A experiência do espectador contemporâneo:

memória, invenção e narrativa

Leonel Martins Carneiro

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

LEONEL MARTINS CARNEIRO

A experiência do espectador contemporâneo:
memória, invenção e narrativa

São Paulo

2016

LEONEL MARTINS CARNEIRO

A experiência do espectador contemporâneo:

memória, invenção e narrativa

Tese apresentada à Escola de
Comunicações e Artes da Universidade
de São Paulo para obtenção do título de
Doutor em Artes

Área de Concentração: Teoria e Prática
do Teatro

Linha de Pesquisa: Texto e Cena

Orientadora: Profa. Dra. Sílvia Fernandes
da Silva Telesi

Coorientadora: Profa. Dra. Marie-
Madeleine Mervant-Roux

São Paulo

2016

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo autor

Carneiro, Leonel Martins A experiência do espectador contemporâneo: memória, invenção e narrativa / Leonel Martins Carneiro. - São Paulo: L. M. Carneiro, 2016.
368 p.: il. + Inclui DVD com material coletado.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Orientadora: Sílvia Fernandes da Silva Telesi

Coorientadora: Marie-Madeleine Mervant-Roux

Bibliografia

1. Teatro 2. Espectador 3. Experiência 4. Memória I. Telesi, Sílvia Fernandes da Silva II. Título.

CDD 21.ed. - 792

FOLHA DE APROVAÇÃO

Nome: **Leonel Martins Carneiro**

Título: **A experiência do espectador contemporâneo:
memória, invenção e narrativa**

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da USP, para obtenção do título de Doutor em Artes.

Área de concentração: Teoria e Prática do Teatro

Aprovado em _____

Banca examinadora

Prof(a). Dr(a). _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof(a). Dr(a). _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof(a). Dr(a). _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof(a). Dr(a). _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof(a). Dr(a). _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

*Para os espectadores que
nunca foram ao teatro*

Agradecimentos

Agradeço primeiramente à orientação e amizade de Sílvia Fernandes que desde o início acreditou neste projeto e sem a qual eu certamente não teria ido tão longe. Agradeço também a Marie-Madeleine Mervant-Roux, pela recepção, inspiração e pela atenção que me foi dedicada durante o percurso.

Agradeço também à Universidade de São Paulo, Université Sorbonne Nouvelle (Paris 3), ao laboratório THALIM (equipe ARIAS) do CNRS (Centre National de la Recherche Scientifique), à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, ao Teatro Vidy e às pessoas que trabalham nessas instituições por me propiciarem os meios para a realização desta pesquisa.

Hanna, Sofia, Catarina, minha pequena família, obrigado pela experiência de vida que gerou grande parte deste trabalho. Waldyr, Eunice e Lídia: sou-lhes muito grato pelo exemplo e pelo carinho de sempre.

Ao parceiro de ideias e de pesquisa Rodrigo Alves do Nascimento, que me ajudou com a revisão do trabalho e com a discussão das ideias contidas nele; e à Rafaella Uhiara, pela leitura atenta e comentários minuciosos.

Agradeço aos amigos da vida que me ajudaram de diversas formas: lendo e comentando o trabalho, sugerindo leituras, ajudando a cuidar de minhas filhas e a fazer deste mundo um lugar um pouquinho melhor. Como discutirei ao longo deste trabalho, fazemos nossos pequenos grupos ao redor de contextos. Cidades, universidades, trabalho, são os referentes em torno dos quais agrupo esses amigos. Alguns mais perto, outros mais distantes, cada um sabe muito bem o quanto foi importante em meu percurso de vida e desse trabalho.

Aos amigos desses anos de pós-graduação, Igor de Almeida Silva, Jean Nicolet, Ana Wegner, Max, Eli Borges Jr., Michel Mauch, Laís Marques, Janaína Leite, Maritza Farias, Miguel Murua, Julia Guimarães, Humberto Sueyoshi, Umberto Cerasoli, Rodrigo Scalari, Juliana Coelho, Carla Tomazini, Myrien Hafez, Raísa França, Rémy Reber, Marcus Borja, Elia Dimopoulou e Melissa Van Drie.

Aos amigos desses anos de São Paulo: Miguel Allain (que me ajudou com esses agradecimentos) e sua família: Caetano, Daniel e Alessandra. Mônica Gama, Eric e Luiza, Ana Clara, João, Manuel, José Yoshitake, Lia Raquel, Leonel (o Parente) Gael, Darín, Julia B., Íris, Rômulo, Stephanie, Ivan, Ramiro, Denise, Guilherme, Juliana,

Bruna, Nadya Moretto, Yu, Suzana, Nina, Emi, Vânia, Greg, Cae, Lia e Jaci, Angela, Beto, Felipe, Nadja, Didi, Anderson e André Serradas.

Aos amigos de Campinas que mesmo longe continuaram me ajudando: Livia, Fred, Luana, Flora, Fábio, Clécia, Gabi, Gustavo, Gui Rebechi, Marcela e Danilo.

Aos professores Maria Lucia Pupo, Flávio Desgranges, Narciso Telles, Rita de Cassia Ribeiro, Idelette Muzart, Nani Figueiredo, Rose Mara Gozzi, Ana Cristina Alves, Gaëlle de Ferraudi, Marie Poulain, Mathilde Gaussin, Ane-France Tapella, Tania Zittoun, Lucia Reily, Milton de Almeida (*in memorian*), Ecléa Bosi, Rubéns José de Sousa (*in memorian*), Hélène Bouvier, Gilberto Xavier, Luiz Fernando Ramos, Verônica Fabrini, Cassiano Quilici, Renato Ferracini, Mauro Wilton, Margarida Kunsch, Beth Lopes, Sayonara Pereira.

A Gislaine, Antônio, Morena, Marcelo, Diego, Ingrid e Séverin: nossas famílias adotivas no Butantã e em Antony.

Obrigado aos artistas que me proporcionaram experiências em meu percurso de vida e me serviram de inspiração, com destaque para: Roberto Gómez Bolaños, Ramón Valdés, Florinda Meza, Carlos Vilagrán, Maria Antonieta de las Nieves, Édgar Vivar, Rúben Aguirre, David Guilmor, Roger Waters, Jimmy Page, Jim Morisson, Robby Krieger, André Abujamra, Maurício Pereira, Renato Teixeira, Tonico e Tinoco, Zaz, Louis Armstrong, Ludwig van Beethoven, Lars Von Trier, Stanley Kubrick, Glauber Rocha, Zé do Caixão, David Lynch e Francisco Cavalcanti. Agradeço especialmente aos encenadores Romeo Castellucci e Antônio Araújo, por me receberem em seus processos criativos e por terem inspirado, com suas obras, as ideias desenvolvidas nessa pesquisa. Meus sinceros agradecimentos a todos os envolvidos nas peças que acompanhei e que me receberam tão bem; e a Antoine Le Menestrel, por sua entrevista e pelas belas performances que muito me tocaram.

O meu agradecimento especial aos espectadores que participaram desta pesquisa e doaram um pedaço do seu tempo e de sua história para que eu pudesse fazer esse estudo, com um agradecimento especial pelo carinho daqueles que me deixaram entrar em suas vidas, aceitando fazer a série completa de entrevistas: Karina Fujii, Alessandra Montagner, Julia Guimarães, Fábio Schuch, Guilherme, Silvia Balestreri, Fernanda Sangirardi, André Goldfeder, Paulo Fernando Piza Texeira, Zeca Saraiva, Nicole Alcebiades, Renata Mariano, Bernard Lescure, Daniel Pinho, Agata Raggi, Erasmo Massetti, Tania Barbosa, Adelina Correia, Lucile Lemerle, Lois Goddet, Antoine

Domenech, Sherazade Chaouch, Lou-Ann Prudhommue, Odile e Hassan Gharbaovi, Didier e Sabine Wibaut, Laurence e Andre Jacques, Valentin Dayan, Daniel Le Beuan, Jean-Louis Decotte, Paullete Decotte, Marie Nallet, Jean- François Jezequel, Françoise Jeannic, Mathilde Durand, Marcela Moura, Adam Jelila, Guillaume, Justine, François, Agnès, Marie Cristine, Nico, Patrice, Lucie Gallier, Lorence Kutukdjistan, Mourier Tibo, Patrick Noël, Olivier Chapuis, Annette Condat, Didier Peron, Dorothée Daffy, Staniseaw Suchora, Antoine Bompard, Magda Theodosopoulou, Matthieu Bajolet, Aurélie Mathgot, Anne Bouchayer, Sylvain Girardin, Hélène Lantier, Maria Emilia Alencar, Jessy Pretto, Hanna Araújo, Rafaella Uhiara, Verônica e François-Xavier Velazquez, Ana Cardoso, Jean Nicolet, Liora Jaccottet, Pauline Lambron, Dominique Simon, Yuxuan Man, Liu Tian, Christophe Candoni, Fátima Luz, Flávio Aguiar, Flávio Desgranges, Luiz Fernando Ramos, Maria Silvia Betti, Aline Ferraz, André Blumenschein, Dorberto Carvalho, Ligia Botelho, Luciana Keiko Rizzi, Luiz Maria Veiga, Maria Aparecida Ruiz (Cida Ruiz), Walmir Pavam, Isabel Santos, Liana Machado, Paulo Henrique Sant’ Anna, Janaína Leite e Jacson Matos.

Por fim, agradeço aos estudantes que ocuparam as escolas do Estado de São Paulo em novembro de 2015, período final de escrita dessa tese, por me fazerem acreditar que ainda vale a pena lutar por uma educação pública e gratuita de qualidade.

“Esta pesquisa foi financiada com recursos da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo - FAPESP (Processos n. 2012/05571-3 e 2013/18531-2)”

Resumo

Esta pesquisa consiste num estudo da experiência (DEWEY, 2010) de espectadores contemporâneos do teatro a partir da análise de suas narrativas sobre essa experiência. Tal experiência que é compreendida a partir de um tríptico mecanismo que envolve memória, atenção e emoção (MÜNSTERBERG, 2004), compreensão essa que atua como eixo teórico da tese e cujos conceitos são atualizados pelos conhecimentos mais recentes sobre o tema (XAVIER, 2013; HELENE & XAVIER 2007, 2006 e 2003; IZQUIERDO 2013). Dessa forma, demonstra-se como o processo da memória e da própria experiência atua de maneira dinâmica, num trabalho contínuo (BOSI, 2012). Apresenta-se um breve histórico da figura do espectador nas teorias teatrais do século XX e XXI o que deixa transparecer que a maior parte dos estudos, salvo raras exceções (como MERVANT-ROUX, 2006), se baseia sobre um espectador idealizado. Para comparar tal figura, em um segundo momento, com espectadores reais que estão nos teatros, parte-se primeiramente dos espectadores do **Projeto Formação de Público**. Em seguida abordam-se as memórias dos espectadores que tiveram como mesma vivência de base quatro espetáculos dirigidos por Antônio Araújo (Teatro da Vertigem - TV) e Romeo Castellucci (Societas Raffaello Sanzio - SRS). Para falar da experiência dos espectadores, no contexto brasileiro, são utilizados como vivências de base os espetáculos **Bom Retiro 958 metros** (TV) e **Sobre o conceito da face no filho de Deus** (SRS), cuja a análise da experiência dos espectadores parte de materiais diversos como artigos, críticas e entrevistas. Posteriormente, analisa-se experiências de espectadores em território europeu a partir das peças **Dire ce qu'on ne pense pas dans des langues qu'on ne parle pas** (TV) e **Go down, Moses** (SRS), nas quais acompanha-se o percurso da experiência do espectador, da criação até as ressonâncias verificadas alguns meses depois da peça ser assistida pelo espectador. Para isso, utiliza-se a técnica da entrevista aberta (BAUER & GASKELL, 2007), analisada qualitativamente tendo como base o método de análise de conteúdo (BARDIN, 2000). Como um dos desdobramentos das entrevistas surge a possibilidade de uma vida do teatro, vida esta que opera em simbiose com a vida do espectador.

Palavras-chave: Atenção. Emoção. Espectador. Experiência. Memória. Teatro.

Abstract

This dissertation examines the contemporary theatre spectator experience (DEWEY, 2010), based on the analysis of their narratives about that experience. This spectator experience is understood through a triple mechanism that involves memory, attention and emotion (MÜNSTERBERG, 2004). This understanding constructs the theoretical poles of the dissertation, which refer critically to the most recent studies on the topic (XAVIER, 2013; HELENE & XAVIER 2007, 2006 e 2003; IZQUIERDO 2013). In this way, I illustrate how the process of memory and experience acts in a dynamic way, working continuously (BOSI, 2012).

First, I present a brief history of the figuration of the spectator in theatrical theories of the twentieth and twenty-first century, which reveals the centrality of the idea of the spectator in such theoretical thought (MERVANT-ROUX, 2006). Second, in order to compare this figuration with real spectators that one finds in actual theatre performances, I look at the case study of the **Projeto Formação de Público**. Next, I consider the memory of spectators with the same base experience across four performances directed by Antônio Araújo (Teatro da Vertigem – TV) and Romeo Castellucci (Societas Raffaello Sanzio – SRS). To talk about the spectators' experience in a Brazilian context, I look at base experiences of **Bom Retiro 958 metros** (TV) and **On the Concept of the Face, Regarding the Son of God** (SRS), analyzing the spectator's experiences from a variety of sources (articles, theater criticism, and interviews). Subsequently, I investigate the spectator's experience in Europe from the plays **Dire ce qu'on ne pas dans des langues qu'on ne parle pas** (TV) and **Go down, Moses** (SRS), in which I evaluate every step of the play, from its creation to its performances and impact — which are verified some months after the initial moment of performance. To do this, the technique of the open interview is used (BAUER & GASKELL, 2007), and such an approach is analyzed qualitatively through the content analysis method (BARDIN, 2000). The interview, thus, becomes a possible trajectory of a theater's life, a life that operates in symbiosis with the life of the spectator.

Keywords: Attention. Emotion. Experience. Memory. Spectator. Theater.

Résumé

Dans cette recherche, nous proposons une étude de l'expérience (DEWEY, 2010) de spectateurs du théâtre contemporain à partir de l'analyse de leurs récits sur cette expérience. Une telle expérience peut se comprendre à l'aide d'un triple mécanisme impliquant mémoire, attention et émotion (MÜNSTERBERG, 2004), cette compréhension servant d'axe théorique à la thèse et puisant dans des concepts mis à jour dans les plus récents travaux sur ce thème (XAVIER, 2013; HELENE & XAVIER 2007, 2006 et 2003; IZQUIERDO 2013). Nous montrons ainsi comment le processus de la mémoire et de l'expérience personnelle agit d'une manière dynamique et continue (BOSI, 2012). Nous présentons un bref historique de la figure du spectateur dans les théories théâtrales des 20e et 21e siècles, qui révèle que la plupart de ces études, sauf exception (dont on peut citer MERVANT-ROUX, 2006), se fondent sur une vision idéalisée du spectateur. Pour comparer cette figure, dans un second temps, avec de véritables spectateurs qu'il est possible de rencontrer au théâtre, nous partons de l'étude des spectateurs du **Projeto Formação de Público**. Nous abordons ensuite la mémoire de spectateurs ayant en commun d'avoir assisté à quelques-uns de quatre spectacles mis en scène par Antônio Araújo (Teatro da Vertigem - TV) et Romeo Castellucci (Societas Raffaello Sanzio - SRS). Pour parler de l'expérience des spectateurs dans le contexte brésilien, nous utilisons comme expérience commune les spectacles **Bom Retiro 958 metros** (TV) et **Sur le concept du visage du fils de Dieu** (SRS), pour lesquels l'analyse de l'expérience des spectateurs s'appuie sur des matériaux divers, à savoir des articles, des critiques théâtrales et des entretiens. Par la suite, nous analysons l'expérience des spectateurs dans le contexte européen à partir des spectacles **Dire ce qu'on ne pense pas dans des langues qu'on ne parle pas** (TV) et **Go down, Moses** (SRS), pour lesquels nous suivons le parcours de l'expérience du spectateur, de sa genèse à ses résonances quelques mois après l'évènement théâtral. Nous utilisons à cette fin la technique de l'entretien ouvert (BAUER & GASKELL, 2007), analysé qualitativement au moyen de la méthode de l'analyse de contenu (BARDIN, 2000). De ces entretiens résulte la possibilité d'une vie du théâtre, existant en symbiose avec la vie du spectateur.

Mots-clés: Attention. Émotion. Spectateur. Expérience. Mémoire. Théâtre.

Índice das figuras

Figura 1- Mapa com o trajeto que a peça realiza – Bom Retiro	115
Figura 2 - Cena no Lombroso Fashion Mall - Bom Retiro	116
Figura 3 - Luta no cruzamento- Bom Retiro	121
Figura 4 - Fachada da antiga Casa do Povo - Bom Retiro	122
Figura 5 - Sala do teatro TAIB em 2012	125
Figura 6 – Foto do espetáculo Sobre o conceito utilizada pelo jornal Le Figaro para a matéria de 30-10-2011	129
Figura 7 - Momento que o palco é invadido pelos manifestantes em Paris	130
Figura 8 – Foto de Sobre o Conceito utilizada pelo jornal francês Le Monde de 22/07/2011 para ilustrar a reportagem sobre o espetáculo	131
Figura 9 – Foto do espetáculo Sobre o Conceito utilizada pelos jornais Le monde e Zero Hora	133
Figura 10 - Corredor de entrada da Academia de Bolonha	169
Figura 11 - Dalmazio Masini em cena de Giulio Cesare	171
Figura 12 - Simone Toni em cena de Giulio Cesare	172
Figura 13- Fachada do Teatro Comandini	174
Figura 14 - Fachada da Bolsa de Bruxelas	178
Figura 15 – Algumas figuras constantes na escadaria da Bolsa de Bruxelas	179

Figura 16 - Cena do início de Dire ce qu'on ne pense pas (Bruxelas)	180
Figura 17 - Foto do lado de fora do espetáculo Dire ce qu'on ne pense pas (Bruxelas)	181
Figura 18 – Atores, segurança e espectadores no início de Dire ce qu'on ne pense pas (Bruxelas)	183
Figura 19 – O teatro da realidade no preâmbulo de Dire ce qu'on ne pense pas (Bruxelas)	184
Figura 20 – A iluminação desenhada por Guilherme Bonfanti em uma das cenas de Dire ce qu'on ne pense pas (Bruxelas).....	186
Figura 21 - Cena do bar de Dire ce qu'on ne pense pas (Bruxelas)	187
Figura 22 - Cena final de Dire ce qu'on ne pense pas (Bruxelas).....	188
Figura 23 - Cena do protesto de Dire ce qu'on ne pense pas (Bruxelas)	189
Figura 24 Cena da menina que canta no caraoquê - Dire ce qu'on ne pense pas (Bruxelas)	190
Figura 25 Cena do médico - Dire ce qu'on ne pense pas (Bruxelas)	191
Figura 26 – A cidade de Avignon tomada por cartazes durante o Festival	192
Figura 27 - Cena inicial de Dire ce qu'on ne pense pas (Avignon).....	195
Figura 28 - Cena do aeroporto Dire ce qu'on ne pense pas (Avignon)	196
Figura 29- Cena da visita a casa do sindicalista Dire ce qu'on ne pense pas (Avignon)	197
Figura 30 - Cena do caraoquê Dire ce qu'on ne pense pas (Avignon).....	198

Figura 31 - Cena do bar - Dire ce qu'on ne pense pas (Avignon)	199
Figura 32- Transeuntes olham e são observados durante a cena do bar - Dire ce qu'on ne pense pas (Avignon)	200
Figura 33 – Cena da embaixada - Dire ce qu'on ne pense pas (Avignon)	201
Figura 34 – Público assiste a cena da embaixada - Dire ce qu'on ne pense pas (Avignon)	202
Figura 35 - Pátio do Teatro Vidy	204
Figura 36 - Espaço interno de convivência do Teatro Vidy	205
Figura 37 - Interior do teatro Vidy durante os ensaios de Go Down, Moses	206
Figura 38 – Cena da galeria de arte - Go Down, Moses	207
Figura 39 - Cena do eixo giratório e da peruca 1 - Go Down Moses	208
Figura 40 – Cena do banheiro - Go Down, Moses	209
Figura 41 – Cena do hospital - Go Down, Moses	210
Figura 42 – Cena da delegacia - Go Down, Moses	211
Figura 43 – Parte final da cena da caverna - Go Down, Moses	212
Figura 44 - Mãos a desenhar - Mauritus Escher (1948)	242

Índice das Tabelas

Tabela 1 – Percepção dos espaços para práticas culturais e sociais por classes de renda	71
Tabela 2 - Percepção a respeito dos obstáculos ao acesso - oferta cultural.....	72
Tabela 3 -Lista de palavras-chave utilizadas	219
Tabela 4 – Agrupamento das categorias analisadas por espetáculos e entrevistas.....	231
Tabela 5 - Tempo das entrevistas por espetáculo	238
Tabela 6 -Nomes das lembranças de Go Down, Moses - Júlio	308
Tabela 7 -Nomes das lembranças de Go Down, Moses - Fábio	310
Tabela 8 - Nomes das lembranças de Go Down, Moses - Bianca	311
Tabela 9- Nomes das lembranças de Go Down, Moses - Talita.....	315
Tabela 10- Nomes das lembranças de Go Down, Moses - Roberta.....	316
Tabela 11 - Comparativo de nomes Go Downn, Moses	316

