador de histórias, por isso, sua relação com os outros *performers* reclama novamente confiança e co-criatividade.

É bastante útil que um músico de *playback* domine muitos instrumentos e estilos musicais. Em determinadas cenas, músicas ou estilos específicos podem dar maior veracidade.

Os músicos de *playback* precisam saber tocar fluente e criativamente, de preferência mais de um instrumento; precisam sentir-se à vontade com a improvisação; precisam confiar o suficiente em sua musicalidade, não hesitando em traduzir em música suas percepções e impulsos. Pode ser muito útil se você for versátil o suficiente para ser capaz de propor uma variedade de estilos musicais, tanto instrumentais quanto vocais, se a história assim o requerer – clássico, blues, rap, étnico, infantil, etc. (SALAS, 2000, p. 108)

Porém, a autora reafirma que não são importantes somente as habilidades técnicas. Um músico em *playback* precisa ser humilde no seu trabalho, precisa afinar com o narrador, trabalhar em equipe, ter flexibilidade de acordo com as necessidades da cena. (SALAS, 2000, p. 108)

Tanto o músico quanto o ator no *playback theatre* devem combinar a empatia e a abertura sem julgamentos prévios de um terapeuta com uma

prontidão para a expressividade. Nem todo *performer* tecnicamente hábil, em qualquer sentido, é maduro e centrado o suficiente para esse trabalho. (SALAS, 2000, p. 109)

Novamente Salas (2000, p. 109) aponta a possibilidade de pessoas que não têm experiência em música conseguirem atuar como músicos de playback, já que elas podem, através da abertura, empatia, generosidade e espontaneidade, ter sucesso mesmo com recursos limitados. Aponta também a necessidade de todos os componentes do grupo atuarem como músicos, mesmo que seja somente nos ensaios, para que sua percepção da música aumente.

4.3. OS PAPÉIS DO CONDUTOR

Talvez a tarefa mais complexa numa apresentação de teatro playback seja a do condutor. É ele que faz a ligação entre o público e os *performers*, que guia o ritmo de uma apresentação, que entrevista o narrador, dá parâmetros para a cena, que faz com que todos no ambiente estejam em sintonia, com um objetivo em comum: contar e encenar histórias.

Para essa função, os autores de teatro playback dedicam muita reflexão. Salas (2000, p. 82) fala da necessidade de uma preparação muito grande. Para ela, o condutor deve dar conta de três elementos – a plateia, o narrador e a história.

Condutor como mestre-de-cerimônias – na relação com a plateia, o condutor precisa ser um mestre-de-cerimônias. Precisa manter a autoridade para poder dar o andamento necessário a uma apresentação, mas também precisa entreter a plateia. É também o condutor que deve garantir um ambiente seguro e de confiança. Existem decisões a serem tomadas, em relação a quem vai contar a história, quando deve finalizar uma apresentação, como envolver a plateia por inteiro... Essas questões também estão presentes mesmo quando não se trata de uma apresentação, mas de um treinamento ou workshop de playback. “Uma de minhas tarefas como diretor [condutor], neste momento, é ajudá-los a estarem aqui por inteiro, neste tempo e lugar que estamos compartilhando, para nos tornarmos co-criadores do que quer que venhamos a construir em conjunto.” (SALAS, 2000, p. 83)

Fazemos mais uma ou duas esculturas fluídas e, então, solicito uma história. Levo alguns minutos para aquecê-los para esta próxima fase. Enquanto falo, ando no espaço cênico, indo e voltando. Procuro atingi-los com minha voz, com meus

gestos, enquanto me certifico de estar incluindo todos em meu contato visual. Sei que o que eu disser e fizer nesse momento pode ajudar – se fizer corretamente – no sentido de que o grupo confie em mim. E, ainda, catalisar aquele processo mágico que alcança a memória e a emoção, despertando as histórias¹²⁶.

Outro aspecto importante é não perder o foco da plateia, principalmente quando o condutor está realizando a entrevista com um narrador. É muito fácil estabelecer uma relação dual nesse momento e esquecer da plateia. Essa relação deve ser alongada, para que o público seja também incluído nessa conversa.

Condutor na relação com o narrador – Além da relação com a plateia, o condutor deve estabelecer uma relação especial com o narrador. Ele precisa estabelecer uma intimidade em um espaço público. Deixar o narrador à vontade, oferecer segurança e amparo. Isso também é necessário quando o narrador se emociona durante a história. É preciso respeitar o tempo de cada pessoa. (SALAS, 2000, p. 87)

A autora ainda aponta a necessidade de interromper o narrador enquanto ele conta a história, para poder levar a narração ao âmbito da co-criação, escolhendo os atores; e mostrar que o condutor orienta o relato da história, ajudando um narrador confuso. (SALAS, 2000, p. 87)

Ao final da cena, os *performers* voltam-se para o narrador, sinalizando a oferta que acabaram de fazer. É função do condutor devolver o foco para o narrador, abrindo espaço para ele se manifestar em relação ao que acabou de assistir. A autora sugere que se pergunte se a cena contemplou a história, se há alguma observação, correção ou necessidade de transformação. Em alguns casos será necessário refazer a cena ou parte dela, em outros o narrador pode pedir que a cena seja refeita com ou final diferente, que Salas chama de transformação. (SALAS, 2000, p. 89)

Condutor como diretor de teatro – Nessa função, o condutor deve estabelecer uma relação com a história. Ele vai ter que ouvir a história do narrador, investigar detalhes que podem estar faltando e entregar esta história com uma pré-formatação para os atores e para a plateia. É necessário objetivar a história, buscando informações essenciais: quem, onde, quando, o que. (SALAS, 2000, p. 90)

¹²⁶ Relato extraído de Salas (2000, p. 84).