Índice dos gráficos

Gráfico 1 - Percentual das pessoas que nunca realiza práticas culturais	74
Gráfico 2 - Espectadores atendidos anualmente pelo Formação de Público	80
Gráfico 3 - Escolas atendidas anualmente pelo Formação de Público	81
Gráfico 4 - Idade dos espectadores entrevistados.....	108
Gráfico 5 – Profissão declarada pelos espectadores entrevistados.....	109
Gráfico 6 – Frequência da ocorrência das categorias nas entrevistas.....	220
Gráfico 7 - Frequência das categorias por espetáculo	222
Gráfico 8 – Frequência das categorias por espetáculo e número sequencial da entrevista (por ocorrência de palavra-chave)	230
Gráfico 9- Projeção do tempo médio das entrevistas para Dire ce qu'on ne pense pas e Go Down, Moses em 2 anos	239

Sumário

Introdução	31
1. A invenção do espectador contemporâneo	45
1.1 A figura do espectador teatral na teoria dos séculos XX e XXI.....	52
1.2 Os espectadores reais e suas questões: o caso do Projeto Formação de Público ..	70
1.2.1 O teatro e a cidade	81
1.2.2 Violência e trauma: realidade ou ficção?	87
1.2.3 Vidas.....	95
2. A experiência da pesquisa	107
2.1 Primeiros ensaios sobre a experiência do espectador.....	111
2.1.1 O Teatro da Vertigem e seu Bom Retiro	114
2.1.2 Um “teatro polêmico”: Sobre o conceito da face no filho de Deus	128
2.2 A experiência do pesquisador.....	166
3. O espectador das teatralidades contemporâneas.....	217
3.1 Mapeando a experiência do espectador a partir de categorias utilizadas pela teoria teatral	218

3.2 Voo livre: flutuações da atenção sobre a memória da experiência dos espectadores contemporâneos	241
3.2.1 A primeira vez a gente nunca esquece.....	252
3.2.2 Contextos	256
3.2.3 A negociação dos sentidos.....	260
3.2.4 Violência e experiência traumática.....	268
3.2.5 Reflexão, sensação e emoção	287
3.2.6 Influências da pesquisa nas experiências dos espectadores.....	302
3.3 A vida do espetáculo teatral: a reconstrução da memória do evento teatral através da oralidade	305
3.3.1 A necessidade de nomear	307
3.3.2 Lembranças, invenções e esquecimento	317
3.3.3 Pausas e silêncios: reflexos de um organismo vivo.....	326
3.3.4 Memórias reencenadas: Cour d'honneur	327
Considerações finais	335
Bibliografia.....	343
Anexos	363
Anexo 1 – Catálogo do material coletado durante a pesquisa e disponível em DVD anexo à tese	363

Anexo 2 - DVD 368

Introdução

“O convidado é melhor juiz de uma refeição que o cozinheiro”
Aristóteles

As questões que apresento nesta tese são fruto de minha experiência do teatro como ator e, principalmente, como espectador. Na pesquisa de mestrado abordei os modos de recepção do espetáculo segundo a atenção, mas percebi que era preciso ir além e me defrontar com espectadores reais. Impulsionado sobretudo pela reflexão proporcionada pela pesquisa sobre o **Projeto Formação de Público** da cidade de São Paulo, desenvolvi durante os últimos anos uma série de entrevistas colhendo relatos que remontam à experiência do espectador e à memória do teatro. De certa maneira, posso dizer que a origem desta pesquisa se encontra também na minha primeira experiência significativa como espectador de teatro quando tinha 15 anos, que me despertou primeiro o gosto por ver e fazer teatro.

No desenvolvimento da pesquisa escolhi como primeiro conjunto de vivências de base o **Projeto Formação de Público**, que ocorreu na cidade de São Paulo entre os anos de 2001 e 2004. Houve uma grande dificuldade de encontrar espectadores que faziam parte da massa de jovens que tinha participado do projeto no início dos anos 2000, sendo que a maior parte dos depoimentos coletados foram de espectadores que atuavam no projeto como monitores. O **Formação** foi essencial para o desenvolvimento da metodologia de pesquisa, mas trouxe muito mais que isso: as entrevistas do projeto mostraram questões colocadas por espectadores da periferia de São Paulo que não frequentam o teatro, cidadãos que vêm de fora do teatro e depois do espetáculo vão embora sem previsão de retorno.

Um espectador da periferia da São Paulo que vai até o centro da cidade assistir ao teatro, uma cena que se não posso chamar de rara, ao menos se classificaria como incomum. Durante todos os anos de estudos na universidade, até o doutorado, essa situação improvável, a qual eu mesmo pude provar, me assombrou. Mas o que faria alguém sair de casa e andar horas de ônibus, gastar dinheiro e tempo para ver alguém com roupas estranhas falando de um modo engraçado? Porque depois desse dia fatídico, tive necessidade de ir ao teatro?

Tais questões somaram-se com as do artista que em diversos momentos se perguntava: “para quem faço teatro? Porque faço teatro? Qual o papel do teatro na sociedade na qual vivo?”

Lendo toda a teoria teatral existente, grande parte dela importada, sempre tive a sensação de que ela não considerava a realidade dos espectadores, em especial a daqueles que estão na periferia de São Paulo. Desta maneira, desenvolvi nesta tese uma série de estudos paralelos que me permitiram ter acesso: à variadas teorias sobre o espectador, às experiências de espectadores reais nas periferias de São Paulo e a espectadores reais nos circuitos teatrais contemporâneos pelos quais circulam os espetáculos de grandes companhias, como o Teatro da Vertigem (Brasil) e da Societàs Raffaello Sanzio (Itália).

Tal experiência evidencia uma questão que indiretamente permeou toda a pesquisa e que se refere à comparação entre espectadores de diversos contextos socioculturais. Será que espectadores na Europa e no Brasil têm experiências análogas das teatralidades contemporâneas? Será que pode haver variação por conta da língua na qual a experiência é contada? Há diferenças ocasionadas pela cidade ou o bairro onde a pessoa mora, sua idade, cor ou ocupação?

Uma das grandes questões da tese que apresento é: como se forma a experiência do teatro? Na ideia da formação dessa experiência está contida a de tempo. A experiência do teatro possui pontos que são individuais e outros tantos que são compartilhados entre os espectadores. É uma experiência que começa muito antes e se estende para muito depois do espetáculo. Mas qual seria a relação entre a experiência do teatro e a experiência de vida de um indivíduo?

Para acompanhar a formação e o desenvolvimento destas experiências de forma qualitativa, trabalho ainda não realizado dentro do campo da teoria teatral, fui em busca de inspiração em teorias de áreas como a psicologia, a neurologia, a filosofia, a antropologia, a sociologia e a educação, para colocá-las em diálogo com a teoria e prática do teatro. Foi feita uma pesquisa de campo na qual entrevistei ao menos 122 pessoas (e abordei mais de 200), uma, duas, três, até quatro vezes, totalizando mais de 150 entrevistas.

Considero as falas desses espectadores, a partir destas vivências, como uma teoria de base para este trabalho. Desta forma o material principal de análise é o pensamento verbal (Vigotski, 2010) dos espectadores, ou seja, a capacidade deles de,

numa articulação entre pensamento e linguagem, organizarem a experiência do espetáculo. Verifico como essa organização da experiência pode se modificar ao longo do tempo na memória do espectador.

Para pensar em minha proposição acho interessante retomar a origem das palavras espectador e teoria. A palavra espectador deriva do Latim *Spectator*, que ao mesmo tempo significa olhar e observar, mas também contemplar, aguardar. Uma outra palavra para espectador seria a que vem do Grego *Theoros* (θεωρός), que significa aquele que olha. *Theoros* era a palavra utilizada pelos gregos para designar a pessoa que era enviada para consultar um oráculo, mas também para o cidadão que era enviado pelas cidades gregas como observador dos festivais (DAVEY, 2013). A palavra *Theoros* é a base da palavra *teoria* (θεωρία), cujo o sentido seria contemplação, especulação, olhar para algo.

A figura grega do *Theoros* resume em suas características a figura do espectador que procuro abordar na tese. Ele é um cidadão que é enviado pela cidade para ver o espetáculo, conferindo-lhe validade. Esse cidadão tem que elaborar o seu relato, sua teoria, vindo de fora da arte, como nos fala Nicolas Davei (2013, p.106). Ao mesmo tempo, esse enviado da cidade deve retornar para contar aos seus concidadãos aquilo que viu. Esta tese, portanto, é um dispositivo para dar voz a esses *Theoros* que por muito tempo foram esquecidos pela “teoria teatral oficial” conforme mostro ao longo do primeiro capítulo. Por outro lado, diante dos dados coletados, coloca-se a questão sobre a diminuição, cada vez mais gritante, de espectadores que vêm de fora do teatro. Será que essa seria uma figura em extinção?

De todo modo, era preciso ouvir esses espectadores para compreender as maneiras pelas quais eles operam a produção de sentidos da experiência do espetáculo e para isso utilizei a entrevista aberta e a observação de campo como principais recursos que foram colocadas em fricção com a teoria, os documentos acerca dos espetáculos e entrevistas com os encenadores.

Nesse caminho ficou sempre claro que o processo é tão fundamental quanto o resultado. A maneira como foi feita a entrevista, a abordagem, a observação, são em si valiosas e determinam o resultado final da entrevista. É um processo lento e não linear. A esse respeito sempre me lembro de uma passagem escrita pelo sociólogo francês

Bernard Lahire¹, na qual ele ressalta a importância do processo na pesquisa sociológica. Trago o mesmo espírito do processo evocado por Lahire para essa pesquisa.

No processo artesanal desta pesquisa foram feitas séries de entrevistas que me permitiram acompanhar o espectador ao longo do tempo e verificar o desenvolvimento de sua memória do espetáculo, bem como averiguar se tal processo se dava de maneira consciente. Me debruçar sobre esse material permitiu ver as questões que esses espectadores reais levantavam depois do espetáculo. Seriam elas as mesmas levantadas pelos teóricos do teatro?

Esta foi uma pergunta que me acompanhou por muito tempo, me ajudando na escolha dos espetáculos e de certa maneira na escolha do *corpus* do que eu chamo vivências de base. A vivência de base é o espetáculo que sobre o qual o espectador vai narrar sua experiência. Desta maneira, escolhi como vivências de base, sobre as quais tratariam minhas entrevistas, espetáculos de dois encenadores conceituados do teatro contemporâneo e amplamente abordados por pesquisadores da área: Romeo Castellucci (Societas Raffaello Sanzio) e Antônio Araújo (Teatro da Vertigem). Devo ressaltar que escolhi esses grupos/encenadores pelo reconhecimento que seus trabalhos alcançaram nos últimos anos, dentre as quais posso destacar:

- A participação de Antônio Araújo no projeto Villes em Scène (2014), no Festival de Avignon (2014) e as seguintes premiações que recebeu: Prêmio APCA na categoria Melhor Diretor de Teatro pela peça Bom Retiro 958 metros (2013); Prêmio Governador do Estado para a Cultura (2012); Prêmio CPT 2012 - Cooperativa Paulista de Teatro, na categoria melhor Projeto Visual, pela peça Bom Retiro 958 metros (2013); 2011 Golden Medal (Medalha de Ouro) na categoria *Best Realization of a Production* (Melhor Espetáculo) para BR-3, na Quadrienal de Praga, 2011.

- As inúmeras participações de Romeo Castellucci do Festival de Avignon desde 1998, em especial sua atuação como artista associado do festival em 2008; as

¹ “Portanto, estamos inclinados a pensar que a qualidade principal do sociólogo não pode ser a de “intérprete” final, mas sim uma qualidade de artesão, preocupado com os detalhes e com o ciclo completo de sua produção, introduzindo sua ciência nos momentos menos “brilhantes” mas mais determinantes da pesquisa: constituição da população a ser entrevistada, construção da ficha de entrevista, qualidade da relação de entrevista, trabalho de transcrição da entrevista, notas etnográficas sobre o contexto ... Em vez de refletir assim que acabar a pesquisa, o sociólogo deve fazê-lo a cada instante e, particularmente, naqueles momentos banais, aparentemente anódinos, em que tudo leva a crer que não há nada a se pensar.” (LAHIRE, 1997, p. 16)

participações do artista em inúmeros festivais de teatro ao redor do mundo, inclusive na Mostra Internacional de Teatro (MIT) de São Paulo (2014); homenagens prestadas pela cidade de Bolonha e pelo Festival de Outono de Paris que organizaram mostras de trabalhos do artista (2014-2015).

Desta maneira, o conjunto principal de vivências de base, sobre o qual me debruço para compreender as experiências do espectador da atualidade é composto por espetáculos da Societàs Raffaello Sanzio dirigidos por Romeo Castellucci e de encenações do Teatro da Vertigem, dirigidas por Antônio Araújo, em especial, os espetáculos **Go Down, Moses** e **Dire ce qu'on ne pense pas dans des langues qu'on ne parle pas**, ambos criados na Europa, em 2014.

Para minimizar as variáveis decidi realizar a pesquisa com espectadores que viram a peça logo em sua estreia, ou seja, mesmo sem ter referências da peça.² Montado esse quadro ideal do *corpus* da pesquisa passei a arquitetar as questões práticas que permitiriam o estudo. Consegui no ano de 2014 realizar um estágio sanduíche que me permitiu acompanhar os processos de criação das novas encenações de Romeo Castellucci (**Go Down, Moses**) e Antônio Araújo (**Dire ce qu'on ne pense pas dans des langues qu'on ne parle pas**), suas estreias e o desenvolvimento das memórias dos espectadores nos meses que se seguiram ao espetáculo.

Para poder realizar de algum modo a comparação entre os contextos brasileiro, escolhi outros dois espetáculos dos mesmos diretores encenados no Brasil em 2013: **Bom Retiro 958 metros** (dirigido por Antônio Araújo) e **Sobre o conceito da face no filho de Deus** (encenado por Romeo Castellucci). Para esses espetáculos proponho outras estratégias para cercar a experiência do espectador, buscando por seus traços em relatos escritos e orais a artigos de jornais e revistas especializadas.

O campo principal desta pesquisa foi o teatro, em especial a entrada de teatros. Foram pesquisados teatros na cidade de São Paulo (Brasil), Porto Alegre (Brasil), Bruxelas (Bélgica), Avignon (França), Paris (França), Lausanne (Suíça), Bolonha (Itália) e Cesena (Itália). Realizei entrevistas sobre os espetáculos, acompanhei ensaios e procurei conhecer as sedes dos grupos. Na entrada do teatro, último espaço público de

² Ainda que existam informações sobre a ideia da encenação nos sites dos teatros e festivais ela ainda não existe materialmente e, portanto, não há ainda reações concretas do público e da crítica sobre a peça. Destaco que nos teatros franceses e belgas que realizamos a pesquisa era necessário comprar os ingressos para os espetáculos com meses de antecedência, pois eles acabaram muito rápido.

livre acesso, que divide pagantes de não-pagantes, um espaço público livre do espaço institucional, tive os encontros que definiram os rumos dessa pesquisa.

Nos dias de apresentação chegava antes dos espectadores na porta do teatro para observar a movimentação e conversar informalmente com as pessoas que aguardavam amigos, ou estavam à procura de ingressos para comprar, ou mesmo tentando vender ingressos que estavam sobrando. A porta do teatro é um lugar de vida, um local de encontros e desencontros, de espera.

No caso das encenações pesquisadas no contexto europeu, procurei abordar alguns espectadores, antes mesmo do início do espetáculo, me identificando enquanto pesquisador e convidando-os a participar de minha pesquisa. Esses espectadores formaram o grupo de controle³, que já sabia que participaria da pesquisa antes mesmo de assistir ao espetáculo. No entanto, a maior parte dos espectadores de **Go Down, Moses** e **Dire ce qu'on ne pense pas dans des langues qu'on ne parle pas**, eram abordados somente na ocasião da saída dos espetáculos. Procurava escolher os espectadores antes do início ou mesmo durante a peça, o que me permitia observá-los.

“Quanto tempo dura a entrevista?” Em geral, essa era uma das primeiras perguntas que os espectadores me faziam quando eu realizava o convite para participar de minha pesquisa. Minha resposta sempre foi: “depende de você, de quanto você quiser falar”. O tempo necessário para falar da experiência é um dado muito importante no acompanhamento do desenvolvimento das memórias dos espectadores. Ele permite entre outras coisas acompanhar o trabalho de síntese da memória e as novas conexões que a experiência pode adquirir ao longo do tempo.

Utilizei para estas entrevistas três modos básicos de registro: a anotação, o registro em vídeo e o registro em áudio. Destaco o uso de notas como fundamental nas situações nas quais foram feitas as abordagens dos espectadores. Um gravador ou uma câmera poderia espantar os sujeitos ou forçar comportamentos. A abordagem direta e humana foi essencial para que o sujeito tivesse a confiança necessária no pesquisador para poder falar sobre algo tão pessoal como suas memórias.

Para a utilização da filmagem ou do áudio o espectador foi sempre consultado. A forma de registro e de como é pedida a autorização para que ele seja feito

³ Utilizo o termo para designar espectadores que já sabiam antes da peça que iriam ser entrevistados e que servem de base para a comparação sobre a influência que saber que ir a um espetáculo sabendo que vai ter que falar sobre ele depois afeta a própria experiência do espetáculo.

é fundamental para garantir que o sujeito se sinta confortável para falar. O modo de registro leva em conta também o local de realização das entrevistas. Esse local, que na primeira entrevista era obrigatoriamente a porta do teatro, na segunda e na terceira era escolhido pelo próprio entrevistado. Entre falas sobre a infância, pausas e afirmações entusiasmadas os espectadores constroem os sentidos das peças

Esta pesquisa tem como uma primeira inspiração o estudo empreendido por Hugo Münsterberg (1916), na obra **The Photoplay**, que analisa a recepção do cinema e do teatro a partir de ferramentas psicológicas como a atenção, a memória (a imaginação) e a emoção e que pode ser considerada uma das primeiras sobre o ato do espectador.

Inspirado por Münsterberg, retomo, nos dias de hoje, os mesmos conceitos de atenção, memória e emoção para analisar não mais o ato de um espectador imaginário, mas a experiência do espectador real. Desta forma proponho ao leitor uma breve introdução a estes conceitos, que serão utilizados e desenvolvidos ao longo dos capítulos.

Atualmente, há diversas conceituações sobre a atenção (NAHAS e XAVIER, 2004, p.1). Segundo Münsterberg, para que um estímulo exterior seja processado racionalmente, ele deve necessariamente ter a sua passagem permitida pela atenção e por isso ela é, de todas as funções da mente, a mais importante para a significação do mundo exterior. O caos do mundo é organizado de modo a engendrar experiências através dos mecanismos atencionais (MÜNSTERBERG, 2004, p.33).

Tomando por base o estudo já desenvolvido (CARNEIRO, 2011) é possível afirmar que a atenção pode ser compreendida como um filtro que seleciona as informações que serão processadas de forma consciente pela mente. Este filtro é, ao mesmo tempo, condicionado (pelas memórias) e condicionante das experiências e das memórias que delas decorrem. Deve-se notar que qualquer um dos sentidos humanos, da visão ao tato, sempre que tem a atenção (involuntária ou exógena) despertada por um estímulo externo, foca-se na fonte deste estímulo. Um barulho de uma explosão, um animal que rasteja, um cheiro desconhecido. Tudo que mexe com nossos instintos naturais, tudo o que provoca uma emoção forte assume o controle da atenção (MÜNSTERBERG, 2004, p.32).

A atenção pode ser dividida segundo a fonte de estímulo em exógena (ou involuntária) e endógena (ou voluntária). Enquanto a primeira seria aquela que é despertada por um estímulo ambiental (um barulho forte, por exemplo), a segunda é fruto de uma operação interna, a mesma que realizamos quando estamos procurando alguém

em meio a uma multidão. A atenção é o mecanismo que possibilita a sanidade do homem, em especial na sociedade moderna, na qual a quantidade de estímulos para os sentidos é maior do que jamais se pode imaginar anteriormente⁴.

Ao mesmo tempo que a atenção é condicionada pela memória, fazendo suas seleções a partir das vivências passadas, também é condicionante, uma vez que podem ser bloqueados os estímulos tidos como menos importantes ou que propiciem sensações desagradáveis (a partir da experiência acumulada). Por exemplo, quando Freud (2006) relata a existência de uma barreira que protege a mente, ele se refere ao mecanismo atencional. Deste modo, pode-se dizer que um choque da atenção estaria na base do trauma. Agindo de forma conjunta e indissociável à atenção temos a memória.