A autora aponta algumas perguntas que podem ajudar o narrador a entender o sentido de sua própria história, ver que ela tem forma e significado: “Qual seria o título de sua história?” ou “Como termina essa história?”. O condutor deve buscar também uma ou duas palavras para descrever cada personagem.

Assim que a história emerge, o diretor começa a pesquisar as dimensões de seu significado. Algumas vezes são bastante claras, outras mais ocultas. O diretor pode precisar seguir sua própria curiosidade, ser um ‘inquiridor ingênuo’, como Mary Good, diretora australiana de playback, descreve esta faceta do papel de diretor. O que estamos procurando é algum contraste, alguma tensão entre os elementos, que tenham tornado essa experiência relevante para a narradora; talvez alguém com quem ela tenha aprendido. (SALAS, 2000, p. 91)

Porém, também é necessário saber quando parar. Pode haver histórias pequenas, completas em sua simplicidade. Outra medida que o condutor deve ter é saber dosar o quanto vai direcionar a cena, dando dicas sobre como será a encenação da história. É preciso também dar espaço para os atores. Segundo a autora, isso vai depender muito da experiência dos mesmos. (SALAS, 2000, p. 93)

As relações estabelecidas com o narrador, a plateia e a história são para Salas as principais funções de um condutor. Já Fox (2003, p. 121) explica a função de condutor em outros termos. Para ele, ela tem dois aspectos: o condutor deve ser um diretor e também um ator.

Como diretor, o condutor deve ser, assim como Salas aponta, um mestre-de-cerimônias, que tem que cuidar do tempo, de questões fora da apresentação (avisos, notícias), e é responsável pelos começos e finais. (FOX, 2003, p. 127). Ele precisa também ser um especialista da forma, tem que ter muita familiaridade com o método que está utilizando. É responsável por usá-lo da melhor forma possível. Nem os atores nem a plateia se arriscarão nas mãos de um condutor o qual não confiam. Ele precisa saber levar a história para o ator. Não pode ter muita informação nem pouca. Tem que saber também como acabar uma cena. (FOX, 2003, p. 129)

A função do condutor como zelador da forma é mais central nos momentos de crise, quando o destino de todo o evento dependerá de uma decisão central e feita num piscar de olhos. Na atmosfera permeável do TSR [teatro sem roteiro], a forma é passível de ser ameaçada a qualquer momento, por um espectador-participante, pelo ambiente, às vezes até pelos atores¹²⁷. (FOX, 2003, p. 129)

¹²⁷ The conductor’s function as custodian of the form is most central at moments of crisis, when the fate of an entire event will rest on a central, split-second decision. In the permeable atmosphere of NST, the form is liable to be threatened at any time, by a spectator-participant, by the environment, sometimes even by the actors.

Mas ele deve também estar aberto ao novo, pois a forma está em constante mudança. (FOX, 2003, p. 131). Ainda como diretor, Fox (2003, p. 132) coloca que o condutor precisa entrar em contato com os líderes de uma comunidade ou grupo em que farão uma apresentação. É preciso estabelecer uma relação anterior, explicar a forma, conhecer os anseios.

Apesar do condutor não fazer parte da encenação das histórias, ele também está dentro do círculo dramático de uma apresentação, então é também um ator. Mesmo quando faz o papel de mestre de cerimônias ao dar as boas-vindas e explicar o procedimento, o condutor faz também uma indução para encantar a plateia com palavras cuja repetição, aliteração e irregularidade sintática seduzem o espectador. (FOX, 2003, p. 133)

O diretor tem um papel xamanístico de levar os atores e plateia para uma experiência nova, que fica entre a realidade e a ficção. Ele precisa induzir um transe, seja pela poesia, pela dança, ou outra forma. (FOX, 2003, p. 134) O propósito do teatro playback é permitir que qualquer um conte sua história. É papel do condutor garantir isso. Como xamã, deve abrir seus sentidos e perguntar o que for necessário para que as histórias apareçam. (FOX, 2003, p. 136)

O condutor que audaciosamente cumpre o papel de xamã será visto pela plateia como um ator, embora de um tipo diferente. Como um ator, o condutor está 'dentro' da apresentação, mas porque sua responsabilidade contínua é de alcançar o entendimento para além de cada momento da experiência da apresentação, esse transe é de natureza diferente dos atores¹²⁸. (FOX, 2003, p. 136)

Então, o condutor precisará gerenciar paradoxos: ajustar as fronteiras e perseguir a verdade, encantar e explicar, trazer o drama e falar socialmente. (FOX, 2003, p. 136). São tarefas de protocolo, coordenação, especialização, encantamento e de xamã. (FOX, 2003, p. 137)

Hoje aconteceu algo muito interessante. Uma pessoa contou um sentimento que comportava uma transição, mas eu não pedi isso. Quando eles terminaram a

¹²⁸ The conductor who boldly fulfills the shaman role will be seen by the audience as an actor, albeit a special kind of one. Like an actor, the conductor is 'in' the performance, but because his or her continual responsibility is to achieve metalevel understanding of each moment of the performance experience, this trance is of a different nature than that of the actors'.

*escultura fluída, pedi a eles que fizessem novamente em transição. Ficou diferente e muito interessante!*¹²⁹

A condução no teatro playback é uma função, que como foi visto, exige muitas habilidades. De todos os *performers* de playback, o condutor é o que mais precisará dominar os três elementos indicados por Fox (1999b, p. 127): a arte, a interação social e o ritual.

Olhando para os fundamentos do teatro playback vistos no segundo capítulo, é o condutor que precisará sintetizá-los mais fortemente para realizar uma boa condução. Os conhecimentos nessas diversas áreas terão maior importância para ele.

A espontaneidade, generosidade, auto-consciência, maturidade, humildade e respeito exigidos dos outros *performers* também se aplicam ao condutor. A sua ligação com a plateia e com os narradores é mais direta ainda. Se estabelecer julgamentos e críticas, é muito improvável que as pessoas se sintam seguras para contar histórias.

¹²⁹ Relato de apresentação de teatro playback realizado em 31 de julho de 2009 pela Dionisos Teatro feito pela condutora Silvia Nogueira.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

CAUSOS/1

“Nas fogueiras de Paysandú, Mellado Iturria conta causos. Conta acontecidos. Os acontecidos aconteceram alguma vez, ou quase aconteceram, ou não aconteceram nunca, mas têm uma coisa de bom: acontecem cada vez que são contados. [...]”
(GALEANO, 2000, p. 64)

O que significa ver uma história que acabou de ser contada, que acabou de ser ouvida por todos? Não precisamos dessa encenação para imaginar a história. Quando alguém nos conta uma história, construímos quase que automaticamente a imagem dela. Nós já a recriamos em nossas cabeças. Elas acontecem novamente, como coloca Galeano. Por que então vê-la novamente no palco?

A história, que num primeiro momento era uma elaboração somente do autor/narrador, e que num segundo momento passa a ser imaginada pelas pessoas da plateia que a escutam, após o convite “Vamos ver?”, é corporificada pelos atores. A história pessoal encenada ganha novos detalhes e adquire uma dimensão artística através do teatro playback. Elas acontecerão novamente não apenas individualmente, mas coletivamente.

Dessa forma, o teatro playback não trata somente de utilizar as histórias contadas para fazer teatro. Trata também da valorização do outro, da valorização das histórias, da importância da interação. Por um lado ele representa um estímulo para ouvirmos as histórias dos outros e para contarmos nossas histórias. Por outro, ele valoriza as histórias contadas colocando-as no centro do palco, em foco. E mesmo aqueles que talvez não tenham a oportunidade de contar uma história durante uma apresentação, irão no mínimo se perguntar “Quais são as minhas histórias? Eu tenho histórias para contar?” Sendo assim, o teatro playback é também um mobilizador de histórias.

Se no teatro em geral, o prazer da plateia está em ver uma cena bem feita, no teatro playback esse prazer não se limita a isso. Existem outros elementos intrínsecos à forma que também proporcionam gratificação: contar uma história, ouvir histórias, o sentimento de que a sua história está sendo valorizada, o estabelecimento de uma relação com as histórias dos outros, seja pela identificação, pelo reconhecimento ou pela rejeição. Dessa forma, o valor estético do playback inclui outras dimensões. Não é somente um texto elaborado, ou a performance de um ator em determinado personagem, ou figurinos e cenários de tirar o fôlego que estão em questão no teatro playback.

O prazer inclui o desafio do improviso: como aqueles atores irão se virar para fazer essa história? Ou talvez esteja em somente reviver a história, lembrá-la, contá-la, vê-la novamente. Talvez seja saber que outras pessoas vão ouvir essa minha história e ela não vai mais morrer comigo. Talvez esteja em ouvir as histórias dos outros. De qualquer forma, é tarefa dos artistas proporcionarem espaço para que essas gratificações, sejam elas quais forem, possam acontecer.

Por isso também que é tão importante que a história contada seja do narrador. Para que o teatro playback não vire uma arena de histórias alheias, de pessoas que não estão ali, de julgamentos e pontos de vista unilaterais.

Assim, volto-me para as perguntas iniciais que guiaram essa dissertação. Artistas conseguem lidar com histórias pessoais e a carga emocional que pode vir atrelada a elas? O que se faz com essas histórias contadas em público tem implicações éticas. O que um artista precisa saber, para além das habilidades artísticas, para fazer teatro playback?