Devo também esclarecer a relação que faço entre memória e imaginação. Despertado pelos preceitos inaugurais de Hugo Münsterberg (2004) para quem memória e imaginação são duas faces da mesma moeda. Para o professor alemão, a memória se refere às lembranças do passado enquanto a imaginação representa a projeção do futuro.

Essa mesma visão sobre os conceitos de memória e imaginação norteiam os estudos mais recentes das neurociências como os de Helene e Xavier (2003, 2006 e 2007) para quem a função biológica da memória está em armazenar informações importantes que vão possibilitar a geração de previsões sobre o ambiente, o que confere uma grande vantagem adaptativa. Todavia, mesmo para a neurociência, a memória não se restringe aos seus aspectos biológicos, mas também tem funções ligadas a seus aspectos sociais. Pude verificar a justeza de tal afirmação na prática, notando que a memória é muito mais do que um receptáculo. Lembrar é um trabalho, como bem diz Ecléa Bosi (2012).

A título de esclarecimento, parto da seguinte diferenciação da memória: memória explícita, que se refere à retenção de experiências de eventos do passado, na qual o indivíduo tem acesso consciente à informação (HELENE e XAVIER, 2003, p. 13), e memória implícita, que é aquela revelada quando a experiência prévia facilita o desempenho numa tarefa que não requer a evocação consciente ou intencional daquela experiência (SCHACTER, 1987, p.504). Ambos os tipos de memória trabalham e se atualizam durante o processo de construção de sentidos realizados pelo espectador. Antes, durante e após o espetáculo há uma memória explícita (ou declarativa segundo Izquierdo et al., 2013) sobre o fato que atua como uma edição do vivido, resumindo-o em seus

⁴ Para uma discussão detalhada sobre os conceitos de atenção e sua aplicação no teatro ver: Carneiro, 2015.

momentos mais significativos. É nessa memória declarativa que foco meu trabalho. Essas memórias podem ter como origem e resultado emoções, ou seja, a emoção contribui para a formação de uma memória e ao mesmo tempo uma memória pode trazer uma emoção.

A emoção é um processo complexo, assim como a memória e a atenção, que já foram objeto de diversos estudos. Um dos estudos iniciais sobre emoção foi o realizado por Charles Darwin. Em seu **A Expressão das emoções no homem e nos animais** (2000) ele fez a distinção entre “emoções básicas” ou “inatas”, como medo, raiva, alegria, etc., comuns aos animais e emoção estética, característica dos seres humanos, sendo que esta segunda estaria mais ligada à uma educação dos sentidos através da qual se pode ter acesso a emoções mais refinadas, como a do belo ou do sublime.

Por outro lado, me parece essencial a discussão feita por Vygotsky (1998, 2003) sobre o assunto. Para Vygotsky, a emoção é um processo complexo que envolve percepção, sensação, atenção e memória. Sob influência de Ribot⁵, Vygotsky lança as bases da divisão que neurocientistas como António Damásio (2004) utilizam atualmente, que separa as emoções em primárias (ou primitivas) e secundárias. Penso que as emoções “primárias” e “secundárias” em Vygotsky são equivalentes às emoções “inatas” e “estéticas” de Darwin (2000), ou seja, as secundárias estariam diretamente ligadas ao grupo social humano.

A experiência do espectador estaria, portanto, ancorada sobre todas essas funções que incluem a percepção, a sensação, a memória, a emoção e a atenção. Para criar sua experiência o espectador depende da formação de seu “olhar”, conforme aponta John Dewey (2010). As relações que os espectadores criam a partir de sua vivência do espetáculo, em casos como os da Societàs Raffaello Sanzio e do Teatro da Vertigem não têm, necessariamente, uma conexão direta com as relações que os produtores vivenciaram para criar determinada teatralidade. Dessa maneira, neste estudo a questão da estética do espetáculo ou das intenções dos criadores é completamente acessória, ou seja, a discussão não está focada na estética do espetáculo, mas nas memórias que essas estéticas provocam e em como os espectadores lidam com elas.

É fundamental, neste momento, esclarecer o sentido no qual empregarei o termo experiência. Uma primeira diferença que gostaria de esclarecer é a que existe entre

⁵ Théodule-Armand Ribot foi um psicólogo francês e é considerado um dos fundadores da psicologia experimental. É conhecida a influência de suas teorias sobre o teatro, em especial sobre o trabalho de Stanislávski.

a experiência em seu sentido mais geral e a experiência em seu sentido mais técnico, que também pode ser chamada de experimentação. Enquanto no primeiro caso a palavra é utilizada de forma mais ampla e engloba todas as experiências cotidianas, das menos às mais significativas, no segundo refere-se a algo que pode ser testado de forma a comprovar uma hipótese, ou seja, pode ser considerado um sinônimo de experimento (científico ou teatral).

Estou de acordo com Dewey (2010), para quem apenas uma parte dessas experiências cotidianas pode ser considerada como significativa, marcante. Uma das perguntas que permeiam meu trabalho é: o que torna uma experiência significativa? Durante todo o percurso da pesquisa pude constatar algumas características que unem as experiências significativas da arte e da vida. Posso citar, a título de exemplo, a força que a primeira vez tem de se caracterizar como uma experiência significativa. A primeira vez que fomos a um lugar, ao teatro, na qual vimos uma pessoa. As outras experiências tendem a se condensar em uma lembrança, mais geral, enquanto a primeira vez parece possuir um lugar especial nas lembranças.

O que me impeliu a fazer a pesquisa que aqui apresento não foi a necessidade reconstituir “uma verdade” acerca dos espetáculos, mas observar como os espectadores são capazes de atualizar as memórias do evento teatral integrando-as à sua vida. O que me interessa são exatamente as confabulações da memória e as estratégias para organizar as lembranças que cada espectador vai adotar. São memórias que se constroem concomitantemente às narrativas.

Proponho que os espetáculos são, portanto, disparadores de analogias, resultantes da materialidade da cena e que possibilitam ao espectador estabelecer relações com suas próprias vivências. Tal concepção vai ao encontro da teoria que se ocupa do espectador contemporâneo, na medida que lhe atribui uma parte do trabalho, que resultará na experiência que este espectador terá com a arte, seja ela significativa ou não. É importante dizer também que a maior parte das experiências da vida e da arte não serão significativas, entrando no âmbito das experiências comuns. Ainda que elas possam influenciar no desempenho de atividades cotidianas, elas não serão lembradas como significativas. É sobre essa operação da mente que caracteriza a lembrança de um fato enquanto significativa que me debruço.

O estudo que fiz leva sempre em consideração a pergunta: ser entrevistado altera a forma com que alguém se lembra do espetáculo? Em relação ao grupo de controle

ainda haveria mais uma questão: o fato de saber que ele falará do espetáculo depois de assisti-lo altera o modo como o espectador o assiste e como organiza suas memórias?

A experiência é narrada pelos espectadores sempre no presente, ainda que ela se reporte ao tempo passado. Ao trazer essa experiência através da fala o espectador é obrigado a atualizá-la e, frente ao contexto presente, ela pode ganhar ou perder importância. É justamente nesse processo de atualização que a experiência encontra sua validade. Pode-se ver isso claramente no capítulo que trata do **Projeto Formação de Público**. Ainda que as pessoas tenham para si uma concepção sobre o projeto, é apenas no momento em que essa experiência é (com) partilhada que ela se atualiza e ganha um corpo concreto: a palavra.

Aproveito a ocasião para esclarecer o leitor que esse texto não procura ser uma narrativa linear. Ao estudar a experiência, em especial a proposta pelo teatro contemporâneo, seria no mínimo um movimento incoerente de minha parte tornar essa tese uma narrativa linear. Por outro lado, a estrutura da tese se apresenta mais próxima da narrativa que os sujeitos dessa pesquisa fizeram. Em um primeiro momento, é necessário apresentar, dizer do lugar onde se fala, estabelecer um vocabulário comum, criar o contexto para que haja compreensão do que se quer dizer. Portanto, me aproximo da lógica associativa da memória para construir o texto.

Também devo esclarecer que essa tese opera de maneira distinta com os termos “teatralidades contemporâneas” e “teatro contemporâneo”. Designo “teatralidades contemporâneas” as formas teatrais híbridas, que utilizam procedimentos cênicos multifacetados e que colocam o espectador, de diversos modos como participante, co-criador da cena, encenados a partir dos anos de 1970, seguindo a proposta de Sílvia Fernandes em seu livro sobre as **Teatralidades contemporâneas** (2010).

Por outro lado, utilizo a denominação “Teatro contemporâneo” para designar um gênero teatral, uma classificação utilizada largamente na Europa nos dias de hoje para classificar um tipo de teatro, que como nos mostra Nathalie Heinich⁶ em relação ao contexto das artes visuais, é apenas uma pequena parcela do que é produzido, mas que,

⁶ “O ‘gênero’ arte contemporânea constitui apenas uma pequena parte da produção artística, ele é financiado por instituições públicas mais do que pelo mercado privado, ele se encontra no topo da hierarquia em matéria de prestígio e de prêmios, e ele mantém laços estreitos com a cultura erudita e com o texto” (HEINICH, 1998, p.11- tradução nossa)

no entanto, recebe grande parte dos recursos públicos destinados à cultura e concentra hoje o maior prestígio dos gêneros teatrais e possui características estéticas determinadas. Portanto, o termo “teatralidades contemporâneas” se refere apenas à estética do espetáculo, enquanto “teatro contemporâneo” acrescenta a essa dimensão estética uma sociológica⁷.

Tendo colocado alguns princípios conceituais que vou utilizar ao longo do texto e desenvolver quando necessário, falarei no primeiro capítulo sobre construção do espectador contemporâneo revelando como essa figura está no centro do processo de modernização da cidade. No primeiro subcapítulo, abordo o desenvolvimento teórico da figura do espectador nos séculos XX e XXI. Co-criador, figura imóvel que parece dormir profundamente, imersa, participativa: quem é essa figura? Destaco que no século XXI se multiplicam os livros que trazem no título e no universo de suas preocupações o espectador. Em um segundo momento, proponho uma passagem do espectador idealizado pela teoria para a abordagem de sujeitos reais a partir do caso do **Projeto Formação de Público**.

O segundo capítulo é dedicado a uma contextualização da experiência desta pesquisa e seus primeiros ensaios acerca da experiência do espectador. Sua primeira parte se dedica a estudar a experiência de espectadores brasileiros que assistiram espetáculos da Societàs Raffaello Sanzio e do Teatro da Vertigem, procurando seus resquícios em múltiplas fontes. Para tal empreitada, me foco nas experiências de espectadores que assistiram no ano de 2012 ao espetáculo **Bom Retiro 958 metros**, dirigido por Antônio Araújo na cidade de São Paulo e dos que viram em 2013 **Sobre o conceito da face no filho de Deus**, de Romeo Castellucci, apresentado em Porto Alegre. Aprofunda-se na compreensão dos mecanismos da experiência e das formas de sondar tal evento, para em seguida, através de um relato da experiência da pesquisa, mostrar ao leitor o contexto no qual as entrevistas foram realizadas e introduzi-lo as obras do *corpus* que serviram de vivências de base durante o campo realizado na Europa em 2014.

⁷ Vale ressaltar que a definição de teatro contemporâneo é um terreno árido, no qual nem as obras que propõem essa definição a executam de maneira inequívoca. Por exemplo, Patrice Pavis em seu **Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain** (2014) define o contemporâneo como podendo ser um teatro que se opõe à arte moderna: “a maior parte do tempo, o teatro contemporâneo se refere a uma forma, uma estética uma prática que provém de uma ruptura, de uma virada, de um período, de uma experiência que ainda não foi ultrapassada ou recolocada em questão” (PAVIS, 2014, p. 51). O teórico francês ainda repara que há algumas características que são utilizadas pelos críticos para catalogar uma obra como contemporânea (fragmentação, citação, colagem, documento, participação).

Por fim, no terceiro capítulo, abordo os casos principais da tese, de espectadores que assistiram **Go Down, Moses** e **Dire ce qu'on ne pense pas dans des langues qu'on ne parle pas**, na França e na Bélgica em 2014. Após uma primeira aproximação das entrevistas a partir de conceitos da teoria teatral, empreendo uma operação de triangulação, submetendo os dados a uma análise que leve em conta a subjetividade da experiência e que se apoia principalmente na análise do discurso das entrevistas. Surgem questões que pontuam a experiência desses espectadores e que são desenvolvidas na última parte do capítulo, na qual, especula-se sobre a existência de uma vida do espetáculo teatral que continuaria mesmo depois do fim do espetáculo enquanto evento.

A ideia de vida denota o conceito de um espetáculo que continua em transformação na mente de seus espectadores. Para uma aproximação dessa vida, retomo as entrevistas sobre o **Go Down, Moses** e **Dire ce qu'on ne pense pas dans des langues qu'on ne parle pas**, acrescentando ainda a esta reflexão a proposta trazida pelo espetáculo **Cour d'honneur**, encenado pelo coreógrafo francês Jérôme Bel, no qual reaparecem as várias das questões elencadas nas entrevistas realizadas durante o percurso deste trabalho.

1. A invenção do espectador contemporâneo

“ [A arte] é um produto de dois polos: tem o polo daquele que faz uma obra e o polo daquele que a olha. Para mim aquele que olha é tão importante quanto aquele que faz”

Marcel Duchamp (1967)

Muitas são as teorias que consideram o desenvolvimento histórico da arte, enquanto estética, mas ao tratar do outro polo da produção, o do espectador, me parece que a maior parte dos teóricos do teatro desconsidera que este também está inserido em um contexto sócio-histórico específico.

A figura do espectador é fruto de uma construção que acontece na história e que acaba por influenciá-la. Como nos mostra Mervant-Roux (2006), há uma ruptura histórica entre o espectador das teatralidades contemporâneas e o público que na Grécia antiga ia aos festivais assistir às tragédias de Sófocles. O teatro grego é diferente daquele que surge na Europa ao fim da Idade Média do qual o teatro atual europeu parece descender. Por outro lado, olhando mais de perto, esse espectador contemporâneo é fruto do processo histórico que começa mesmo antes dos gregos e inclui as rupturas e diferentes desenvolvimentos de sua atividade nas diversas partes do globo.

O espectador que era o cerne do teatro grego volta ao centro das discussões no início do século XXI. O que busco demonstrar nas páginas que se seguem é que antes mesmo de estar no centro da teoria teatral, o espectador já merecia atenção de artistas, psicólogos, filósofos, enfim, de pessoas que ajudaram a pensar e a constituir essa figura ao longo dos séculos XX e XXI.

Na Grécia, a importância do espectador se mostra pela própria etimologia da palavra teatro, que vem do Grego *theatron* (em Latim *theatrum*) que significa literalmente “lugar para olhar” ou o “espaço dos espectadores” (PAVIS, 2011, p.409). Seria, portanto, o espaço não da ficção ou dos artistas, mas dos espectadores. Por outro lado, algo aconteceu desde a Grécia que modificou a relação do teatro com seus espectadores e, segundo o teórico francês Patrice Pavis (2011, p. 140), este foi “por muito tempo esquecido ou considerado quantitativamente negligenciado”.

Parece-me que a afirmação de Pavis se refere à falta de obras que se dediquem exclusivamente ao espectador, pois ao olhar de maneira mais geral veremos a discussão

sobre o espectador como central em diversos escritos teatrais e sobre o teatro. Mas também é importante constatar que se o teatro dos gregos era o lugar dos espectadores que vinham de fora do teatro, atualmente, cada vez mais, a plateia tem se tornado um lugar para os artistas e especialistas se admirarem.

Ainda que a figura do espectador estivesse ausente ou submissa a outros temas da teoria teatral, penso que ela sempre esteve no centro do pensamento que tem sua origem na prática teatral. Seja por razões filosóficas ou econômicas, o teatro nunca pode abrir mão do espectador. Não considero que a história do espectador se dê num movimento único, mas que ela se escreve a partir de retomadas dessa figura em diferentes momentos históricos sob diferentes formas.

De certa forma, o espectador era central no teatro de Molière, por exemplo, bem como um dos objetos de maior preocupação de encenadores do século XX como Stanislávski, Meyerhold, Brecht, Jean Vilar, Peter Brook, Eugênio Barba, Augusto Boal, José Celso Martinez Corrêa (e a arquiteta Lina Bo Bardi que concebe o prédio do Teatro Oficina), Antônio Araújo, Romeo Castellucci, entre outros. Nas artes visuais, num movimento impulsionado por Duchamp, o público passa a pertencer ao mesmo espaço das obras das artes contemporâneas e nas “ações” de Kaprow ele se torna um participante.

Enquanto uma das preocupações de Shakespeare era de contar uma história sem que o seu público se aborrecesse (e se manifestasse desfavoravelmente jogando coisas no palco), Padre Anchieta tentava explicar a existência de uma entidade trinitária para os indígenas, trazendo a forma do teatro europeu para as terras brasileiras — diga-se de passagem, que já existiam por essas terras outras formas de teatralidades (HESSEL e RAEDERS, 1972). Digo isso para demonstrar que acontecia no século XVI, como ainda ocorre hoje, uma coexistência de formas diversas de se pensar o teatro e seu público. Seria certamente impossível falar de todas elas, mas busco organizá-las a partir de agentes que identifiquei como sendo de referência para o teatro e a teoria teatral contemporânea.

Foco, portanto, em estudos que questionam o papel do espectador e sobre ele se debruçam para compreender o ato do espectador, sua experiência e a operação empreendida na construção de sentidos. Por outro lado, é preciso colocar que esse pensamento teatral nunca esteve fechado em si mesmo e que toda a teoria do teatro sobre o espectador tem influências de outras disciplinas, com destaque para a filosofia, a biologia, a psicologia, as ciências sociais e mais recentemente as neurociências.

O espectador está em uma determinada época e contexto social e isso é refletido em sua experiência do teatro. Seria possível voltar a tempos mais distantes como propõem Bénédicte Louvat-Molozay e Franck Salaün em **Le spectateur de théâtre à l'âge classique** (2008) e fazer uma espécie de arqueologia do espectador, buscando traços de sua presença em fontes diversas.

Uma reflexão interessante trazida por Louvat-Molozay em seu texto de abertura é a questão do léxico empregado para designar o espectador entre os séculos XVII e XVIII. A palavra espectador não aparecia nesta época como uma das designações possíveis, por sua vez era comum que este fosse designado como “povo” e, sobretudo, como “auditor” (Louvât-Molozay, 2008, p.23). Esta última figura que daria origem ao nome auditório, que ao mesmo tempo designa um conjunto de ouvintes e nomeia o espaço onde estes ouvintes se encontram.

Ainda segundo Louvat-Molozay (2008), a figura do espectador surge na teoria teatral da Idade Clássica apenas em 1657, na obra de François Hédelin, mais conhecido como o abade D'Aubignac. O autor retoma a origem da palavra grega teatro para justificar que a figura do espectador seria mais coerente do que a do auditor. No entanto, por muito tempo ambas as palavras eram utilizadas. Por outro lado, a autora nos mostra que seria apenas no século XVIII que haveria a emergência da noção de público de teatro (Louvât-Molozay, 2008, p.27).

Se essa tese se foca na construção dessa figura do espectador nos últimos cem anos, é importante dizer que como nos mostra Louvat-Molozay (2008) sua discussão já ocorria no século XVII. Por outro lado, convém reforçar que do ponto de vista da percepção humana, este espectador passaria, a partir da metade do século XVIII, por uma grande mudança na forma como ele vê e ouve, a partir da introdução de máquinas que intermedeiam e ampliam a percepção humana do mundo, como mostra Jonathan Sterne em seu **The audible past** (2003). A invenção do estetoscópio no início do século XIX, por exemplo, seria o início de uma grande revolução na forma como ouvimos o mundo (STERNE, 2003, p.90). Atualmente esse processo de intermediação tecnológica entre os nossos sentidos e o mundo só tem se ampliado. Vemos o mundo através dos olhos de câmeras e o ouvimos, muitas vezes, através de microfones. Conversamos com o outro pelo intermédio de ondas propagadas pelas antenas de telefonia.

Também entram no âmbito destas mudanças nos paradigmas da percepção do espectador as invenções técnicas e estéticas que culminam na criação do cinema,

conforme abordam os artigos reunidos por Charney e Schwartz em **O cinema e a invenção da vida moderna** (2001), ao tratar do espectador do teatro, do cinema, do rádio, da televisão ou das distrações diversas (dentre as quais Vanessa Schwartz trata da visita ao necrotério de Paris, por exemplo). Trata-se do cidadão que anda de bonde, aprende a guiar carros, voa em aviões. Nesse sentido, como nos mostram os organizadores do livro, “a modernidade não pode ser entendida fora do contexto da cidade” (CHARNEY E SCHWARTZ, 2001, p.19).

A mudança da percepção humana nos últimos cem anos foi grande e impulsionou mudanças no ato do espectador teatral. Reforço, portanto, a ideia de que o espectador de teatro não existe apenas no espaço da representação, é uma pessoa real que mora em algum lugar, tem uma ocupação, amigos e família. Desta maneira, falar de sua experiência no teatro é também falar de sua experiência de vida.