Como visto, as histórias pessoais não são domínio das psicoterapias. Elas são constituintes de nossa identidade, e por isso presentes em nossas vidas cotidianas. Se nós, enquanto artistas, nos voltamos para elas como Freire nos indica, entendendo-as dentro de um diálogo, que compreende o amor, a humildade, e a fé nos homens como elementos que o constitui, então a preocupação excessiva com o que pode vir dessas histórias pode ser desnecessária. Esse diálogo é passível de ser travado entre os seres humanos que estabelecem uma relação de confiança entre si.

Com exceção das vezes em que o teatro playback está inserido em um processo psicoterapêutico com objetivos claros nesse viés, os praticantes não precisam necessariamente ter uma formação em psicoterapia. Como já apontado,

Fox recomenda a formação em psicodrama para qualquer praticante, mas não em caráter obrigatório, mas como um auxílio.

Para praticar teatro playback, é necessário entender a plateia e seus narradores como uma comunidade. A estética do playback compreende uma conexão entre as pessoas presentes (*performers* e público). No lugar de separar os elementos artísticos e outros elementos de caráter social e/ou terapêutico, é necessário o entendimento de que a arte do playback abarca esses elementos. Ela é tudo isso. O que é necessário para um artista praticar teatro playback é dar espaço e voz ao ser humano que está atrás desse artista, que o constitui.

A arte criada no teatro playback é de âmbito coletivo. Rowe (2007, p. 71) cita Bakhtin, quando este fala que o significado não está na palavra, nem na alma de quem fala e nem na alma de quem escuta. Está numa conexão de todos. Isso traz a ideia de que ninguém é dono de um significado, e sim que ele é construído com várias partes. Este conceito tem um grande efeito na conceitualização do playback.

No lugar de uma história ‘possuída’ pelo narrador, a história no teatro playback se torna não apenas um texto criado em conjunto mas também um texto que é criado na relação com outros textos – um ‘intertexto’.¹³⁰ (ROWE, 2007, p. 72)

Para o autor, as narrativas no playback são então criações negociadas e contextuais. A história do narrador deve ser respeitada, porém ela não é só dele. O playback fica na tensão entre a história que o narrador conta e a transformação ocorrida no contato com os outros elementos (atores, condutor, plateia...) (ROWE, 2007, p. 73).

O que se cria no playback é um teatro que precisa de diálogo, respeito, confiança, porque, como coloca Rowe, essa “cria” é coletiva. Ele vai gerar momentos de frustração, de falhas, de espanto, de ansiedade, de divertimento, de constrangimento, de partilha, de êxtase, e de outros tantos que não se pode controlar na totalidade.

A resposta dos performers no teatro playback é sempre e apenas uma resposta humana para outra história. A performance pode ser maravilhosa, generosa, arriscada e inspirada, mas *nunca mais do que humana*. [...] O playback efetivo afrouxa as ‘gravatas’ da história, abre para outras

¹³⁰ It brings into question the notion of the teller as an independent self-transparent originator of meaning and questions the possibility of the independence of their story. Instead of a story ‘owned’ by the teller, the playback theatre story becomes not only a jointly created text but also a text that is created in relation to other texts – an ‘intertext’.

possíveis interpretações e revela os meios pelos quais nós construímos o sentido de nossa experiência.¹³¹ (ROWE, 2007, p. 39)

Nessa troca, o narrador oferece sua história e os *performers* a sua disponibilidade pessoal e artística para uma cena criada na intersubjetividade, no intertexto. A sua generosidade se mistura com sua técnica vocal, suas memórias pessoais com sua expressão corporal, seus sentimentos com a construção de seu personagem. As técnicas teatrais potencializam esse diálogo.

A busca de Fox no estudo da tradição oral vinha no sentido de reconquistar uma prática sem tantas separações entre a mente e o corpo, o mundano e o sagrado, a arte e a não arte. No teatro playback, essas separações podem apenas esvaziar a forma, enfraquecê-la.

O teatro playback se constitui numa prática que pode abranger experiências artísticas, de socialização e de pertencimento, porque carrega em seu bojo a ideia de arte como necessidade humana de encontro e comunhão. “É em qualquer contexto, como apresentação ou de outra forma, há a possibilidade daqueles momentos que nos mostram o cumprimento da promessa do playback: a fusão efêmera e mágica do artístico e do humano”.¹³² (SALAS, 1999, p. 34)

Mais conhecido no meio psicodramático, o teatro playback no Brasil ainda tem muito a crescer. Sem desfazer a importância e a possibilidade de ser feito por pessoas sem conhecimentos de técnicas teatrais e com objetivos diversos, é necessário ressaltar o poder que um trabalho teatral de qualidade imprime para a prática. Uma cena bem-feita tecnicamente, integrada com uma música bem-feita, potencializa a história, o encantamento com a cena, o sentimento de contar e ser ouvido.

Dessa forma, lanço meu olhar para a busca de uma prática que, mantendo os preceitos de troca, diálogo, respeito; se preocupa também com a qualidade do movimento e do som, com a diversificação de formas. Nesse sentido, quanto maior for nosso repertório de conhecimento das grandes histórias da humanidade, maior será nossa habilidade em lidar com as histórias dos humanos da nossa frente. Quanto mais encenamos e re-encenamos as histórias uns dos outros nos ensaios

¹³¹ The response of the performers in playback theatre is always and only a human response to another's story. The performance can be wonderful, generous, risky and inspired, but it is *never more than human*. [...] Effective playback loosens the 'ties' of the story, opens up other possible interpretations and reveals the means through which we make sense of our experience.

¹³² And in any context, performance or otherwise, there is the possibility of those moments that show us the ideal fulfillment of playback's promise; the ephemeral, magical fusion of artistry and humanity.

de nosso grupo, mais aptos estaremos a recontar as histórias dos outros. Quanto mais “limpamos” as entradas e saídas, a qualidade corporal, os inícios e finais, mais valorizamos as histórias dos narradores. Quanto melhor estiverem preparados nossos corpos e nossas vozes, mais belo será o encontro. E a beleza vai facilitar o diálogo, que é imprescindível nesse trabalho. Como Fox afirma “A arte contém o sofrimento num contexto de beleza, e essa beleza nos permite aprofundar essa verdade”¹³³.

¹³³ Consideração feita por Jonathan Fox em entrevista no IX Festival Internacional de Teatro Playback em São Paulo em agosto de 2007, na qual estive presente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR, Moysés. **Teatro da Anarquia: um resgate do psicodrama**. Campinas : Papyrus, 1988.

BRASILIS PLAYBACK THEATRE. Disponível em:
<<http://www.brasilisplaybacktheatre.com.br/home.htm>> Acesso em:
21/04/2008.

BINER, Pierre. **O Living Theatre**. Lisboa : Forja, 1976.

CAVALO LOUCO. O Legado de Julian Beck. **Cavalo Louco – Revista de Teatro Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz**, Porto Alegre, n. 5, p. 24-29, 12/2008.

CARDOSO NETO, Antonio Vitorino. **Avaliação do Processo do “Playback Theatre” como um Recurso para Treinamento**. 2007. 295 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2007.

CHACRA, Sandra. **Natureza e Sentido da Improvisação Teatral**. São Paulo : Perspectiva, 2005.

CUKIER, Rosa. **Psicodrama Bipessoal: sua técnica, seu terapeuta e seu paciente**. São Paulo : Ágora, 1992.

DAUBER, Heinrich. **Tracing the Songlines: Searching for the Roots of Playback Theatre** In DAUBER, Heinrich; FOX, Jonathan. (org). *Gathering Voices: Essays on Playback Theatre*. New Paltz : Tusitala, 1999. (p. 67-76)

- DENNIS, Rea. **Public Performance, Personal Story: A Study of Playback Theatre.** Griffith University, 2004. Disponível em: <http://www.playbackschool.org/resources_longlist.htm> Acesso em: 05 out. 2007.
- FELDHENDLER, Daniel. **Playback Theatre, a place of learning.** Disponível em: <<http://www.playbacknet.org/interplay/journal/feldengnov04.html>> Acesso em: 26 set. 2006.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa.** 3 ed. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1999.
- FOX, Hannah. **Weaving Playback Theatre with Theatre of the Oppressed.** Disponível em: <www.playbackcentre.org> Acesso em: 06 dez. 2008.
- FOX, Jonathan. **Acts of Service: Spontaneity, Commitment, Tradition in the Nonscripted Theatre.** New Paltz : Tusitala, 2003.
- FOX, Jonathan. **Introduction** In DAUBER, Heinrich; FOX, Jonathan. (org). **Gathering Voices: Essays on Playback Theatre.** New Paltz : Tusitala, 1999a. (9-16)
- FOX, Jonathan. **A Ritual for Our Time** In DAUBER, Heinrich; FOX, Jonathan. (org). **Gathering Voices: Essays on Playback Theatre.** New Paltz : Tusitala, 1999b. (116-134)
- FOX, Jonathan. **Playback Theater: the Community Sees Itself.** In COURTNEY, Richard; SCHATTNER, Gertrud. (ed) **Drama In Therapy (2 vols.)** New York : Drama Book Specialists, 1982. (295-306).
- FOX, Jonathan. **Statement.** Disponível em: <http://www.playbackschool.org/about_comparison.htm> Acesso em: 19 set. 2006.
- FOX, Jonathan. **Trends in PT for Education.** Interplay, Nov 1992. Disponível em: <http://playbacknet.org/about/interplay/1992_11.pdf> Acesso em: 29 ago 2009.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido.** 13 ed. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1983.

FRIEDLER, Rasia. **El Teatro Playback: Una Pasion Vislumbrada en Nepal. Un Dialogo con Jonathan Fox.** Disponível em: <http://www.playbackschool.org/resources_longlist.htm> Acesso em: 05 out. 2007.