Para explicar o mecanismo através do qual se opera a experiência do espectador, recorro às ideias trazidas inicialmente por Hugo Münsterberg, desenvolvendo os conceitos de atenção, memória e emoção. Penso que, de certa forma, a evolução desses conceitos acompanhou as mudanças da percepção deste cidadão que é, dentre outras coisas, um espectador.

Remontando à Grécia antiga, poderíamos passar muito tempo descrevendo as menções a essa figura do espectador e sua experiência. Num dos trechos que eu penso ser mais sintético desta reflexão sobre a relação entre a memória e a experiência humana, Aristóteles nos fala em especial da experiência e memória proporcionadas pela arte e pela ciência que nos diferenciariam dos demais animais.

Por natureza, seguramente, os animais são dotados de sensação, mas, nuns, da sensação não se gera memória, e, noutros, gera-se. Por isso, esses são mais inteligentes e mais aptos para aprender do que os que são incapazes de recordar. [...] Os outros animais vivem, portanto, de imagens e recordações, e de experiência pouco possuem. Mas a espécie humana vive também de arte e raciocínios. É da memória que deriva aos homens a experiência: pois as recordações repetidas da mesma coisa produzem o efeito duma única experiência, e a experiência quase se parece com a ciência e a arte. Na realidade, porém, a ciência e a arte vêm aos homens por intermédio da experiência. (ARISTÓTELES, 1984, p.11)

Já nesta primeira reflexão sobre a memória aparece a sua ligação intrínseca com a experiência e a observação de como uma recordação vai sendo composta por uma soma de camadas ao longo do tempo que pode se apresentar como uma única experiência em para a mente. Diante deste pequeno extrato escrito por Aristóteles, pode-se dizer que a memória foi considerada, desde o princípio, algo mais do que um simples receptáculo de lembranças. A memória é ativa e diversa no homem. Ela pode ao mesmo tempo trazer lembranças, modificá-las e atualizá-las. Pode ainda prever o futuro com base em fatos vividos, o que também chamamos de imaginação. Diante disto parece difícil falar de uma “memória”, sendo tão múltiplos os sentidos que a palavra pode ter.

Outra questão que já era levantada por Aristóteles e que pude verificar no estudo de campo é que “as recordações repetidas da mesma coisa produzem o efeito duma única experiência”. Essa experiência que é mediadora entre o homem e a arte torna-se uma chave cada vez mais importante para compreender as maneiras que o espectador empreende a criação de sentidos para a peça.

No início do século XX, o professor de Harvard Hugo Münsterberg faz em seu livro **The Photoplay: a psychological study**, publicado em 1916, uma análise que busca compreender como o espectador cria sentidos para o filme. Para tal, grande parte de sua análise se baseia no teatro. Para o autor, a memória (incluindo-se nela a imaginação), a atenção e a emoção fazem parte de um tripé que sustenta a recepção da cena pelo espectador.

A utilização de tais conceitos pelo autor deriva das discussões que estavam sendo feitas naquele momento. Falar do desenvolvimento da teoria do teatro e dos espectadores é também falar do desenvolvimento de outras áreas que se influenciavam mutuamente. É conhecida, por exemplo, a amizade entre Stanislávski e Vygotsky no início do século XX. Atualmente pode-se ver a relação entre as obras de Peter Brook e de António Damásio.

Mas de que memórias estou falando? Se no início do século a memória para Münsterberg (2004, p.93) era um mecanismo que permitia, entre outras coisas, que durante o espetáculo o espectador se lembrasse da cena anterior (uma memória de trabalho), a memória que procuro nas entrevistas se estende para além do momento do espetáculo.

Ainda que seja restrita ao tempo da apresentação, a tese do psicólogo alemão é sintética e precisa ao relatar as experiências anteriores (memórias) como diretivas e ao

mesmo tempo dirigidas pela atenção, resultando em uma projeção (imaginação). Este estudo é uma das sementes geradas pelas discussões dentro do campo da psicologia do início do século XX, que teve como líder o americano Willian James. A discussão em pauta neste tempo acaba por resultar, de alguma forma, no trabalho **Arte como Experiência** (1934) do filósofo e psicólogo americano John Dewey.

Em seu livro, Dewey demonstrou de forma mais abrangente a relação entre a experiência da arte e da vida que acabam por fazer parte de uma mesma memória (como discutido em CARNEIRO, 2013). Nesta linha de raciocínio, ao abordar o evento espetacular é impossível negar a vivência individual do espectador dentro de um ambiente sociocultural.

A invenção do espectador contemporâneo é processada na sociedade em que o espectador habita. As mudanças na sua figura teórica e no ato do espectador real são condicionadas pelo contexto sociocultural ao mesmo tempo em que exercem influência sobre este. A velocidade impressa na vida do espectador influencia claramente sua atenção, ou seja, altera o modo como ele verá o mundo, incluindo-se nisto o teatro. Quando a neurociência explica a formação das memórias o teatro não pode ficar imune a esse avanço do pensamento humano, pois ele próprio tem seu sentido apenas como uma grande reflexão sobre a humanidade.

A formação de memórias depende de alterações na estrutura e funcionamento do sistema nervoso. [...] Essas alterações nervosas relacionadas a experiências criam circuitos neurais cuja atividade eletrofisiológica passa a representar aquelas experiências, de modo que sua ativação, por estimulação oriunda do ambiente ou do próprio sistema nervoso, corresponde ao resgate de informações arquivadas e/ou à expressão de habilidades treinadas. (XAVIER 2013, 34).

A nomeação proposta pelas neurociências é essencial para a compreensão de que o espectador está utilizando, ao menos de quatro maneiras diferentes, a memória, sendo que no momento do espetáculo ele utiliza a memória de trabalho e a imaginação, já descritas por Münsterberg. Gera-se assim uma continuidade da experiência e ao mesmo tempo são criadas expectativas sobre o seu desenvolvimento. Por outro lado, ele assiste influenciado por sua memória implícita e pode recorrer a sua memória explícita a todo tempo. Após o evento teatral, o espetáculo, junto de todo seu contexto, passa a participar de suas memórias implícitas e explícitas.

Segundo Gilberto Xavier, a memória explícita refere-se à retenção de experiências sobre fatos e eventos do passado, ou seja, o indivíduo tem acesso consciente ao conteúdo da informação, e envolve o arquivamento de associações arbitrárias mesmo após uma única experiência. (HELENE e XAVIER 2003, 13)

Por outro lado, a memória implícita, de acordo com Schacter (1997) é revelada quando a experiência prévia facilita o desempenho numa tarefa que não requer a evocação consciente ou intencional daquela experiência. Ambos os tipos de memória trabalham e se atualizam durante o processo de construção de sentidos realizado pelo espectador.

Dessa forma, pretendo não só utilizar os conceitos das neurociências, mas também demonstrar como as áreas do conhecimento fora da teoria teatral nomeiam algo da percepção do espectador, e isso passa de alguma forma a influenciar na sua atividade e no seu estudo. Há estudos que apontam, por exemplo, que quando imaginamos algo como uma caminhada, a estimulação do cérebro é muito próxima da que é gerada quando executamos a ação de caminhar, ou seja, são novas revelações do processo operado há milênios pelo teatro e descritos de certa maneira na catarse aristotélica.

Do mesmo modo, proponho que o teatro não pode ser visto fora do contexto do desenvolvimento da cidade. É nesse contexto que as figuras do espectador, assim como a de público, se desenvolvem junto da cidade ao mesmo tempo que influenciam esse desenvolvimento. O ato de ir ao teatro, as roupas adequadas, o transporte, as peças que vão ser assistidas, tudo varia de acordo com o lugar e a época observada. Sendo assim, proponho ao leitor que entre pelas vias que levam à invenção do espectador contemporâneo.

1.1 A figura do espectador teatral na teoria dos séculos XX e XXI

A teoria da arte ocidental desde meados do século XX passa por uma mudança de paradigmas e, cada vez mais, pensa naquele que vem de fora do teatro e para quem se destina a produção dos artistas: o espectador. No contexto da prática teatral, essa preocupação é colocada de maneira mais sistematizada a partir do início do século XX, em especial pelos encenadores que escreveram sobre teatro.

Ao olhar para as obras escritas por grandes artistas teatrais do século XX, encontram-se diversas vezes preocupações com o espectador. Muitas delas tratam a figura do espectador teatral antes mesmo da obra de Jan Doat (1947), a primeira a se dedicar declaradamente e especificamente ao assunto. Conforme demonstrei, Stanislávski pensa em **A Preparação do ator** (2010) no treinamento da atenção do ator visando o resultado que esta teria sobre a atenção do espectador.

Percebe-se ao longo de sua obra, em especial no capítulo 10, no qual é tratado o tema da comunicação, que o principal motivo para se trabalhar a atenção do ator durante o treinamento é atingir a atenção do espectador para que, com isso, exista a possibilidade de se estabelecer uma comunicação efetiva entre o palco e a plateia. Como nos traz em sua introdução à edição italiana de *A preparação do ator*, Stanislávski deixou apenas fragmentos de seus escritos sobre o espectador, mas não é por isso que ele é desconsiderado pelo seu método. (CARNEIRO, 2015, p.30)

Todo o trabalho sobre os mecanismos da memória, da atenção e da emoção, desenvolvidos por Stanislávski a partir de conceitos da psicologia, eram pensados como se a cena fosse uma forma de espelho: o que acontece em cena reflete o que acontece na plateia. Assim, o seu objetivo final era o de estimular a memória afetiva do seu espectador dando espaço para as emoções.

Por outro lado, ainda é pouco discutido no Brasil o trabalho de Stanislávski pós-revolução o qual estava inteiramente pautado por abrir o teatro para o povo. O encenador russo primava por uma experiência de seu espectador que considerava as potencialidades do sujeito, não se sujeitando a preconceitos sobre esse público não especializado.

Aconteceu que em 1917 explodiu a Revolução de Fevereiro e em seguida a Revolução de Outubro. O teatro recebeu uma nova missão: devia abrir suas portas às mais amplas camadas de espectadores, àqueles milhões que até então não tiveram a oportunidade de usufruir os prazeres culturais. Como na peça de Andréiev *O Anátema*, multidões afluíam para o bondoso Leizer exigindo pão e este se apavorava por não

se sentir em condições de, apesar de sua riqueza, alimentar milhões de pessoas, nós também nos vimos em estado de impotência diante da massa enorme que invadia o teatro. Mas o coração batia ansioso e radiante, consciente da imensa importância da missão que recaía sobre nós. A princípio experimentamos como o novo espectador reagia diante de nosso repertório, não escrito para o povo. Existe a opinião de que, para o camponês, temos forçosamente de encenar peças sobre a sua vida, adaptada à sua concepção de mundo, assim como devemos encenar para os operários peças que tematizam o seu meio e as suas condições de vida. Trata-se de um equívoco. Quando um camponês assiste a uma peça que trata de suas condições de vida costuma declarar que até em casa já está cheio dessa vida, que está saturado de vê-la e para ele é incomparavelmente mais interessante ver como vivem outras pessoas, ver uma vida mais bonita. (STANISLÁVSKI, 1989, p. 496)

É conhecido que esse mesmo Stanislávski desenvolveu formações práticas desse “novo espectador”, focando principalmente em temas como o comportamento esperado para o ambiente teatral. Ao mesmo tempo, com suas peças ele introduzia esse público as grandes obras do repertório do teatro russo.

De posse dessa informação, não é de se estranhar também que Meyerhold, um de seus discípulos (dissidentes) mais ilustres, invista uma atenção especial na figura do espectador, realizando mesmo pesquisas para sondar a opinião daquele que para ele era o “quarto criador”.

O método “convencional” pressupõe no teatro um quarto criador, depois do autor, do diretor e o ator: o espectador. O teatro “da convenção” cria uma encenação cujas alusões o espectador deve completar criativamente, com sua própria imaginação. (MEYERHOLD, 2012, p.176)

Meyerhold chegou a trabalhar com a aplicação sistemática de questionários aos seus espectadores. Esses questionários eram utilizados para modificações posteriores em suas encenações. Ao colocar o espectador como co-criador do espetáculo, Meyerhold daria origem ao papel que o espectador assume no teatro contemporâneo. Seu teatro era um grande compromisso entre o racional e a sensível:

O papel das imagens e das situações cênicas é levar o espectador a refletir sobre os mesmos temas que se discutem nas reuniões. Nós estimulamos a atividade cerebral do público. Mas há outro que chama a sensibilidade. Sob a ação do espetáculo, a sala deve passar por um labirinto de emoções. (MEYERHOLD, 2012, p.179)

O teatro de Meyerhold deixava em segundo plano a ilusão naturalista para dar relevo ao papel reflexivo do espectador que não deveria se esquecer nem por um momento

que estava no teatro (MEYERHOLD, 2012, p.89). Desta maneira ele antecipava o *Verfremdungseffekt* (efeito de distanciamento) defendido por Brecht décadas mais tarde. Para alcançar tal comunicação com seu espectador, Meyerhold põe em evidência a materialidade dos corpos e objetos em cena. Toda a mudança de paradigmas proposta por seu teatro colocava, portanto, o espectador no centro.

O movimento do teatro russo aqui representado pelas figuras de Stanislávski e Meyerhold não era isolado. Ele representava a ponta de uma massa de mudanças trazidas pelo início do século XX. É notório que entre as últimas décadas do século XIX e as primeiras do século XX houve uma grande virada da percepção humana.

Entre Rússia e França, destaco à figura do público que é tratada pelo inventor da palavra teatralidade, Nicolas Evréinoff em seu **Le théâtre dans la vie** (1930). Ator, autor e encenador russo que vivia na França, Evréinoff se ocupou da questão do público do teatro, em especial no capítulo no qual ele propõe que o “amor pelo teatro” manifesto pelo público seria produto de um instinto teatral, inerente ao ser humano. Em sua obra, o autor abordou o instinto de teatralização e de transfiguração do ser humano e que de certa maneira fundamentaria o “amor pelo teatro do público”. As respostas que o público dá ao ser questionado sobre os motivos de frequentar o teatro podem ser variáveis, mas para ele o que leva esse espectador ao teatro é a sua pulsão pela transfiguração, um desejo que estaria ancorado numa teatralidade pré-estética. Por outro lado, permeia também sua obra a noção de que a própria vida seria um teatro e os seres humanos os atores em seus papéis (sociais).

As ideias de Evréinoff não estavam isoladas na França dos anos 30, Antoine Artaud também proporia dentre as suas questões uma busca pela “vida do teatro, ou seja, o momento originário em que os movimentos da vida enquanto tais são teatro” (ARANTES, 1988, p .91).

Em 1933, Antonin Artaud lançou seu **Le théâtre de la Cruauté** (O teatro da crueldade) que foi seguido pelo lançamento em 1938 de **Le théâtre et son double** (O teatro e seu duplo), nas quais abordou o lugar do espectador em seu teatro, dizendo que “no ‘teatro da crueldade’ o espectador fica no meio, enquanto o espetáculo o envolve” (ARTAUD, 1993, p.78). Havia um incomodo de Artaud com o teatro que “transforma o público em *voyeur*” (ARTAUD, 1993, p.81), incomodo este que gerava seu desejo de que o espectador fosse envolvido completamente pelo espetáculo, ou seja, que não houvesse um distanciamento possível.

É para apanhar a sensibilidade do espectador por todos os lados que preconizamos que, em vez de fazer da cena e da sala dois mundos fechados, sem comunicação possível, difunda seus lampejos visuais e sonoros sobre toda a massa de espectadores. (ARTAUD, 1993, p.83)

O teatro imaginado por Artaud colocava o espectador como ser sensível. Este sujeito, central para o teatro, deveria ser tocado através de composições visuais e sonoras. De certa maneira, esta proposta teórica de Artaud prenuncia o aparecimento da figura do “espectador participante”, uma “personagem” do teatro que irá se desenvolver e contaminar os happenings dos anos de 1970 e que atinge propostas radicais como as materializadas pelos experimentos do fim da carreira de Grotowski e Kaprow. Tais exemplos mostram que quando a figura do espectador desaparece, o teatro também passa a ser uma espécie de ritual, se distanciando do jogo.

Tanto para Artaud (1984, IV, p88) quanto para Evréinoff (1930, p. 127-128) a questão da atenção do espectador era fundamental. Na vida como no teatro, o espectador às vezes precisa sair do lugar comum, dos “lugares onde sua atenção está a tal ponto adaptada às coisas que lhe preocupam, que não se pode mais adotar uma postura contemplativa” (EVRÉINOFF, 1930, 128). Se o mundo era um teatro, somos todos, ao mesmo tempo, espectadores. Essa ampliação dos limites do teatral proposta por Evréinoff e de certa maneira por Artaud será, em 1974, retomada pelo sociólogo Erving Goffman em seu **Os quadros da experiência social** (2011).

A obra de Goffman, um dos mais influentes pensadores do século XX, traz um dos olhares mais agudos sobre o espectador.

A compreensão central é a de que a plateia não tem nem o direito nem a obrigação de participar diretamente na ação dramática que ocorre no palco, embora possa do princípio ao fim expressar apreço de uma maneira que os seres que os atores representam no palco podem tratar como se não estivesse ocorrendo. (GOFFMAN, 2011, p.165-166)

Segundo o sociólogo, as atuações teatrais podem ser classificadas de acordo com a demanda dos espectadores que a observam. Está aí a raiz de um pensamento, que circula atualmente, de que as peças não seriam mais classificáveis segundo sua estética, mas segundo as suas formas de recepção. Vale ressaltar que para dizer isso ele observa não só o teatro, mas também o balé, a orquestra e situações espetaculares com demandas diferentes como as competições esportivas e as cerimônias pessoais (como funerais e

casamentos). Para ele, “se não há plateia, não há atuação teatral” (GOFFMAN, 2011, p.166).

Goffman é um dos poucos que parece considerar o espectador para além de sua função pontual diante do evento teatral, tendo este como um ser que possui uma memória cumulativa de sua trajetória que perdura no tempo. Para explorar a complexidade da obra de Goffman (assim como as outras que abordo nesse capítulo), seria necessário um estudo mais aprofundado, o que não vem ao caso, pois não é esse o objetivo dessa tese. No entanto, penso que é interessante esmiuçar a sua noção dos papéis que os espectadores assumem, pensando nos indivíduos que compõem o público. Nesse caso, penso ser preciosa a diferenciação que ele propõe entre o frequentador de teatro e o espectador.

O papel do frequentador de teatro. É aquele que faz as reservas e paga os ingressos, chega pontualmente ou atrasado e responde à chamada dos atores à ribalta para receber aplausos após a apresentação. [...] Ele tem uma atividade não teatral a manter. [...] poderíamos falar aqui do papel de espectador (onlooker), tendo em mente que esse termo parece abarcar também, e melhor, a participação indireta breve, ostensiva, mas não ratificada, em atividades reais, fora do palco. [...] O papel do espectador pertence desde o início ao quadro teatral (GOFFMAN, 2011, P.172)

A propósito desses dois autores Evréinoff e Goffman, gostaria de salientar quão interdisciplinar é a área dos estudos que se dedicam ao espectador. Para construir uma teoria do espectador embasada na realidade, deve-se olhar sempre esse sujeito no contexto de sua vida. Penso que esse é um dos principais motivos pelo qual tal figura é abordada tanto por teóricos de dentro quanto de fora do campo específico do teatro. Me volto, desta forma, aos estudos que tratam da percepção dos espectadores teatrais, como os realizados por Hugo Münsterberg em 1916 em seu livro **The Photoplay** (2004).

A preocupação principal do livro de Münsterberg, a primeira teoria sobre o espectador do cinema e do teatro, foi a de compreender, a partir das ferramentas da psicologia, como se dava o processo de criação de sentidos de um espetáculo. Baseado nos mesmos conceitos que utilizo para essa pesquisa (de atenção, memória/ imaginação e emoção) ele busca discutir como o espectador pode chegar a uma emoção estética. Já nesta obra ele trata da experiência da arte e sua aproximação à experiência da vida comum

(MÜNSTERBERG, 2004, p.70), assunto sobre o qual se dedicaria seu contemporâneo John Dewey, alguns anos mais tarde.

Em 1934 o filósofo americano John Dewey lança seu livro **Arte como experiência** no qual discute como a experiência da arte insere-se no percurso de vida do espectador — que está imerso em uma cultura. A base deste livro encontra-se em uma obra anterior, **Experience and nature**, de 1925. Para Dewey, o espectador era considerado em sua subjetividade e seguindo no mesmo caminho de Meyerhold, ele propunha que, “Para perceber, o espectador ou observador tem de *criar* sua experiência” (DEWEY, 2010, p. 137).

Novamente a discussão da experiência está colocada levando-se em conta os mecanismos psicológicos da atenção, memória e emoção dos espectadores. Para Dewey “a experiência é emocional, ‘mas nela não existem coisas separadas, chamadas emoções’ (p.119). Com seu pendor para continuidades, Dewey desconfia de todas as formas de separação.” (KAPLAN In DEWEY, 2010, p.35).

A influência de Dewey e de sua postura diante sobre do espectador talvez não tenha sido sentida logo após a publicação de sua obra, mas apareceria, anos mais tarde, na fala de artistas como Allan Kaprow⁸, um dos pioneiros no estabelecimento do conceito de performance.

Enquanto a teoria de Dewey irradiava para o mundo a partir dos Estados Unidos, Bertolt Brecht, na Alemanha, desenvolvia o seu teatro épico, no qual o espectador seria o “verdadeiro protagonista”. Não seria por acaso que o médico, dramaturgo e diretor teatral Bertolt Brecht, incluiria em seu teatro a estrutura dos quadros, utilizada no cinema, e fundamentaria sobre a atenção do espectador seu efeito de distanciamento (*Verfremdungseffekt*).

Porém, antes de continuar com Brecht é necessário abordar uma de suas maiores influências: Erwin Piscator. O reconhecimento por parte de Piscator de que “o teatro se tornara desinteressante” (PISCATOR, 1968, p.145) e de que o cinema dizia muito mais sobre a sociedade daquele tempo do que o teatro, o fez pensar em “um teatro que se incumbisse dos problemas de nossa época, que fosse ao encontro da necessidade do público de ver reproduzida a sua existência” (PISCATOR, 1968, p.145). Dessa forma

⁸ Vale dizer que em Kaprow a figura do espectador vai se diluindo e dando lugar ao do participante da ação. Dessa forma Kaprow, inspirado por Dewey inaugura uma tendência que se espelharia fortemente pelo teatro a partir do fim dos anos de 1960. Em diferentes graus o espectador torna-se participante da ação teatral.

ele foi um dos primeiros a colocar as necessidades do espectador, de fato, em primeiro plano.

Brecht, apesar das discordâncias, inspirou-se nas ideias de Piscator e trabalhava com a premissa de que “tanto os personagens como os elementos cênicos devem apenas despertar a atenção do público, e não chocá-los” (BRECHT, 1967, p.208). Foi um dos que mais se dedicou a pensar em seu público. Buscando levá-lo a uma reflexão racional. Toda a formulação teórica brechtiana visava a um aprimoramento da comunicação com seus espectadores. Ele tinha certamente algo a dizer para seu espectador e procurava a melhor forma de dizê-lo. O seu efeito de distanciamento⁹, por exemplo, demonstra como o espectador era parte central de seu pensamento.

O que mais parecia incomodar o dramaturgo alemão era a aparente passividade do espectador do teatro. Ele queria provocar esse espectador de forma que refletisse sobre o que estava vendo.

Entremos numa dessas casas de espetáculos e observemos o efeito que o teatro exerce sobre os espectadores. Um olhar em volta, vemos figuras imóveis numa condição peculiar: parecem reter os músculos, em forte tensão, quando não estão relaxados por intenso esgotamento. Quase não se comunicam entre si; é como se todos dormissem profundamente, sendo simultaneamente vítimas de pesadelos, por estarem, como diz o povo, deitados de costas. Verdade, seus olhos estão abertos, mas olham mais do que veem, escutam, mais do que ouvem. Olham para o palco como que fascinados, numa expressão que vem desde a Idade Média, os dias das feitiçarias e padres. Ver e ouvir são atos que causam às vezes prazer, mas estas pessoas parecem distantes de qualquer atividade, são antes objetos passivos de algo que está sendo feito. (BRECHT, 1967, p. 193)

O problema principal apontado por Brecht é que o espectador fruía o espetáculo de maneira desatenta, não sendo possível uma posterior reflexão sobre aquilo que tinha visto. Assim, ele começou a pesquisar, na teoria e na prática, formas de

⁹ “A criação do efeito-V é algo diário que acontece milhares de vezes; não é nada mais do que uma maneira muito empregada para fazer com que uma coisa se torne compreensível aos outros ou a si próprio. Ele pode ser observado durante o estudo ou nas conferências de negócios em uma forma ou em outra. O efeito-V consiste em transformar a coisa dada que deve ser tornada compreensível, para a qual a atenção deve se dirigir, e que é comum, conhecida, em uma coisa especial, inesperada, que chama a atenção. Aquilo que parece ser óbvio, é transformado de uma certa maneira em algo incompreensível, mas isto só é feito para que ela se torne mais compreensível. Para que algo conhecido seja compreendido é necessário que seja objeto de atenção, precisa ser eliminado o hábito de não procurar uma explicação.” (BRECHT, 1967, p. 173-174)

despertar a atenção do espectador sempre que este estivesse a ponto de entrar na ilusão da ficção teatral.

Posso dizer que se a atenção seria um dos eixos principais de seu teatro épico, o espectador é o sujeito que está no centro deste teatro. Ainda que como Meyerhold, Brecht se focasse em um tipo de recepção mais racional de seu espectador, ele de maneira nenhuma ignorava a importância das emoções na recepção teatral.

O ponto essencial do teatro épico é, talvez, que ele apela menos para os sentimentos do que para a razão do espectador. Em vez de participar de uma experiência, o espectador deve dominar as coisas. Ao mesmo tempo, seria completamente errado tentar negar a emoção a esta espécie de teatro. Seria o mesmo que negar emoção à ciência moderna. (BRECHT, 1967, p.41)

Mesmo que não denomine o espectador como co-criador, Brecht procura lhe dar o domínio sobre o teatro. Ele pode escolher, se posicionar diante da peça. Penso que aí está uma das primeiras iniciativas (ao lado da de Meyerhold) de dar um papel de protagonista para o espectador.

Pode-se dizer que a teoria do espectador moderna tem origem nas reflexões do encenador francês Jan Doat que escreve em 1947 o livro **Entrée du public**, no qual ele parte das teorias da psicologia (em especial da psicologia coletiva) para analisar o comportamento e as emoções do público teatral.

Retomando Evréinoff (1930), Doat fala sobre o instinto de teatralidade do ser humano, e após analisar a atividade deste espectador, ele conclui que “o teatro ultrapassa o estético” (DOAT, 1947, p.62). Para Doat, o teatro só pode surgir como expressão do pensamento de uma sociedade e é feito para essa sociedade (público) que se identifica com o apresentado. Ele nota, porém, que no contexto pós-Segunda Guerra esse público estaria desaparecendo (assim como a noção de comunidade) e dando lugar aos espectadores “que assistem individualmente à representação” (DOAT, 1947, p.81). Fala também sobre a diferença entre “*le public*” (o público), uma “multidão organizada, unida pelo mesmo ponto de vista sobre a ação dramática” (DOAT, 1947, p.82), comunidade social indivisível e “*des publiques*” (público), aquele que está presente na plateia do teatro, mas que não necessariamente representa uma comunidade.

Dez anos após o lançamento do livro de Doat, David Victoroff traria uma grande contribuição em sua obra **L'Applaudissement, une conduite sociale** (1957) que

apesar de curta, traz dados muito interessantes. Partindo de alguns dos apontamentos que, ele já havia trazido com seu artigo **Le paradoxe du spectateur** (1955), nesse livro Victoroff mostra como o aplauso é uma conduta social construída. Ao propor esta operação ele revela também como a prática do espectador é fruto de seu contexto social.

O aplauso, que para Darwin podia ser um movimento sem objetivo, expressão de uma forte alegria, é codificado pelo teatro como um sinal de aprovação. Para Victoroff não são os indivíduos que batem palma, mas o público, pois “nós não aplaudiremos se nos sentirmos isolados” (VICTOROFF, 1957, p.132). Desta forma o aplauso seria sempre um momento de validação coletiva do espetáculo. Assim, se a palma pode ser um reflexo na vida, “o aplaudir no teatro é uma reação altamente social” (VICTOROFF, 1957, p.167).

A história social do aplauso de Victoroff mostra como a prática do espectador que temos hoje em dia foi construída. Criou-se uma espécie de manual de boas práticas para o espectador, que foi colocada para este através de uma “formação” quase sempre escondida. O autor traz informações interessantes, como a de que não há traços do aplauso no teatro da Idade Média francesa ou que, entre os séculos XVII e XVIII, se aplaudia tudo no teatro. Por outro lado, o hábito atual do aplaudir no teatro parece ter se consolidado a partir do século XIX, com a difusão da claqué e com regras específicas para o aplauso.¹⁰

Deste modo, posso dizer que a obra de Victoroff se concentra mais em uma primeira mudança ocorrida no século XIX, desnaturalizando a formação do público. Ele, assim como Doat anos antes, demonstra que a atividade do público está sempre em mudança e que essas mudanças dependem, em grande parte, mas não somente, dos projetos dos criadores teatrais.

Boa parte do século XX foi marcada por um descontentamento de artistas com as práticas espectatoriais instauradas no século anterior. Os primeiros frutos desta insatisfação seriam colhidos na década de 1960, com o advento da revolução cultural, ponto de virada para a prática do espectador. Essa virada, já apontada como desejada e

¹⁰ O texto de Victoroff (1957) é realmente muito interessante e traz dados como que em 1820 foi aberta uma agência para a contratação de *claqueurs* (p.153). Ele traz mesmo nesse estudo contratos firmados entre o teatro e essas pessoas. Também aponta a ligação entre a figura do *claqueur* de do *siffleur*, espectadores profissionais que coordenavam os momentos de aplaudir, bem como incitavam o público a aprovação. Uma figura dessas, infiltrada na plateia com seu grupo (cada claqué era formada por um grupo de indivíduos), poderia dar a impressão a um desavisado que todos tinham gostado do espetáculo, ainda que isso não fosse verdade.

necessária desde o início do século por artistas, se concretizaria de forma radical a partir da teoria e da prática de Augusto Boal, apontado por Richard Schechner, diretor da **The Drama Review**, como o concretizador do sonho do teatro brechtiano¹¹. A Poética proposta por Boal coloca o espectador na posição de atuação.

Para que se compreenda bem esta *Poética do Oprimido* deve-se ter sempre presente seu principal objetivo: transformar o povo, “espectador”, ser passivo do fenômeno teatral, em sujeito, ator, em transformador da ação dramática. (BOAL, 1980, p. 126)

Se o teatro de Brecht visava ao empoderamento do espectador, Boal vai propor que este possa ir além, assumindo ele próprio o curso da ação. De fato, o mesmo Boal que inicia seu trabalho no Teatro de Arena com peças que mostram e discutem a realidade social vai aos poucos caminhando para a participação do espectador. Este se torna agente da ação, gerando experiências teatrais limites, nas quais o espectador passa a ser o protagonista do teatro.

Aristóteles propõe uma Poética em que os espectadores delegam poderes ao personagem para que este atue e pense em seu lugar; Brecht propõe uma Poética em que o espectador delega poderes ao personagem para que este atue em seu lugar, mas se reserve o direito de pensar por si mesmo, muitas vezes em oposição ao personagem. Produz-se uma “conscientização”. O que a Poética do Oprimido propõe é a própria ação! O espectador não delega poderes ao personagem para que atue nem para que pense em seu lugar: ao contrário, ele mesmo assume um papel protagônico, transforma a ação dramática inicialmente proposta, ensaia soluções possíveis, debate projetos modificadores: em resumo, o espectador ensaia, preparando-se para a ação real. Por isso, eu creio que o teatro não é revolucionário em si mesmo, mas certamente pode ser um excelente “ensaio” da revolução. (BOAL, 1980, p. 126)

O provocativo texto de Boal coloca o espectador como agente do teatro, dando origem ao “espect-ator”¹², tendência que seria seguida de perto por encenadores mundo afora. Cabe dizer que a influência que Boal exercerá na Europa e Estados Unidos será tão grande quanto a exercida pelos outros grandes artistas que trato nesse capítulo.

¹¹ ALMADA, Izaías. **Boal**: embaixador do teatro brasileiro. Monografia não publicada apresentada como resultado do concurso PROAC nº 28 - PESQUISA EM ARTES CÊNICAS, 2012. Disponível em <https://institutoaugustoboal.files.wordpress.com/2012/11/almada_monografia_boal.pdf>. Acessada em: 12/12/2015.

¹² Espect-ator é o nome dado por Boal ao espectador que passa pela experiência de ator no espaço cênico debatendo cenicamente questões relacionadas ao problema que trata o espetáculo.

O espectador em Boal é tratado como um cidadão. Mas não era a qualquer cidadão que seu teatro falava, mas às camadas mais oprimidas pela sociedade. O autor brasileiro advertia sobre os perigos que ser meramente espectador, delegando o poder de decisão a outros atores, poderia representar.

Essa delegação de poderes que o espectador oferece ao personagem – que passa a agir, sentir e pensar em seu lugar, fazendo-o pensar, agir e sentir como ele – é uma perigosa renúncia à cidadania, porque o espectador, imobilizado, se torna vítima passiva e não parceiro. (BOAL, 2009, p. 88)

Me parece difícil evitar a comparação da teoria expressa em **Teatro do oprimido** (1980) às ideias da “Educação Libertadora” trabalhadas por Paulo Freire em seu **Pedagogia do oprimido** (1994), publicado no ano de 1968. A figura do espectador em Boal é a de um sujeito que vive para além do teatro, mas encontra neste um espaço de reflexão potente.

O pensamento sensível, que produz arte e cultura, é essencial para a libertação dos oprimidos, amplia e aprofunda sua capacidade de conhecer. Só com cidadãos que, por todos os meios simbólicos (palavras) e sensíveis (som e imagem), se tornam conscientes da realidade em que vivem e das formas possíveis de transformá-la, só assim surgirá, um dia, uma real democracia (BOAL, 2009, p. 16).

O teatro seria, para Boal, um espaço privilegiado para que os espectadores, cidadãos que vivem uma realidade, tomem consciência desta realidade e possam agir sobre ela. Se o teatro não é o lugar onde ocorrerá a revolução, seria para o autor o local onde esse espectador poderia ensaiá-la, imaginá-la. O Teatro do Oprimido de Boal, assim como a Educação Libertadora de Freire, coloca o indivíduo como agente socialmente engajados.

A propósito, em seu **Pedagogia do Oprimido** Paulo Freire irá recorrer diversas vezes à palavra espectador, atribuindo-lhe um sentido negativo por conta de sua suposta passividade. Em contrapartida apresentaria a figura do ator, agente que cria, por meio das ações que o processo de tomada de consciência gerou, dispositivos para a liberdade de pensamento.

Ainda no Brasil da década de 60 consolida-se o Teatro Oficina, que em sua própria arquitetura quase que elimina a divisão física entre palco e plateia. As peças dirigidas por Zé Celso ficaram famosas, dentre outros motivos, por instigar a participação dos espectadores na ação cênica. Ainda que estes espectadores não participem da ação

cênica, eles estão em cena todo o tempo, tendo em vista que a estrutura do teatro faz com que os espectadores se vejam durante todo o tempo.

No fim da mesma década de 1960 o diretor polonês Jerzy Grotowski publica seu **Em busca de um teatro pobre** (1968 em inglês, publicado no Brasil em 1971) no qual declara: “nossas produções são investigações do relacionamento entre o ator e a plateia” (GROTOWSKI, 1971, p.2). Investindo nesse relacionamento o diretor considerava que “a essência do teatro é um encontro” (GROTOWSKI, 1971, p.41).

As encenações de Grotowski e Zé Celso são frutos das sementes lançadas por Artaud nos anos 1930. Em ambos os teatros, de maneira cada vez mais radical o espectador é colocado no centro da cena, sendo que muitas vezes esse papel, ainda que momentaneamente, desaparece. A integração do espectador ao espetáculo gera uma aproximação do ritual, tal qual preconizado por Artaud.

Na mesma década, Peter Brook lançou **O teatro e seu espaço** (1969 em inglês, publicado no Brasil em 1970), no qual defendia que o termo mais apropriado para seu espectador era o de “*assistance*”, atribuindo ao espectador o papel de parceiro (*partner*) do ator.

Nesse mesmo período Bernard Dort lançava na França seu livro **Théâtre Public** (1967) no qual desenvolveu um agudo olhar sobre a figura do espectador e sua relação com a cena, diferenciando o processo na cena aristotélica da proposta por Beckett

Em um teatro do tipo aristotélico, a cena e a sala são o espelho uma da outra. A cena reflete a sala; a sala reflete a cena. O que se representa sobre o palco, é a mesma história daqueles que estão lá, do outro lado na plateia. A ação da obra, sua fábula, traz a mesma verdade de seus espectadores. E a cena entrega literalmente, à sala, os problemas de sua história. De onde emana a catarse [...] a cena beckettiniana não é nada mais que o inverso da cena clássica. Uma cena onde não se produzirá um encontro decisivo, onde o conflito não terá lugar. Uma cena que se recusa a toda sala. Uma cena desesperadamente privada. [...]. O jogo de espelhos do teatro aristotélico está somente bloqueado, não foi abolido. E se precisa de pouca coisa para que o espectador veja a sua própria imagem, enobrecida, através do espelho” (DORT, 1967, p. 364 e 374 – tradução nossa)

A ideia trazida por Dort nesse texto me parece fundamental, mas penso que recebeu ao longo das últimas décadas pouca atenção. O mesmo autor escreve em **La vocation politique** (Théâtres, 1986, p.233-248) uma nova reflexão na qual aborda o espectador. Nesse texto ele trabalha com a noção de que o público do teatro constitui um

grupo, o que o diferenciaria do espectador solitário do cinema. O teatro é uma experiência que possui sempre uma dimensão coletiva.

O público da sala [de espetáculos] não é constituído apenas de indivíduos reunidos pelo acaso: rapidamente eles se constituem em um grupo, em uma microsociedade (e esta pode ser mesmo por definição; cada teatro, dizemos, tem seu público). Este público não tem nada de uma reunião de indivíduos separados e solitários. Reparem nos espectadores de salas escuras de cinema: cada um está isolado do outro, enfiado em sua poltrona, como se estivesse sobre em uma ilha deserta, cada um vive apenas para si e para tela. No teatro, pelo contrário, é impossível não "sentir" o outro, não adivinhar a sua presença, suas reações individuais e de não ser perturbado ou influenciado por elas. (DORT, 1968, p.234 – tradução nossa)

Em 1988, quando Dort publica **La représentation émancipée** ele resume, de modo claro e preciso, o papel que o espectador assume diante da emancipação progressiva dos componentes da encenação teatral. Para Dort, o espetáculo questiona, através de seu jogo, sua significação, e coloca para a figura do espectador o papel da criação de sentidos para essa teatralidade.

A teatralidade, desta forma, não mais é somente uma “espessura de signos” da qual falava Barthes. Ela é também o deslocamento destes signos, a sua impossibilidade de articulação, sua confrontação sob o olhar do espectador dessa representação *emancipada*. (DORT, 1988, p.183– tradução nossa)¹³

Em 1981, Anne Ubersfeld lançou uma das mais importantes tentativas de abordagem do espectador teatral através de ferramentas semiológicas. Em seu **Lire le théâtre 2 - L'École du spectateur**, Ubersfeld busca criar as bases para uma leitura semiológica da atividade dos espectadores. Esse livro seria reeditado em 1996 com acréscimos, em especial no que concerne ao espectador.

Em 1982, Anne-Marie Gourdon pesquisadora do CNRS (Centro Nacional de Pesquisa Científica da França) lança o livro **Théâtre, Public, Perception**, que me parece

¹³ A citação de Dort fazia referência ao texto escrito por Roland Barthes na década de 1960 sobre o teatro de Baudelaire que postulava que “A teatralidade é o teatro menos o texto, uma espessura de signos e de sensações que se edifica no palco a partir do argumento escrito, é aquela espécie de percepção ecumênica dos artifícios sensuais, gestos, tons, distâncias, substâncias, luzes, que submerge o texto sob a plenitude de sua linguagem exterior” (BARTHES, 2002, v. II, p.304).

uma das primeiras tentativas de abordagem de espectadores reais, feita através de uma pesquisa de campo no TNP (Teatro Nacional Popular)¹⁴ e na Comédie-Française, ambos na cidade de Paris (França). Seu estudo propunha uma análise quantitativa de questionários aplicados a mais de 5800 espectadores. Nesse estudo aparecem questões interessantes levantadas pelo público e como eles queriam um teatro no qual pudessem jogar com o ator (GOURDON. 1982, p.108)

Esse seria um dos primeiros livros, dentre outros, que trataram a figura do espectador nas últimas décadas do século XX. Uma das obras que seria mais influente das lançadas nos anos de 1980 seria **A teoria da recepção (Die Theorie der Rezeption** - 1987) de Hans Robert Jauss, que já teria abordado o tema em sua **Pequena apologia à experiência estética (Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung** de 1972). Apesar do autor não tratar diretamente do espectador de teatro, fornece a base na qual diversos outros estudos do espectador do teatro vão se focar, no campo que passa a ser denominado “teoria da recepção”.