GALEANO, Eduardo. **As palavras andantes.** Tradução de Eric Nepomuceno. 4 ed. Porto Alegre : L&PM, 1994.

GALEANO, Eduardo. **O livro dos abraços.** Tradução de Eric Nepomuceno. 8 ed. Porto Alegre : L&PM, 2000.

GOOD, Mary. **Who is you neighbour? Playback Theatre and Community Development.** Disponível em: <www.playbackcentre.org> Acesso em: 06 dez. 2008.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas.** 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSEN, Harold. **The Nurture of Narrative** *In* Stories and Meanings. Kettering, Northamptonshire : David Green, 1987.

HALLEY, Sarah. **Issues In Organizations That Lend Themselves to a Playback Approach.** Disponível em: <www.playbackcentre.org> Acesso em: 06 dez. 2008.

HARDY, Bárbara. **Narrative as a primary act of mind.** *In* Novel: a fórum on fiction. Brown University, 1968.

HOESCH, Folma. **The red thread: storytelling as a healing process** *In* DAUBER, Heinrich; FOX, Jonathan. (org). Gathering Voices: Essays on Playback Theatre. New Paltz : Tusitala, 1999. (p. 46-65)

INTERNATIONAL PLAYBACK THEATRE NETWORK. Disponível em: <www.playbacknet.org> Acesso em: 12 abr. 2008.

KINTIGH, Monica. **Peer Education: Building Community Through Playback Theatre Action Methods.** University of North Texas, 1998. Disponível em: <http://www.playbackschool.org/resources_longlist.htm> Acesso em: 05 out. 2007.

LIPSKER, Carmela. **Constructing Nursing Knowledge Via Playback Theatre in Professional Training of Community Nurses: A Study of the Effect on Learning and Behavior Patterns.** Disponível em: <www.playbackcentre.org> Acesso em: 06 dez. 2008.

MORENO, J. L. **Psicodrama e Sociodrama** *In* FOX, Jonathan. O essencial de Moreno: textos sobre psicodrama, terapia de grupo e espontaneidade. São Paulo : Ágora, 2002.

PARDO, Milagros. **Historias de la practica.** Interplay, vol XIII, no 2, dez 2008. Disponível em: < http://playbacknet.org/groups/itpn_news/files/f/1365-2008-12-10T165311Z/Interplay_Dec08.pdf> Acesso em: 30 dez 2008.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro.** São Paulo : Perspectiva, 1999.

PORTAL. **Arte e Negócios como Forma de Desenvolvimento.** Disponível em: <http://www.empreenderparatodos.adm.br/entrevista/mat_14_rea_dennis.htm> Acesso em: 15 dez. 2008.

PORTALHIGI. **Companhia apresenta técnica do Playback Theatre.** Disponível em: <<http://www.portalhigi.com.br/noticia.asp?cod=66>> Acesso em: 15 dez. 2008.

ROGERS, Tracie. **“Da Day We See Wind in Grenada” Community Dialogue and Healing Through Playback Theatre.** Disponível em: <www.playbackcentre.org> Acesso em: 06 dez. 2008.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A Linguagem da Encenação Teatral.** 2 ed. Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 1998.

ROWE, Nick. **Playing the Other: Dramatizing Personal Narratives in Playback Theatre.** London, Philadelphia : Jessica Kingsley Publishers, 2007.

SALAS, Jo. **Entrevista concedida a Fe Day.** *In* DAY, Fe. Playback Theatre-The Early Years Interview with Jo Salas. Disponível em: <www.playbackcentre.org> Acesso em: 06 dez. 2008. Entrevista.

SALAS, Jo. **Playback Theatre: uma nova forma de expressar ação e emoção.**
São Paulo : Agora, 2000.

SALAS, Jo. **What is “good” playback theatre?** In DAUBER, Heinrich; FOX,
Jonathan. (org). *Gathering Voices: Essays on Playback Theatre.* New Paltz :
Tusitala, 1999b. (17-35)

SÃO PAULO PLAYBACK THEATRE. Disponível em:
<<http://www.playbacktheatre.com.br/>> Acesso em: 08 mar. 2008.

SCRIPTI. Disponível em: <<http://scripti.com.br>> Acesso em: 30 dez. 2008.

STREKAS, Jennifer L. **Our Voices Define Our Worth: An Investigation into
Alleviating Teacher Burnout Through Playback Theatre.** Disponível em:
<www.playbackcentre.org> Acesso em: 06 dez. 2008.

APÊNDICE

APÊNDICE A – Programa de teatro playback da Dionisos Teatro

Sobre o Teatro Playback

O teatro playback (ou playback theatre, como é conhecido mundialmente) é uma forma teatral em que um grupo de atores encena histórias contadas por pessoas da plateia. O condutor é a pessoa que irá facilitar a interação dos atores e músicos com o público. Este formato foi idealizado e desenvolvido por Jonathan Fox, em 1975, nos Estados Unidos. Atualmente, o teatro playback é praticado em mais de 30 países.