Nesse percurso histórico posso citar ainda contribuições ao pensamento da figura do espectador em textos como os de Denis Bablet (1984), Herbert Blau (1990), ou mesmo do curto texto de Jean Jourdeuil (1984) que traz a interessante proposta de um “espectador-espectador”, por oposição a um “espectador profissional”.

No entanto, a meu ver, a primeira pesquisa que se aproxima da abordagem que trago do espectador é a que foi realizada entre 1985 e 1995 pela pesquisadora do CNRS Marie-Madeleine Mervant-Roux, publicada em 1998 sob o título **L'assise du théâtre**. A grande diferença do estudo de Mervant-Roux em relação aos demais é uma análise que toma por base a perspectiva histórica e antropológica, provocando uma fricção constante entre os espectadores reais e suas figurações teóricas. Tal operação é repetida e aprofundada pela pesquisadora em 2006, com a publicação de seu **Figurations du Spectateur**. Retomando o tema do espectador em um de seus artigos mais recentes sobre o assunto Mervant-Roux (2013, p.21) conclui que:

A função da figura que chamamos de “espectador” é sim fundamental, embora não seja exatamente o que se poderia esperar. Enquanto o momento da apresentação é certamente essencial (parece termos

¹⁴ É importante dizer que o espectador do TNP já estava acostumado a responder questionários, segundo uma prática implementada por Jean Vilar desde que assumiu a direção do teatro (1951/1952). Penso que Vilar pode ser considerado um dos maiores pesquisadores da prática do espectador. Ele desenvolveu grande parte do teatro que temos acesso hoje, sempre em estrito diálogo com seu público (WEHLE, 1981).

confirmado isto completamente), a relação da plateia com o teatro não pode ser restrita a esse momento. A lição da antropologia histórica é que o teatro na Europa é um dispositivo criado pela sociedade a fim de elaborar ficções que, por sua vez, ajudam a constituir a sociedade. A operação da função dramática, portanto, depende em grande parte daqueles que comparecem à apresentação, *vindo de fora e indo embora depois*.

Destaco a informação de que a “operação da função dramática” depende, em grande parte, do espectador¹⁵. Não se deve misturar, entretanto, a função dramática social com a operação do drama, que será amplamente realizada pelo espectador, especialmente na cena contemporânea.

O espetáculo que passa a incluir o espectador em sua trama “ficcional” deixa, muitas vezes, de oferecer uma narrativa dramática pronta. Ao mesmo tempo essa narrativa não deixa de ser criada pelo espectador como maneira de articular sua memória do espetáculo. Como observou Mervant-Roux (2006, p.48) “[...] mesmo se um espetáculo não é dramático, mesmo se ele não foi objeto de nenhuma construção dramatúrgica consciente ou inconsciente por parte dos criadores, o espectador o dramatizará”.

Em 1999, no limiar do século XXI, Hans-Thies Lehmann trouxe em seu **Teatro pós-dramático** algumas reflexões esparsas sobre as mudanças do papel do espectador nesse teatro e como elas influenciariam na produção e na percepção das obras.

A consequência de tudo isto [de novo que o teatro contemporâneo propõe] é uma mudança na atitude por parte do espectador. Na hermenêutica psicanalítica, fala-se de “atenção flutuante por igual”. Freud elegeu este conceito para caracterizar a maneira como o analista escuta o analisado. Tudo depende aqui de não compreender imediatamente. Ao contrário, a percepção tem que permanecer aberta para esperar, em pontos inteiramente inesperados, ligações, correspondências e explicações que fazem o que se disse antes ser encarado sob uma luz muito diversa. Assim o significado permanece por princípio suspenso. Justamente aquilo que é secundário e insignificante é registrado com exatidão, porque em seu não-significado imediato pode se mostrar significativo para o discurso da pessoa analisada. De modo similar, o espectador do teatro pós-dramático não é impelido a uma imediata assimilação do instante, mas a um dilatatório armazenamento das impressões sensíveis com “atenção flutuante por igual”. (LEHMANN, 2007a, p. 145)

¹⁵ Ver Mervant-Roux, 2009.

A proposta de Lehmann me parece muito pertinente do ponto de vista das intenções dos artistas, mas como mostro na análise das entrevistas, há uma necessidade latente e constante de dramatizar. Dessa forma, a visão colocada por Lehmann, que se propõe a falar considerando a política da forma teatral, me parece ser abstrata e estetizada. De fato, sua teoria reflete uma tendência da maior parte dos que falaram sobre o espectador no século XX, ou seja, ela fala de uma figura idealizada e desconsidera os indivíduos que vão diariamente às salas de teatro de todo o mundo.

O **Teatro pós-dramático** de Lehmann é um dos marcadores da transição da teoria do espectador que passa no século XXI, cada vez mais, sob a lente da teoria teatral. É um momento no qual alguns pesquisadores sobre o tema se dão conta que não é mais possível falar do espectador ideal, é preciso ir a campo e se confrontar com os espectadores reais, tal como propôs Mervant-Roux em sua pesquisa de doutoramento.

As teorizações que tratam do espectador nesses primeiros 15 anos do século XXI e na qual se enquadra esta pesquisa tem em comum uma característica: a interdisciplinaridade. Nenhuma delas se pretende ser pura e oscilam entre campos como a psicologia, a estética, a literatura, a filosofia, a sociologia, a antropologia, a política e a história. É nesse diálogo que tem se construído a teoria teatral que trata do espectador.

Durante esta pesquisa encontrei cerca de quinze obras de autores europeus (com destaque para os franceses), americanos e brasileiros todas publicadas entre 2000 e 2014, a partir das quais busco traçar um Estado da Arte do campo de pesquisas do espectador teatral.

Proponho dividir os livros publicados no século XXI em cinco linhas principais de pesquisa: histórica, sociológica, estudos da recepção, filosófica e experiencial. É claro que cada um tem sua abordagem e recorte para tratar do tema, mas de maneira geral há um foco que se sobressai em cada um desses estudos.

A primeira e mais volumosa parece ser a que trata o espectador por um viés histórico. Esse tipo de estudo pode traçar um histórico da figura do espectador e de seu hábito, como bem mostram os artigos presentes no livro **Le spectateur de théâtre à l'âge classique** (2008). Outro livro que tem o mesmo espírito, inclusive como forma de uma coleção de textos de vários autores, é **Au théâtre!** (2014), organizado por Pascale Goetschel e Jean-Claude Yon, com a diferença de que enquanto o primeiro analisará a prática do espectador entre os séculos XVII e XVIII, o segundo se ocupará de sua constituição nos séculos XIX, XX e XXI. Ambos os livros optam por uma abordagem da

história não como uma linha contínua, mas através de quadros que revelam o desenvolvimento da figura do espectador.

Au théâtre! tem, a meu ver, o trunfo de trazer experiências de saídas ao teatro que extrapolam o contexto europeu, incluindo estudos de caso de Nova Iorque (EUA) e Rio de Janeiro (Brasil). Também aponta por uma continuidade dessa saída ao teatro que começa antes do evento teatral e que continua depois deste.

Outra possibilidade de abordagem é a que Christian Ruby faz a partir da história do conceito filosófico do espectador entre os séculos XVIII e XX. Em **La figure du spectateur** (2012), Ruby traz questionamentos sobre o lugar do espectador e sua experiência a partir de autores como David Hume, Denis Diderot, Kant, Rousseau, Merleau-Ponty, Baudelaire, entre outros.

Ainda na categoria histórica, tendo como principal vertente a política, Olivier Neveux traz em seu **Politiques du spectateur** (2012) uma nova visão sobre a política que está profundamente enraizada no teatro e no ato do espectador. Entre os campos da sociologia e da filosofia Gareth White propõe uma análise da participação do público no teatro - **Audience Participation in theatre** (2013).

Entre a sociologia e a história estaria o livro de Marie-Madeleine Mervant-Roux **Figurations du spectateur** (2006), que aborda a teoria do espectador a partir de um olhar da antropologia teatral desenvolvida por Elie Konigson. Na mesma linha sócio-histórica, segue **Le plaisir du spectateur de théâtre** (2002) de Florence Naugrette. Helen Freshwater, por sua vez, propõe uma abordagem sócio-histórica da desta mesma figura do espectador nas teorias cobrindo casos europeus e norte-americanos em **Theatre & audience** (2009). Também em **In vivo** (2011) Anne Gonon faz uma análise da figura do espectador nas artes de rua (e ao mesmo tempo da própria formação desta arte no período pós 1968) e coloca em alguns momentos experiências pessoais dessas teatralidades.

Em **How Theatre Means** (2014), Ric Knowles parte da história para realizar uma pesquisa sobre a recepção teatral, buscando desvendar os segredos de como o teatro cria seus significados e propondo análises de espetáculos. Também em uma abordagem histórico-cultural dos estudos da recepção Flávio Desgranges traça em seu **A inversão da olhadela** (2012) alterações no ato do espectador teatral. No mesmo campo dos estudos da recepção, com foco na estética, Catherine Bouko lança seu **Théâtre et Réception** (2010). Em três continentes distintos estes autores refletem sobre a significação do teatro e o papel do espectador no teatro contemporâneo.

Poderia citar ainda no campo dos estudos da recepção a nova edição de **L'Analyse des spectacles** (2012), na qual Patrice Pavis acrescenta dois novos capítulos que tratam do espectador contemporâneo. Outro livro que apresenta estudos multifacetados, mas que poderia ser colocado no campo da recepção, é **Place au public** (2008), que é resultado de um colóquio ocorrido em Zurique sobre o espectador contemporâneo. Colocaria ainda a proposta de **Immersive Theatres** (2013), de Josephine Machon, no âmbito das produções dos estudos da recepção.

Penso que apesar de não abarcar todas as publicações sobre o assunto, esses livros dão uma boa ideia do que a universidade tem produzido e divulgado nesses últimos anos sobre o espectador. Todos eles têm em comum um olhar para um espectador teórico e centrado no contexto europeu e norte-americano, seja pelas teorias ou pelos exemplos utilizados.

Dentro desse contexto, penso que a minha maior afinidade teórica e conceitual se daria com o estudo empreendido por Marie-Madeleine Mervant-Roux (2006). As principais questões que levam a essa afinidade são a consideração por parte da teórica francesa de que a experiência do espectador acontece em um contexto sócio-histórico determinado e de que ela não pode ser vista fora da vida deste espectador, restrita ao evento teatral ou a seus elementos estéticos.

Em meu estudo, além da perspectiva sócio-histórica, utilizo ferramentas da psicologia e das neurociências para compreender o ato do espectador. No entanto, o grande ponto diferencial deste estudo em relação a todos os outros apresentados é que a pesquisa de campo toma vulto e não fica como um mero apêndice o que a diferencia de todas as outras que encontrei.

É a partir do trabalho que campo e da análise de seus dados que se constrói a pesquisa. Apoiado nas falas de espectadores reais, busco construir uma teorização, sem ficar restrito a teorias, acerca da experiência do espectador contemporâneo. Saliento que todo esse percurso da figura teórica do espectador é desconhecido da maior parte dos sujeitos que entrevistei e que ficou claro um abismo entre a figura teórica desenvolvida e a prática dos espectadores que encontrei no teatro.

Para dar a oportunidade de o leitor tirar suas próprias conclusões proponho na continuação desse capítulo, partindo da pesquisa de campo, um estudo sobre espectadores reais do Brasil, em especial os que se inventaram na prática do dia a dia do **Projeto Formação de Público**.

1.2 Os espectadores reais e suas questões: o caso do **Projeto Formação de Público**

O que coloca o problema, de fato, não é o modo de instalação do espectador, não é sua imobilidade, nem estar mudo, nem a frontalidade, nem o grande conforto das cadeiras, como pensam aqueles que levam o público a se movimentar. O problema também não é de autoridade, como dizia [Heiner] Müller em 1977 e como afirma o filósofo Denis Guénoun. O problema é a ausência de espectadores reais (MERVANT-ROUX, 2006, p.41 – tradução nossa)

A ideia genérica de um espectador teatral, figura teórica largamente abordada no século início XXI pela teoria teatral, pode dar ao leitor a impressão de que a atividade espectatorial está em franca expansão. Ela também pode trazer questões que desmoronam ao serem confrontadas com a realidade. Fugindo a esse tipo de questão, pré-estabelecidas pela teoria teatral, fui à procura das questões reais do espectador brasileiro.

Mas o que seria esse espectador real citado por Mervant-Roux? Penso que ele é, muitas vezes, o oposto do público idealizado pelas teorias estéticas do teatro ou daquele que existe nas estatísticas, nas quais perde-se as nuances dos indivíduos. Diante disso, a pesquisadora francesa propõe que “nós devemos então estudar o ‘espectador real’ (compreendendo que ele não é o dos questionários aplicados ao público), durante o desenvolvimento da apresentação” (MERVANT-ROUX, 2006, p.177). Com este mesmo pensamento que fui a campo, podendo observar e conversar com os espectadores.

Durante toda a pesquisa encontrei raríssimos trabalhos que se dedicassem a esse espectador (real), o que torna difícil abarcar a realidade de um país tão grande e diverso. Dessa maneira, optei por restringir o estudo a um caso específico da cidade de São Paulo, o do **Projeto Formação de Público**¹⁶.

¹⁶ Realizei em 2011 uma pesquisa inicial sobre a experiência do projeto **Formação de Público**, desenvolvido na cidade de São Paulo entre os anos de 2001 e 2004 pela gestão municipal. Esse projeto piloto foi desenvolvido a partir de uma monografia premiada pelo edital 28/2011 do PROAC SP e serviu para a construção da pesquisa sobre o espectador contemporâneo que apresento nesta tese.

“Projeto realizado com o apoio do Governo do Estado de São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura - Programa de Ação Cultural – 2011”

Na verdade, a única fonte de dados sistemática desses espectadores reais no Brasil foi um estudo divulgado pelo IPEA (Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada) em 2010. O SIPS¹⁷ Cultura (Sistema de Indicadores de Percepção Social), foi a mais importante pesquisa, deste tipo, realizada em âmbito nacional e buscou mapear a percepção da população sobre a oferta cultural e a prática cultural¹⁸ (no mesmo caminho de estudos como o francês abordado por Lahire, 2004). O relatório revelou que o brasileiro tem uma prática cultural bem restrita e trouxe também os principais motivos disso. Nesta mesma pesquisa, fica claro que não é só o teatro que está longe de seu público: cinema, música e mesmo os esportes não chegam à população, em especial aos mais pobres.

Segundo os dados coletados pelo IPEA, a maior parte dos entrevistados declara que os equipamentos culturais não estão bem localizados, o que cria dificuldades para o acesso.

Espaços	Categoria de percepção	Renda familiar mensal		
		Até 2 SM (até R\$ 1.020)	+ de 2 a 5 SM (de R\$ 1.020 a R\$2.250)	+ de 5 SM (de R\$2.250 e mais)
Espaços verdes	Muito bem	29,3	30,2	33,4
	Razoavelmente	34,4	37,6	37,7
	Mal situado	34,5	30,8	26,7
Equipamentos esportivos	Muito bem	19,8	18,0	23,4
	Razoavelmente	29,7	31,2	32,4
	Mal situado	44,5	44,9	39,1
Equipamentos culturais	Muito bem	15,9	14,5	17,1
	Razoavelmente	23,7	27,0	29,0
	Mal situado	52,7	51,7	47,8
Lugares de encontro e vida associativa	Muito bem	20,5	20,5	22,2
	Razoavelmente	29,2	31,4	36,5
	Mal situado	42,9	42,3	36,1
Comércios	Muito bem	57,5	58,9	63,0
	Razoavelmente	30,6	32,0	28,7
	Mal situado	11,1	8,3	7,5

Tabela 1 – Percepção dos espaços para práticas culturais e sociais por classes de renda¹⁹

¹⁷ O SIPS é uma pesquisa feita pelo IPEA (Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada) em todo território brasileiro, privilegiando as capitais e regiões metropolitanas, que visa verificar como a população avalia os serviços de utilidade pública. O relatório fornece informações importantes para direcionar a atuação do estado a fim de melhorar o acesso e a qualidade destes serviços.

¹⁸ A prática cultural é o nome dado aos hábitos de consumo de cultura como ir ao teatro, ao cinema, a museus etc.

¹⁹ IPEA, 2010, p.7.

A Tabela 1 demonstra que o acesso a equipamentos culturais é considerado como “mal situado” por grande parte dos brasileiros, em especial pelos de renda mais baixa. Ele é considerado proporcionalmente mais mal situado do que espaços verdes, equipamentos esportivos ou que o comércio. O reflexo dessa percepção foi amplamente mencionado no estudo **Formação de Público**. A maior parte dos equipamentos culturais da cidade de São Paulo estava no início dos anos 2000 na região central da cidade, realidade que vem se modificando, aos poucos e de maneira irregular, a partir da implementação de projetos como o CEU²⁰.

Em especial os que dispõem de menos recursos possuem uma sensação ainda maior da má localização dos equipamentos culturais. Esses dados nos dão um indicativo da realidade encontrada na maior parte do território nacional, onde, muitas vezes, as periferias são desprovidas de equipamentos culturais ou esportivos. Sem dúvida, esse é um motivo para as pessoas não irem ao teatro, que pode ser somado a tantos outros, como falta de tempo, de dinheiro ou mesmo de interesse como se pode constatar através da Tabela 2.

Percepção a respeito de obstáculos ao acesso à cultura	Concorda plenamente	Concorda	Discorda	Discorda plenamente	NS/NR
<i>Os preços altos são um obstáculo</i>	19,2	51,8	23,9	1,1	4,1
<i>O público frequentador é elitista</i>	10,4	45,5	36,5	1,8	5,9
<i>Os equipamentos ficam longe de onde moro</i>	13,1	48,5	33,0	2,3	3,0
<i>As atividades são enfadonhas e desinteressantes</i>	4,9	37,9	48,6	3,2	5,4
<i>Os horários em que acontecem são inadequados</i>	7,7	44,1	40,5	1,8	5,8
<i>A região de localização do equipamento é perigosa</i>	9,4	31,8	51,0	3,1	4,7

Tabela 2 - Percepção a respeito dos obstáculos ao acesso - oferta cultural²¹

Estes obstáculos algumas vezes são físicos e outras vezes são fruto de preconceitos inseridos na percepção que o indivíduo tem do mundo, mediados por sua experiência em seu meio social (ambos reais para o espectador). A característica do preconceito é a não modulação de nuances, pelo seu desconhecimento. Por exemplo, na cidade de São Paulo há semanalmente uma lista de atividades culturais gratuitas para a

²⁰ O Centro Educacional Unificado é um espaço público com escola, creche, equipamentos esportivos como quadra, piscina e equipamentos culturais como bibliotecas e teatros. A maior parte dos CEUs estava em 2004 localizado nas regiões mais periféricas da cidade de São Paulo.

²¹ IPEA, 2010, p.10.

população, ou seja, os entrevistados constroem a sua percepção com base no desconhecimento desse fato. Por outro lado, a manutenção desta percepção beneficia aqueles 1,1% que discordam plenamente que o preço é um impeditivo. Não raro, durante minhas pesquisas de campo pude constatar que os espetáculos com gratuidade não são vistos por pobres, mas por pessoas com acesso ao dinheiro e à informação. Era preciso, dessa maneira, apresentar o público ao teatro.

Fátima Luz - Era assim, a gente quer fazer isto, quer aproximar, quer levar teatro de muitas maneiras para um público que não tem teatro em seu cotidiano, que não frequenta teatro (quem já frequenta já vai com suas próprias pernas). Para o público estudantil, prioritariamente, e aí se falava em formação no sentido de... agora eu não sei a ordem das coisas, mas eu me lembro que o Gil quando foi ministro falou uma frase que muitas vezes eu utilizo, que ele falava assim “o povo sabe o que quer e o povo quer o que não sabe”.²²

Diante dessa realidade, a facilitação do acesso à cultura através do financiamento público é apenas um primeiro passo para a mudança. A possibilidade de acesso a bens culturais, sem uma política pública efetiva e continuada, parece ter poucas chances de se efetivar. Penso que é preciso colocar a experiência do teatro, do cinema, da música etc., nas práticas culturais desde a primeira infância.

Outro preconceito é que as atividades ligadas à cultura são desinteressantes ou enfadonhas, pois, se a maior parte dos entrevistados declara nunca ter ido ao teatro como mostra a Tabela 2, como seria possível que eles pudessem ter uma opinião sobre as apresentações que lá acontecem? Apenas por um preconceito, que demonstra desconhecimento do que se passa no equipamento cultural. De fato, o número de pessoas que declara nunca ter ido ao teatro, bem como aos museus e ao cinema, é bastante expressivo, como evidencia o Gráfico 1. Isto mostra que há muito a fazer para democratizar o acesso à cultura no Brasil.

²² Entrevista sobre o **Projeto Formação de Público** realizada em 05/06/2012. Fátima foi coordenadora do Núcleo de Projetos Especiais do Departamento de teatro da cidade de São Paulo entre os anos de 2001 e 2003.