Numa apresentação de teatro playback, as pessoas são convidadas a contribuir mais ativamente com a experiência teatral, contando suas histórias, escolhendo os atores para representar os personagens e assistindo essa história sendo reconcionada de forma artística. É criado então um espaço íntimo, onde as pessoas podem compartilhar suas próprias histórias e emoções, criando um diálogo através da arte.

O teatro playback se constitui numa prática que pode abranger experiências artísticas, de socialização e de pertencimento, porque carrega em seu bojo a ideia de arte como necessidade humana de encontro e comunhão. Devido a sua grande versatilidade, o teatro playback pode ser feito em espaços simples, trabalhando com temas específicos ou apenas proporcionando um momento de diálogo e experiência estética.

Teatro Playback nas empresas

O teatro playback pode ser inserido no ambiente organizacional como um meio de trabalhar temas específicos, tais como motivação, mudança, criatividade, liderança, trabalho em equipe, entre outros.

Essa forma teatral oferece uma oportunidade em que as pessoas podem partilhar suas histórias, criando assim um espaço de diálogo e reflexão diante dos desafios enfrentados no cotidiano das empresas.

A Dionisos e o Teatro Playback

A partir do projeto de mestrado da atriz Clarice Steil Siewert, a Dionisos Teatro começou a praticar o teatro playback com o intuito de levá-lo para os mais diversos espaços. Para isso, iniciou seu treinamento com o prof. Antonio Vitorino Cardoso (Curitiba). Em julho de 2008, buscando um maior aperfeiçoamento, realizou um workshop com Magda Miranda (São Paulo) e a Dra. Rea Dennis (Austrália), integrantes do IPTN (Rede Internacional de Teatro Playback) e experientes atrizes e diretoras de teatro playback.

Com atores premiados nacionalmente, músicos experientes e a condução do diretor Silvestre Ferreira, a Dionisos Teatro oferece um trabalho de qualidade, mantendo sua trajetória de realizar um trabalho artístico próximo a comunidade.



APÊNDICE B – Folder de divulgação de teatro playback da Dionisos Teatro

DIONISOS TEATRO apresenta:



Teatro Playback

Qual é a sua história?

04 e 05 de Junho
Quinta e sexta-feira
20 horas

Galpão de Teatro da AJOTE,
Citadela Cultural Antártica, Rua XV de Novembro, 1383.
Ingressos: R\$ 10,00 meia: R\$ 5,00
Estudantes e pessoas acima de 60 anos pagam meia-entrada
Informações: (47) 3432 6654 / 9604 6691

Realização:  Apoio: 

APÊNDICE C – Fotos de apresentações de teatro playback da Dionisos Teatro



Foto 1 – Escultura Fluída



Foto 2 – Ouvindo uma história



Foto 3 – Apresentação Inicial

APÊNDICE D – Texto: O Nascimento de um Grupo de Playback numa Companhia de Teatro

O nascimento de um grupo de playback numa companhia de teatro

Clarice Steil Siewert

A primeira vez que vi uma apresentação de teatro playback foi em 2001, no meu primeiro ano da faculdade de Psicologia. O condutor era o então professor de Psicodrama da Instituição, prof. Antonio Vitorino Cardoso, de Curitiba. Fui assistir porque soube que era algum tipo de teatro, e isso me interessava. Sou atriz há mais de dez anos e, naquela ocasião, levei também o diretor da minha companhia, Silvestre Ferreira, para assistir à apresentação. Ficamos encantados com o que aconteceu naquela noite. Foi muito emocionante o envolvimento das pessoas, tanto da platéia quanto dos atores que estavam no palco, transmitindo um carinho e um respeito com as histórias.

Saímos da apresentação intrigados com aquela forma de fazer teatro, que não sabíamos bem se era Psicodrama ou não. Perguntávamos-nos se atores profissionais poderiam fazer, se havia alguma restrição e como seria. Depois disso, levei cerca de cinco anos para entrar em contato novamente com o teatro playback.

Nosso “terreno fértil”

Minha atuação profissional, desde 2000, sempre foi como atriz na minha companhia, a Dionisos Teatro. Temos mais de 10 espetáculos em repertório, 4 atores, 2 diretores e 1 produtor trabalhando integralmente com a companhia. Dirigimos grupos de teatro dentro de empresas, escolas e projetos sociais, onde trabalhadores e alunos experimentam o fazer teatral. Levamos nossas peças para dentro de fábricas, para a rua, para comunidades carentes.

Nossa linha de trabalho para montagem de espetáculos tem sido a partir de histórias reais das pessoas. Em 2004, tivemos nossa primeira experiência nesse

sentido quando montamos a peça “Histórias de São Chico”, contando a história da cidade de São Francisco do Sul a partir de entrevistas com pessoas, encontros com grupos folclóricos e pesquisa em museus.

Em 2006, montamos a peça “Entardecer”, na qual entrevistamos pessoas com mais de 65 anos. Dessa forma, tendo a velhice como tema, criamos um espetáculo baseado nas histórias reais que ouvimos em extensas entrevistas que fizemos em asilos, na casa de conhecidos e até em aldeia indígena.