Gráfico 1 - Percentual das pessoas que nunca realiza práticas culturais²³

Diante desta realidade, o esforço do **Formação de Público** pode ser comparado ao de Jean Vilar na França e visava, principalmente, permitir o acesso do público que tradicionalmente não tinha acesso ao teatro. Assim como Jean Vilar se deparou com problemas ao lidar com a realidade e teve que pensar em estratégias que permitissem esse público ir ao teatro, a equipe do **Formação** teve elaborar e reelaborar muitas boas ideias nos quatro anos que durou o **Projeto**.

Flávio Aguiar - Nós começamos com uma ideia muito amadorística, porque nós tínhamos uma ideia romântica, num sentido de idealizar. A gente não tinha muita ideia da realidade que nós iríamos encontrar. Talvez romântica não seja a palavra adequada, eu diria ingênua.²⁴

É, portanto, nesse contexto das práticas dos espectadores contemporâneos que desenvolvo um histórico do contexto dos espectadores abordados. Esse contexto é reconstituído a partir de fontes documentais como jornais, revistas e artigos, mas também e principalmente a partir de uma história oral, trazida nos relatos colhidos. Faço este estudo de um público real, considerando que “o real é aqui o universo onde vive o público,

²³ IPEA, 2010, p.14.

²⁴ Entrevista sobre o **Projeto Formação de Público** realizada em 26/04/2012. Flávio Aguiar é professor aposentado da FFLCH/USP e foi o coordenador (orientador) geral do **Formação**.

esse no qual ele tem a experiência, culturalmente organizada” (MERVANT-ROUX, 2006, p.177).

O problema, já apontado em **Figurations du spectateur** (2006) parece ter se agravado nos últimos anos e o espectador especializado, seja ele um artista ou um frequentador do teatro, ocupa cada vez mais as plateias nos teatros europeus (e brasileiros, me permito acrescentar). O teatro tende a perder cada vez mais seu enraizamento na cultura e se torna autorreferente. O meio artístico contemporâneo, em muitas ocasiões parece se fechar em um jogo hermético, como descreveu Nathalie Heinich (1998). Em decorrência deste fechamento o espectador que vive a experiência do teatro vindo de fora e retornando para a cidade, figura que passa pelo teatro como passa por outras artes e que passeia por parques, calçadas, praças, mercados e igrejas aos domingos, tem se tornado cada vez mais raro nas plateias.

Quando este espectador vai ao teatro, não raro, suas expectativas são frustradas e ele sai do teatro com a sensação de estar despreparado para aquela experiência, de ter sido enganado.

Maria Sílvia Betti - Só para te dar uma ideia eu conversei com uma professora da rede que mesmo antes da existência do Formação de Público, por conta própria, ela tinha lido com a turma dela **Um Credor da Fazenda Nacional** do Qorpo Santo, ela leu e estudou com a turma. Ela motivando e fazendo... aí estava o espetáculo em cartaz com direção da Georgette Fadel e aí ela foi e levou a turma para assistir e quando eles foram assistir à encenação tinha um grau de desconstrução daquela estrutura dramática que a pegou despreparada....

Leonel – Ela não tinha ido antes? Ela já foi com a turma?

M.S.B. – Ela foi com a turma, porque ela foi para ver aquilo que eles tinham lido. E os alunos falaram “nossa professora, mas eles mudaram tudo! Como é que é... a peça é desse jeito aí ou é do jeito que a gente leu na classe?” E ela ficou tão arrasada, porque ela realmente não tinha um treino para lidar com aquilo, com aquela linguagem... e ela me falou “eu achei que o que eu vi um achincalhe”. Ora, quem faz teatro, artes cênicas e está mergulhado na sala de espetáculos, nem sabe que esse tipo de situação existe, porque a pessoa está fazendo para os seus pares.²⁵

²⁵ Entrevista sobre o **Projeto Formação de Público** realizada em 12/04/2012. Betti atuou como orientadora do **Projeto** entre os anos de 2001 e 2003. Atua como professora na FFLCH- USP, onde trabalha com o estudo de teatro brasileiro e norte-americano.

Longe de ser apocalíptico ou pessimista, esse quadro é real quando se trata do teatro da atualidade. A população, em especial a que vive na periferia e em cidades fora das regiões metropolitanas, está excluída do teatro. Com o declínio dos grupos amadores, que são cada vez mais raros, se torna mais difícil ter acesso ao teatro fora dos grandes centros. Como mostra a pesquisa de Maria Helena Küner (1987), entre as décadas de 70 e 80, o teatro amador²⁶ e seus festivais foram grandes movimentadores das cenas culturais, acessíveis a um público que hoje está esquecido (pelo teatro).

Diante dos fatos, é preciso apontar que a política cultural de acesso à cultura tem sido pouco efetiva. Uma das iniciativas mais ousadas para mudar o quadro apresentado acima foi justamente o **Projeto de Formação de Público**. Durante o período compreendido entre os anos de 2001 e 2004, o cenário das políticas culturais da cidade de São Paulo passou por uma série de mudanças que marcariam definitivamente a vida cultural da cidade. A gestão municipal avançou significativamente no que se refere às políticas públicas para as artes, com destaque para as destinadas ao teatro.

Nesse contexto, pressionado pelos artistas do teatro paulistano, em especial pelo movimento **Arte contra a Barbárie**²⁷, o governo municipal aprovou a **Lei de Fomento ao Teatro**, que veio para garantir recursos orçamentários para a produção de espetáculos, priorizando a pesquisa, o desenvolvimento da linguagem artística e a contrapartida para a sociedade. Aliados à **Lei de Fomento**, foram implementados programas como o “Teatro Vocacional”, que visa à prática teatral por pessoas acima de 14 anos, e o **Projeto Formação de Público**, destinado à formação qualitativa e quantitativa de espectadores.

O **Projeto Formação de Público** foi instituído em 2001 — antes da **Lei de Fomento ao Teatro** — através de uma parceria entre as Secretarias da Educação e Cultura do município de São Paulo e tinha como meta principal propiciar o contato dos

²⁶ A relação entre o teatro amador e o “ser espectador” também é discutida por Marie-Madeleine Mervant-Roux (2011). Como mostra Roseli Figaro (2012, p.41) em seu artigo “os amadores teatrais, estão mais próximos dos cidadãos comuns, porque não se veem no fazer teatral, como pessoas especiais, diferentes e mais importantes do que as outras pessoas, e talvez por isso traduzam com maior densidade os temas e os conflitos da vida cotidiana.”

²⁷ O movimento **Arte contra a Barbárie** foi organizado em São Paulo por grupos teatrais inconformados com o funcionamento Lei Rouanet que através do mecanismo de renúncia fiscal deixa, ainda hoje, que a iniciativa privada decida para onde vai um investimento público e contribui para a proliferação de uma arte voltada para o mercado. Através da organização e dos manifestos lançados em 1999 e 2000 esse grupo foi responsável por conquistar a implantação da Lei de Fomento ao Teatro na cidade de São Paulo em 2002.

estudantes das redes públicas de ensino com a linguagem do teatro. Era um momento muito especial para o teatro paulistano, quando, após muita luta, conseguiu-se a implantação de políticas públicas para as artes cênicas. Em 2001 o então Diretor do Departamento de Teatro, que fazia parte da Secretaria Municipal de Cultura da Cidade de São Paulo, Celso Frateschi, convidou o diretor e cenógrafo Gianni Ratto para desenvolver a estrutura de um projeto de formação de público para o teatro.

A equipe era dirigida por Gianni Ratto e coordenada por Flávio Aguiar, professor da FFLCH- USP. Este convidou a também professora da USP, Maria Sílvia Betti, para participar do **Projeto** e junto com Fátima Luz – que era a Coordenadora do Núcleo de Projetos Especiais do Departamento de Teatro – começam a preparar a estrutura de funcionamento.²⁸

Tudo aconteceu em poucos meses. A gestão da prefeita Marta Suplicy (PT) teve início em janeiro de 2001, e já em setembro do mesmo ano se colocava em prática o **Projeto**, sendo que os encontros dos monitores já aconteciam antes mesmo deste mês. É importante destacar as mudanças ocorridas na concepção do que era o Departamento de Teatros dentro da estrutura da Secretaria de Cultura. Com a entrada de Frateschi, aquela repartição, que era responsável pela administração dos teatros municipais da cidade de São Paulo, perde o “s” e passa a se chamar Departamento de Teatro, ganhando mais espaço para promover e administrar todas as políticas relacionadas ao teatro na cidade. Esta pequena mudança no nome sintetiza uma grande mudança na função e na importância da linguagem teatral dentro da SMC (Secretaria Municipal de Cultura).

Gianni Ratto convidou alguns diretores para participar do **Projeto**, como Ariela Goldmann, Marco Antônio Braz, Débora Dubois e Willian Pereira, com os quais começou a discutir quais seriam as peças e como seriam montadas. Por fim, Ariela dirigiu o espetáculo **Caiu o ministério**, de França Júnior, Braz dirigiu **Geração Trianon**, de Anamaria Nunes, Débora dirigiu **Pedro mico**, de Antônio Callado e Willian dirigiu **Nossa vida em família**, de Oduvaldo Vianna Filho. Percebe-se que as peças não foram escolhidas ao acaso, mas que são textos de importantes autores que retratam épocas diferentes do Brasil e do próprio fazer teatral.

²⁸ Falarei de forma breve sobre o histórico do **Formação de Público** e utilizo apenas as partes que se referem ao presente trabalho. A monografia completa sobre o **Formação de Público** está disponível nos anexos da tese.

Foi criado o posto de “monitores” do **Projeto**. Os monitores que eram responsáveis por desenvolver o trabalho com os alunos das escolas municipais participaram de uma capacitação antes de iniciar suas intervenções. Este trabalho de mediação era, no início, voltado mais para uma tentativa de fazer com que os alunos compreendessem aspectos básicos da dramaturgia e dos elementos teatrais. Os alunos tinham uma aula preparatória que variava de monitor para monitor. Nas conversas foi possível perceber que os monitores eram livres para conduzir as monitorias da forma que mais achassem conveniente, dentro de uma linha que era estabelecida previamente e em conjunto. Além disso, havia um material de apoio comum com o qual eles podiam trabalhar e sugerir atividades para os professores que participavam do **Formação**.

Depois dessa monitoria os alunos iam até o teatro João Caetano para assistir uma das peças em cartaz. Após a apresentação era realizado um debate que era mediado pelos monitores. Cada dia da semana era apresentado um espetáculo e, aos sábados e domingos, os espetáculos se revezavam em duas sessões. As sessões da semana eram fechadas para as escolas que estavam agendadas pelo **Projeto**, e nos sábados e domingos a entrada era livre para toda a população.

Pode-se dizer que a experiência de 2001 consistiu em um projeto-piloto do **Formação**, no qual a ideia inicial de Frateschi, somada às proposições teóricas e experiências de Gianni, Maria Sílvia, Flávio Aguiar, Fátima Luz e dos 8 monitores que participavam geraram um primeiro movimento. No segundo ano, o **Projeto** cresceu substancialmente como podemos constatar no número de estudantes atendidos. Se no primeiro ano o **Projeto Formação** teve público de pouco mais de 34 mil pessoas, em 2002 esse número chegou a 123 mil, de acordo com dados da Secretaria Municipal de Cultura²⁹.

Através das peças encenadas no teatro João Caetano, torna-se evidente uma das principais proposições do **Projeto Formação de Público**: discutir as relações sociais a partir de textos dramáticos. Em **Birosca-bral**, criação coletiva dirigida por Tiche Vianna, por outro lado, há uma tentativa de discutir questões éticas e sociais aproximando a linguagem teatral da cultura de periferia através da inserção do Hip-Hop na encenação. Esta busca por uma aproximação da cultura da periferia evidencia que o **Formação de**

²⁹ Conforme os dados disponibilizados na revista do projeto.

Público descobriu em seu primeiro ano que havia uma cultura nas regiões atendidas e que era necessário dialogar com ela.

Em 2003, o **Projeto** teve uma mudança importante, pois os espetáculos que eram até então montados por atores contratados e exclusivamente para o **Formação** passaram a ser realizados por grupos convidados. Os espetáculos apresentados no primeiro semestre de 2003 foram: **Auto da paixão e da alegria**, da Cia. Fraternal; **Incrível Viagem**, da Cia. Estável, **Hysteria** do Grupo XIX de Teatro e **Birosca-bral**, o único da temporada anterior que continuou a ser encenado nas escolas.

Outra mudança significativa foi a ampliação dos espaços utilizados pelo **Projeto**. A partir desta edição foram utilizados também os teatros Paulo Eiró e Flávio Império. Além dos espetáculos encenados no palco, a peça **Hysteria** era feita em um casarão localizado no Sítio Morrinhos, na Zona Norte de São Paulo. A temporada do segundo semestre de 2003 ainda utilizou como palco a biblioteca da Vila Formosa, na Zona Leste de São Paulo. Neste semestre, ainda foram incluídos no **Projeto** os espetáculos **Bzzz...O retrato de Janete**, da Cia. Coisa Boa e **As roupas do rei**, da Cia. Bendita de Teatro.

Todo esse processo era um ensaio para a “grande mudança” que viria em 2004, com a inauguração dos CEUs. Com a chegada dos CEUs, o **Projeto** passou a contar com 3 orientadores (Flávio Aguiar, Flávio Desgranges e Luiz Fernando Ramos), com 9 coordenadores de equipes de monitores e com 36 monitores. Era, como apelidado pela coordenação do **Projeto**, o “desembarque na Normandia”. Com este batalhão de pessoas trabalhando e 12 espetáculos³⁰ em cartaz, a iniciativa se descentralizou e fincou definitivamente suas raízes na periferia. Este ano foi marcado por uma mudança no modo de realizar as monitorias nas escolas, que passaram a contar com jogos desenvolvidos a partir de um eixo temático extraído do espetáculo. Muito das peças participantes das temporadas (do primeiro e do segundo semestre) de 2004 haviam sido contemplados pela **Lei de Fomento**, o que ressalta a intenção da coordenação de colocar em cena grupos

³⁰ Os espetáculos encenados foram: **A Mulher do trem**, da Cia. Os Fofos Encenam; **Bispo**, de João Miguel; **Agreste**, da Cia. Razões Inversas; **A la carte**, com a Cia. La Mínima; **Macbeth**, da Cia Fábrica SP; **O Beijo no Asfalto**, com o Círculo de Comediantes; **Borandá**, com a Cia. Fraternal; **Biedermann e os incendiários**, com a Cia. São Jorge de Variedades; **Mire e Veja**, com a Cia. Do Feijão; **A farsa do advogado Pathelin**, dirigida por Cássio Scapin; **Casa de Orates**, com o Grupo TAPA e **Mundus Immundus**, com a Cia. Incomoda.

ligados à pesquisa teatral e à experimentação. Se este era um passo importante para o **Formação de Público** também o era para os recém-inaugurados CEUs.

O **Formação de Público** foi um dos projetos que povoou os CEUs, justificando a construção destes espaços de educação e cultura encravados nas extremidades da cidade. Era preciso ocupar os CEUs e rebater a ideia de que era um desperdício de dinheiro público construir estes complexos tão bem equipados na periferia.

O aumento circunstancial que houve no número de espectadores atendidos durante o andamento do processo, demonstrado no Gráfico 2, justificava os gastos do projeto bem como sua continuidade nos próximos anos. Especialmente em 2004, esse número de espectadores foi responsável por manter uma taxa de ocupação muito alta dos teatros dos CEUs.

Gráfico 2 - Espectadores atendidos anualmente pelo **Formação de Público**

O Gráfico 2 mostra que o **Formação**, em um primeiro momento, realizou um piloto já gigante, com mais de 30 mil pessoas sendo atendidas e quatro peças sendo montadas exclusivamente para ele por artistas reconhecidos em âmbito nacional. Nos anos de 2002 e 2003, o **Projeto** consolidou-se, aumentando em quase quatro vezes o número de espectadores em relação ao primeiro ano. O ano de 2004 foi o mais significativo nesse sentido, porque nele praticamente dobrou o número de pessoas atendidas em relação ao ano anterior. Neste mesmo momento, no qual multiplicam-se os equipamentos culturais pela cidade, com a inauguração dos CEUs, houve o início de uma

escalada do **Formação** visando a atender todas as escolas municipais, como pode se constatar no Gráfico 3.

Gráfico 3 - Escolas atendidas anualmente pelo **Formação de Público**

Apesar da imensa quantidade de espectadores que tiveram acesso ao teatro através do **Projeto**, atendendo a praticamente todas as escolas de ensino fundamental da cidade de São Paulo, é importante destacar que este número representa apenas cerca de 5% da população que habitava o município. O **Formação de Público** foi interrompido em 2005, quando houve a troca da gestão municipal.

Penso que projeto representou, tal qual o de popularização do teatro de Jean Vilar, um tratamento do espectador não em sua teoria, mas em sua prática. É um projeto especial, pois se destinava a um público que não está hoje nos teatros: os excluídos do teatro. Essa prática revela uma prática de espectador diversa daquela que será abordada por ocasião dos espetáculos dirigidos por Antônio Araújo e Romeo Castellucci.

Mas afinal, quais são as questões que os espectadores do **Formação** traziam?

1.2.1 O teatro e a cidade

A cidade era certamente um dos personagens principais do **Formação de Público**. O teatro nesse contexto tinha uma função social bem definida: o de mediador. O teatro provocava o trânsito das pessoas pela cidade e mediava a relação entre artistas e espectadores reais. Este espectador é um habitante da cidade. Como já apontava Elie Konigson (2005), é no espaço da cidade que se constrói sua experiência de dramatização. Ao mesmo tempo que é formado por esse meio, o espectador o transforma. Através de

suas vivências ele constrói a sua ideia sobre o teatro que, de forma geral, tem muito a ver com a da sociedade (macro e micro) na qual está inserido.

Walmir Pavam – O que me marcou muito, inicialmente, posso dizer que foi essa capacidade de mediar partes e de relacionar coisas na cidade que isso para mim era encantador. Então o aluno que as vezes nunca foi ao teatro ia ter uma aproximação com a linguagem teatral, primeiro conosco os monitores e depois ele ia refletir sobre teatro e sobre o mundo. Para mim essas coisas eram geniais. E aí você pega um artista de teatro que não costuma ter esse debate com as pessoas reais da cidade e aí o embate que muitas vezes acontecia e a dificuldade que alguns dos artistas tinham para trabalhar no debate, pra discutir e ao mesmo tempo o cara tinha que mudar de ponto de vista para discutir... alguns já tinham, né?³¹

A ideia era de que os monitores eram os mediadores, mas penso que era o próprio teatro enquanto instituição social que realizava essa mediação, facilitada pela iniciativa e pelo trabalho dos envolvidos no **Projeto**. Fica claro que o teatro atinge dessa forma uma importância que raramente tem-se visto na atualidade: uma função dramática mediadora da sociedade sem a qual ele poderia perecer.

Voltando à fala de Walmir, ela mostra como essas pessoas reais que habitam a cidade fornecem aos artistas uma espécie de contraponto ao público que é frequentador do teatro. Esses espectadores reais se contrapuseram, desde o início, ao espectador imaginário para o qual a ação foi pensada. Aguiar expõe em sua fala a evolução da abordagem do **Projeto** diante desses espectadores reais.

Flávio Aguiar - A nossa ideia era assim, nós íamos buscar público na periferia de São Paulo e nós iríamos encontrar lá páginas em branco. Nestas páginas em branco nós iríamos escrever o amor pelo teatro e claro pela transformação social, pelo progresso... e, na verdade, o que nós encontramos foi uma realidade totalmente diferente. No último ano inclusive, em 2004, quando a gente mergulhou na periferia por meio dos CEUs, através dos quais nós atingimos um público muito amplo, nós nos demos conta que isso não era verdade. Por exemplo, existia muito teatro na periferia, as pessoas faziam teatro espontaneamente. Claro, não era uma coisa que a gente chamaria de teatro no sentido que eu chamo de teatro aquilo que é levado no teatro municipal, ou seja, o canônico, o institucional. Mas as pessoas faziam teatro. Faziam nas

³¹ Entrevista sobre o **Projeto Formação de Público** realizada em 19/04/2012. Walmir foi monitor entre 2001 e 2004. Trabalhou como ator do em 2004. Formado em geografia pela USP, trabalha como ator e dramaturgo em São Paulo. É professor de teatro e mestre em Artes Cênicas pela UNESP.

igrejas, nos cultos. As pessoas tinham uma vivência na gramática teatral muito grande e nós tínhamos que dialogar com isso.

Aguiar, professor da Universidade de São Paulo, se dá conta de quão longe da construção da figura do espectador empreendida pela academia está a realidade. A dimensão conceitual e filosófica, ainda que fundamental, parece não abarcar a complexidade da realidade. Na história do **Projeto**, fica claro que ele tem uma origem conceitual a partir de duas figuras de destaque no meio teatral brasileiro: Celso Frateschi e Gianni Rato.