Em 2007, surgiu a idéia de “Migrantes”, peça desenvolvida também a partir de entrevistas com pessoas que vieram morar em nossa cidade nas décadas de 70 e 80. Assim como em “Entardecer”, a construção da dramaturgia partiu das histórias reais coletadas. Acredito que todo esse percurso da companhia em trabalhar tão perto das pessoas, ouvindo histórias e transformando-as em arte, proporcionou um terreno fértil para o que estava por vir.

O contato inicial

Em 2006, já graduada em Psicologia, resolvi fazer mestrado em Teatro na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Não sabia exatamente qual o meu objeto de pesquisa, mas me interessava o teatro feito para e com a comunidade. Fiz uma disciplina com a minha atual professora orientadora, Dr. Márcia Pompeo Nogueira, em que estudei experiências nesse sentido. Entendia que a minha formação em Psicologia contribuiria na pesquisa que gostaria de fazer nesse campo. Foi aí que lembrei daquela apresentação de teatro playback. Escrevi o projeto, foi aprovado e em 2007 iniciei meus estudos.

Na Universidade ninguém da área de teatro conhecia o teatro playback, a não ser talvez por um “ouvir falar” distante. Eu sabia que havia pouca coisa em português, e isso, na verdade, até me motivou mais, entendendo que uma dissertação de mestrado poderia ampliar esse conhecimento. Meu professor de Psicodrama, Antonio Vitorino, estava terminando a sua dissertação, que também teve o teatro playback como objeto de estudo, mas na área da Psicologia. Meu desejo era pesquisá-lo enquanto manifestação artística.

Meu contato com a comunidade do teatro playback foi via internet. Li vários artigos, teses e trabalhos sobre o assunto, busquei os livros necessários. Foi emocionante chegar no Festival Internacional de Teatro Playback, em São Paulo, e

ver os nomes que eu conhecia no papel se materializando nos crachás das pessoas vivas na minha frente! Nesse encontro me deparei com as várias possibilidades do teatro playback, seus inúmeros campos de atuação, as particularidades de alguns grupos. Naquela época eu ainda não sabia direito se o meu grupo poderia fazer teatro playback, se aquilo tudo não era domínio somente de educadores, assistentes sociais, psicólogos.

A troca

No início de 2008, tomamos coragem, chamamos o professor Antonio, e iniciamos nosso treinamento em teatro playback. O grupo tomou conhecimento da forma do teatro playback. Improvisamos, experimentamos. A partir dali, paralelo aos ensaios de nossas peças, reservávamos um ensaio por semana para o teatro playback. E gostamos muito! O grupo percebeu que o ensaio de playback era revigorante. Além de trabalharmos conceitos básicos do teatro, ouvíamos uns aos outros, nos cuidávamos.

Após vários ensaios e algumas apresentações, chamamos Magda Miranda da *Scripti Artes e Desenvolvimento* de São Paulo e a Rea Dennis da Austrália, para ministrar um workshop com o grupo. Eu as havia conhecido no Festival em São Paulo, e nos pareceu uma oportunidade única ter duas pessoas com tanta experiência para nos orientar. Sentíamos necessidade de um olhar sobre o trabalho que estávamos desenvolvendo. Entendíamos a seriedade que é trabalhar tão diretamente com as pessoas, ouvir suas histórias, transformá-las em poesia. E foi maravilhoso. Elas assistiram a uma apresentação que fizemos, trabalharam diretamente com as nossas dificuldades. Mas talvez o mais importante para nós tenha sido entrar em contato com o pensamento delas sobre o teatro playback. Nosso desejo em fazer arte encontrou eco nos seus trabalhos. Foi quase uma validação, foi como se nos dissessem: “Sim, uma companhia de teatro pode fazer teatro playback!”.

Ainda fizemos um mini encontro com grupos de teatro playback do sul do Brasil. Abrimos o workshop e recebemos o grupo do prof. Antonio, de Curitiba, e um grupo que está se formando em Florianópolis, com alunos da graduação em teatro que assistiram às aulas que ministrei sobre o assunto.

Em 2009, pretendo concluir minha pesquisa e disponibilizá-la para os *playbackers* brasileiros e para quem mais tiver interesse. O teatro playback está

espalhado pelo mundo porque tem várias facetas. Cada linha de atuação, focando um ou outro objetivo, desde que feito com respeito, nos traz contribuições importantes para uma prática cada vez mais responsável. Eu gosto de fazer teatro, e acredito na arte porque ela atinge o ser humano como um todo: racional, física, sensível e socialmente. Para mim e para o meu grupo, o teatro playback é um jeito de fazer teatro, é um jeito de fazer arte perto das pessoas, para elas, com elas. Isso, acredito, enriquece a todos.

Exponho aqui essa trajetória acreditando que as dúvidas que tive e ainda tenho sobre a prática do teatro playback possam ser compartilhadas com toda a comunidade internacional. Também é um jeito de dizer que tem muita gente aqui no sul do Brasil que se interessa por essa prática, e que nós todos só temos a ganhar com isso.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)