Certamente o “conceito” foi fundamental para a guinada que a política cultural da cidade de São Paulo daria, mas seria apenas com muito suor e trabalho que os envolvidos no **Projeto** conseguiriam encontrar como colocá-lo em prática. Foi uma ação de espírito pragmático, na qual cada erro ou acerto eram combustíveis para uma reinvenção da prática e uma revisão dos conceitos que ele seguia.

O que é teatro? Onde ele está? O modelo teatral europeu do palco italiano está, em geral, nos equipamentos culturais da região mais central de São Paulo, mas se enxergarmos a teatralidade em um campo mais expandido (ainda dentro da arte), vamos ver ela presente na capoeira, no hip-hop ou mesmo nos cultos, como diz Aguiar. Vamos encontrar a experiência da teatralidade no teatro amador dos grupos escolares, das associações de bairro, das casas de cultura ou mesmo das igrejas.

André Blumenschein - A menina falou que eu [que era monitor do **Projeto**] tinha jeito para falar e que eu tinha que ir na igreja dela para ser pastor...³²

A teatralidade da representação do pastor ou do padre traz um elemento fundamental da linguagem teatral: a presença de uma pessoa que remete a um outro ser ausente. O pastor que representa cristo, que fala suas palavras dramaturgizadas no evangelho, está do ponto de vista da teatralidade muito próximo ao ator.

Fica claro que a experiência do **Projeto** era vivida a partir do repertório de cada um dos seus participantes. Um fato que ficou evidente em diversas falas foi a relação desenvolvida durante o **Projeto** com a própria cidade de São Paulo. A experiência do

³² Entrevista sobre o **Projeto Formação de Público** realizada em 16/05/2012. André foi monitor entre os anos de 2001 e 2003. Em 2004 atuou como coordenador de equipe. É formado em Agronomia pela USP e trabalha com teatro, principalmente como ator.

teatro não está separada em nenhum momento da experiência da cidade, em especial em um lugar onde os territórios se impõem de maneira tão forte.

Luiz Maria Veiga - Um problema que eu me lembro que era constante é que como estas escolas eram muito distantes, por exemplo, Cidade Tiradentes, pra reunir o pessoal com o ônibus para ir da Cidade Tiradentes até o teatro João Caetano precisava se reunir as 6h da tarde... as 6h da tarde quem trabalhava ainda não tava na escola e era a turma da noite...³³

De onde as escolas eram distantes? Para quem? Para os alunos as escolas eram perto. Perto de suas casas. Muitos deles deveriam sair raramente de Cidade Tiradentes e na época do **Projeto** não existiam os equipamentos culturais que lá existem hoje. O **Formação** proporcionava ao mesmo tempo a experiência do teatro e de uma cidade ignorada para os monitores e alunos. Jogava com a noção dos referenciais.

A questão da distância das escolas atendidas (tidas como longe) apareceu em praticamente todos os relatos dos monitores do **Formação**. Não existe uma experiência “pura” do teatro. Ela está submersa em outras questões como às ligadas ao espaço da cidade. Para os espectadores de Cidade Tiradentes a experiência do espetáculo começou realmente muito antes de eles chegarem ao teatro.

Se a distância física era algo a ser superado, também o era a distância social. Há muito mais do que 40 quilômetros separando a Cidade Tiradentes da Vila Mariana. Há uma barreira social que faz com que um aluno da Cidade Tiradentes não faça a menor ideia de onde fica a Vila Mariana e pode-se dizer o mesmo em relação a um aluno que estuda na Vila Mariana; este último, ainda mais que o primeiro, desconhece completamente a cidade. Abriam-se novas perspectivas para todos os envolvidos no **Projeto** (alunos, professores, monitores, coordenadores, orientadores e artistas). Um descobria um pouco da realidade do outro. Havia alunos que nos anos 2000 nunca tinham andado de metrô, professores de português que desconheciam o gênero dramático, monitores que não imaginavam quão distante do centro pode ser a Zona Leste. Era uma série de experiências significativas que os relatos fazem emergir das profundezas da memória.

Aline Ferraz – teve uma coisa muito engraçada, por exemplo essa coisa dos professores [...] Grande parte deles nunca tinham ido no teatro e

³³ Entrevista sobre o **Projeto Formação de Público** realizada em 23/04/2012. Luiz monitor entre 2001 e 2002. É graduado e mestre em letras pela USP. Atua como dramaturgo.

assim, coisas muito engraçadas ... muitos deles [os alunos] me narravam que nunca tinham andado de metrô... muitos moravam em São Paulo a 20, 30 anos e nunca tinham andado de metrô porque achavam caro. Que essa diferença entre ônibus e metrô antes tinha, que era de 20, 30 centavos. Então andavam de ônibus horas, mas não andavam de metrô. Para eles tudo era muito novo.³⁴

O discurso de Aline Ferraz, que atuou como monitora, traz em sua fala a concretude do que foi apontado na pesquisa de práticas culturais realizada pelo IPEA. Grande parte da população nunca foi ao teatro. Mesmo entre os professores, que são tidos como mediadores do conhecimento do mundo, ir ao teatro não é algo tão comum. A experiência de teatralidade dos professores é normalmente muito próxima da de seus alunos, o que pode explicar, ao menos em parte, a não introdução do teatro nas escolas.

A fala de Ferraz também traz outro fator que parece influenciar a experiência do teatro: o fator econômico. Se, em 2004, as pessoas preferiam andar de ônibus ao invés de metrô para economizar R\$ 0,30, como pensar que elas investiriam seu tempo e dinheiro para pagar o deslocamento e um ingresso de teatro?

A experiência do espectador está inserida em um sistema monetário que vai, segundo o seu grupo de convívio, diferenciar as práticas culturais como mais ou menos relevantes. Me lembro, por exemplo, de que para mim, por muito tempo, gastar as horas de meu dia e meu dinheiro para ir ao teatro era um desperdício. Tinha esse pensamento, mas nunca havia ido ao teatro, até porque esse nunca foi um hábito em minha família ou entre meu grupo de amigos. Essa é uma lógica que serve a exclusão de uma parcela da sociedade.

Uma das questões do **Projeto** era, como já comentei, romper com essa lógica. Algumas das experiências mais significativas, relatadas por diversos entrevistados, mostravam marcas de quando a exclusão era reafirmada, em especial, por atores. Confirma-se dessa forma alguns dos preconceitos dos espectadores: uma parte do teatro não estava interessada neles. Isso ficou claro em atitudes dos atores sobre o palco.

Posso compreender se no momento que o ator recebe um ovo sobre a cabeça ele decide parar o espetáculo, mas havia também episódios onde a vaidade e a falta de sensibilidade dos atores eram chocantes. Muitas dessas companhias, apoiadoras da ida ao teatro desses espectadores, na realidade demonstravam o desprezo do teatro por eles,

³⁴ Entrevista sobre o **Projeto Formação de Público** realizada em 16/02/2012. Foi monitora no ano de 2004. Aline é formada em artes cênicas na USP e mestre em artes cênicas pela mesma instituição.

afirmando a sensação de que lá não era o seu lugar. Uma das histórias que melhor ilustra esse fato é a do ator que interrompe sua fala, incomodado pelos ruídos da plateia.

Flávio Desgranges - Teve um evento que eu acho interessante, pelo lado da tentativa de apropriação do espectador com o espetáculo que é meio que uma necessária autonomia para ele se apropriar e o pouco estímulo cultural que, em geral, a gente recebe para este ato de autonomia, né? De apropriação.

O outro lado é um grupo que estava apresentando um espetáculo e houve uma conversa na plateia e um dos atores parou o espetáculo e aí deu uma bronca generalizada. Era um teatro para 400 pessoas e, segundo os monitores presentes, era uma pequena minoria que estava conversando, não se sabe nem se estavam conversando sobre o espetáculo ou sobre outras coisas, por que as pessoas às vezes têm um hábito que é até um pouco televisivo, do espetáculo que se conhece aqui no Brasil – quem não vai ao teatro, ao cinema tem o hábito da televisão que você assiste comentando com quem está do lado. Então um dos atores deu uma bronca assim, geral, a ponto de dizer frases como “se vocês quiserem continuar a ser empregadinhas domésticas...” isso demonstra claramente o despreparo destes artistas para participar de um projeto como este. Mostra claramente como a pesquisa deste grupo tá em total falta de sintonia que a pesquisa que um projeto como este propõe. Então realmente o grupo tem que estar em sintonia, tem que saber muito bem o que ele vai fazer lá e isso tem que ser algo orgânico. O grupo tem que comprar o barulho para pessoas que de repente podem interromper, às vezes não sabem que não podem sair no meio para ir ao banheiro, não sabem que não podem falar, sabe? Coisas assim? Têm que descobrir o silêncio.³⁵

Pode-se dizer que o **Formação de Público** de certa maneira evidenciou um conflito que há entre a classe teatral e o público não especializado. Se há claramente o preconceito dos espectadores em relação ao teatro como arte elitista, esse é fomentado certamente por uma parte da classe teatral que o considera como tal.

Outra parte da classe teatral, alguns desses que participaram do **Formação de Público**, assumem a bandeira da popularização do teatro e se instalam em áreas degradadas da cidade (na periferia e no centro). Um desses exemplos foi o Grupo XIX de Teatro, que apresentou a peça **Hysteria** e que ocupa há anos um espaço na vila Maria Zélia, zona Leste de São Paulo. Os atores desses espetáculos foram constantemente

³⁵ Entrevista sobre o **Projeto Formação de Público** realizada em 14/03/2012. Flávio Desgranges atuou como orientador no ano de 2004. Professor da ECA-USP (até 2015) e da UDESC, atua na área de pedagogia do teatro, com ênfase em estudos da recepção.

lembrados por conseguir realizar intervenções sutis nas situações de dificuldade em continuar o espetáculo.

Maria Aparecida Ruiz - Eu me lembro de um espetáculo do João com o teatro lotado, eu era coordenadora e estava junto com a monitora. Eu estava lá assistindo o espetáculo, aí eu vejo, eu já tinha visto o espetáculo milhares de vezes e já conhecia o espetáculo, aí o João vai para a plateia, se aproxima de um cara e volta... eu falei “mas o que que é isso? Isso não tem no espetáculo”. Daí quando acabou o espetáculo eu fui lá para o João e perguntei “João, mas o que é que foi aquilo?” e ele falou “olha, ele tava falando tanto, o rapaz, que eu não tava conseguindo me concentrar, então eu saí, fui no ouvido dele e falei: olha se você não ficar quieto eu vou pedir para você se retirar e voltei” o cara ficou muito sem graça e silenciou... mas a plateia não percebeu... não aconteceu nada e o cara ficou muito sem graça... O João fazia muito dessas coisas... ele puxava o público.

Os relatos mostram que é exigido do artista um grau de humanidade e humildade, mas também um grande conhecimento sobre a atenção do espectador. Era preciso “puxar” o público, compreender os seus silêncios e ruídos. Penso que é impossível pensar a formação do espectador, sem levar em conta a necessidade de uma produção artística capaz de se comunicar com este público não especializado. Essa necessidade, como prova o caso do espetáculo **Bispo**, não é de um teatro fácil ou linear, mas de uma obra feita por artistas que desejem o encontro com o espectador e deem espaço para que esse possa fruir a partir de sua experiência.

O teatro só pode assumir sua função na cidade se os próprios artistas se permitirem a assumir suas responsabilidades e deixarem que os espectadores também assumam as suas, vindos de fora do teatro e voltando para a cidade.

1.2.2 Violência e trauma: realidade ou ficção?

A situação criada pelo **Projeto**, seja na escola ou no espaço teatral, é do ponto de vista do espectador uma das mais interessantes, pois coloca o teatro à prova de espectadores não especializados, que vêm de fora do teatro e ao mesmo tempo lhes dá o lugar de cidadãos, podendo expressar-se e usufruir do estado e da cultura.

Enquanto a teoria contemporânea do teatro tem se ocupado, nos últimos anos, de temas como a violência e o trauma que são trabalhados de maneira estética nos palcos (em especial nos europeus e norte-americanos) os espectadores reais do **Formação** lidavam com uma violência real em seu dia a dia. Me parece muito pequena a

possibilidade de que pessoas com uma experiência real da violência se choquem com uma violência estetizada, como a que é comumente apresentada nos palcos europeus. É uma violência que desligada do contexto da cidade torna-se *fake*.

Como aponta Josette Féral (2012) há uma tendência da cena contemporânea (europeia) em trabalhar com uma estética que choque o espectador. Esta tendência pode ter diversas faces, mas a mais cruel delas seria, para a pesquisadora francesa, quando a violência é exposta em cena, de forma brutal e direta, de modo que as barreiras entre o real e o ficcional se esfacelam. Vale a pena trazer um trecho da reflexão da pesquisadora sobre o assunto que trata do espetáculo **Rwanda 94**³⁶.

Apesar dessa ficção o real projetado por meio de um filme documentário golpeia e atormenta sua sensibilidade que se abole a distância estética para ficar só o evento. O enquadramento fílmico dentro do enquadramento teatral não pode apagar o horror do ato que está acontecendo diante de nós. A ação projetada é de tamanha violência no que ela evoca que ela encontra-se dotada de um suplemento de presença que tira o espectador do conforto habitual no qual ele está mergulhado. A cena é muito violenta e felizmente nós a vemos muito mal, pois o filme foi feito desta maneira. (FÉRAL, 2012, p.25)

Este é um bom exemplo para a performance do trauma, também muito discutida pela teoria contemporânea que, diga-se de passagem, está muito distante do mecanismo de fruição traumático que trabalho em minha análise. Penso que tocar em tal assunto teórico, neste contexto, revela ainda mais fortemente o quão longe a teoria está dos espectadores reais que estão na sala. Isso pode ser verificado para já no contexto dos frequentadores de teatro na Europa e fica ainda mais evidente quando se trata de espectadores como os do **Formação de Público**.

A questão da violência estava presente para os espectadores do **Formação** como dado real (o que talvez os fizessem rir das cenas de guerra trazidas por **Rwanda**). Ainda que as pessoas tenham o poder aquisitivo ou o tempo para ir ao teatro, elas vão dar prioridade a outras práticas culturais. Outra questão que tem um papel fundamental está relacionada à violência. Como fazer teatro e ver teatro em um contexto no qual a sensação de insegurança está sempre presente?

³⁶ Espetáculo criado pelo Grupov que traz para a cena vídeos com cenas reais do genocídio que ocorreu em Ruanda no ano de 1994.

As situações relatadas dão a concretude da teatralidade em confronto com o real. Diferentemente do que acontece no teatro contemporâneo, onde a realidade emerge no teatral, durante o **Projeto Formação** era a teatralidade que emergia no real.

Lígia Botelho – Eu entrei na sala de aula e falei “oi pessoal eu vim aqui falar do **Projeto** para vocês...” e fui fazer minha abordagem, como sempre, aquela primeira abordagem, improvisação e depois a partir do espetáculo eu criava o jogo [...] eu entrei nessa sala e comecei a fazer meu trabalho e eu tentava e não conseguia, eu tentava e não conseguia aí eu cheguei uma hora que não sabia mais o que fazer e não tinha sequer um professor na sala, eles não estavam nem aí... e eu pensei “o que eu vou fazer?”. Aí chegou uma hora que eu no meu desespero, eu tinha que fazer o trabalho e eu queria fazer. Eu subi na cadeira (parecia política) eu falei gente... falei vamos conversar com a rapaziada e comecei a fazer o trabalho. Nesse momento que eu subi na cadeira e comecei a fazer o trabalho começou a melhorar alguma coisa muito pouca coisa e de repente apaga a luz... apagão na sala. E o que eu vou fazer com esse monte de marmanjo? E eu tava ligada no movimento que ali tinha alguma coisa pesada rolando. E aí eu comecei a tremer. E os professores já tinham me falado “é Lígia, você tem certeza que você vai fazer? Só que o negócio aqui é barra pesada”. Então eu já tinha ouvido comentários na sala dos professores... alguns deles tinham chegado pra mim e dito “olha Lígia, uma vez uma professora foi pisoteada aqui, tá? É porque apagão é normal aqui quando rola o movimento, porque tem uma pessoa aqui que comanda a comunidade e os alunos não se interessam por nada mesmo e cuidado...”. E aí quando apagou a luz, entendeu? Eu fiquei num desespero, 9h da noite eu aqui naquele lugar... daí eu falei peraí... um professor veio me ajudar e acendeu a luz e eu fiz um trabalho bem capenga aquele dia. Mas não era porque eu não quisesse... eu tentei, eu me esforcei, fui para outra sala depois... não, acho que era os alunos que iam para aquela sala... aquela era a sala da monitoria naquela escola. Quando eu terminei o trabalho, desligaram a luz naquele dia umas 3 vezes durante o meu trabalho (os alunos iam no quadro e desligavam. Eles tinham muito mais poder do que qualquer professor ou alguém lá dentro).³⁷

A teatralidade que Lígia tenta fazer emergir através de sua atitude física e de sua colocação espacial é como um flash em meio à realidade de violência desta escola de periferia. Talvez seja possível dizer que a violência possui uma teatralidade própria que através de suas técnicas e instrumentos (como as armas). Enquanto no palco a introdução da violência da realidade é feita de modo a conservar a segurança do espectador ao trazer

³⁷ Entrevista sobre o **Projeto Formação de Público** realizada em 04/05/2012. Lígia foi monitora entre os anos de 2001 e 2004. É formada em arquitetura e mestre em artes cênicas pela UNESP. Atua como atriz e professora de teatro.

vídeos dos fatos, como em **Rwanda 94** do Groupov ou em **Arquivo**³⁸ de Arkadi Zaidés, nos relatos aparecem espectadores que estão realmente em risco (assim como os artistas e o próprio teatro).

Dorberto Carvalho - Vou falar uma história do **Birosca-Bral**, da Tiche, no Parque São Lucas. Sei que chegou lá a professora e falou “você não vão apresentar porque eles estão armados e vão entrar à força”. Daí eu chamei o grupo, como eu estava de monitor eu chamei o pessoal, a Andréia Macera e falei “tá a seguinte situação, o pessoal tá armado vai entrar e não querem que faça o espetáculo, tô propondo da gente fazer o espetáculo e deixar que eles entrem”. Daí todo mundo ficou naquele silêncio e a Andréia se posicionou a favor de fazer. O menino também que tocava sanfona... esqueci o nome dele...o Vinícius! Ele falou, vamos, vamos fazer. Daí a Elisa falou assim “O Dorbs, eu vou fazer o espetáculo, mas se eles colocarem a mão na cintura eu paro. Se pegar em armas eu paro o espetáculo”. Eles estavam armados, a molecada ali.... daí eu fui falar com eles “seguinte, nós vamos apresentar o espetáculo aqui e vocês tão convidados para assistir”. Eles responderam “é, mas a diretora não deixa a gente entrar na escola”. Eu falei “não, já tá combinado que vocês vão assistir. Vão abrir o portão agora e vocês vão entrar”, “é a gente vai poder assistir? ”, “vai”. Eles tinham falado que se tivesse espetáculo lá eles iam invadir.

Na verdade, eles só queriam assistir o espetáculo armados... daí eles assistiram ao espetáculo. Ela [a diretora] não queria deixar eles entrarem porque eles estavam armados... assistiram ao espetáculo lá no fundinho. Acabou o espetáculo eles não ficaram para o debate. Eles saíram gritando. Eu falei “só falta eles saírem dando tiro para cima”. Eles saíram gritando: “valeu aí **Birosca-Bral**, valeu aí **Birosca-Bral**!” e foram embora.³⁹

Penso que a narrativa de Dorberto traz uma história que jamais poderia ser imaginada pelos espectadores que conheci na França (e que assistiram, muitos deles, espetáculos como **Rwanda 94** e **Arquivo**). Por que fazer teatro correndo risco de vida? Penso que o motivo principal está ligado ao papel de resistência que o teatro pode ter na sociedade.

Será que o teatro resiste à violência da realidade? Eu que fui criado durante toda minha infância e adolescência no bairro citado por Dorberto, por muito tempo pensei que a cena descrita por ele estava dentro da normalidade. Como a diretora da escola, por

³⁸ No espetáculo Zaidés traz à cena imagens filmadas por voluntários palestinos do Projeto Câmera de B'Tselem (o Centro de Informações Israelense pelos Direitos Humanos nos Territórios Ocupados), que documentaram suas vidas em áreas de conflito.

³⁹ Entrevista sobre o **Projeto Formação de Público** realizada em 20/04/2012. Dorberto foi monitor entre os anos de 2001 e 2003. Em 2004 atuou como coordenador de equipe. É formado em letras na USP e é diretor de teatro.

longo tempo, não questioneei poder da violência. Em meu encontro com o teatro, descobri que mais que contar belas histórias, as teatralidades poderiam servir para levantar questões, provocar o estranhamento da realidade pelos espectadores (tal como propõe Bertolt Brecht) e que estas operam uma experiência fundamental para o exercício da cidadania.

Nesse ponto, devo dizer que o projeto é uma das iniciativas mais ousadas que conheci e que se propôs a questionar a violência em seu coração. Não procuro valorar ou desmerecer os espetáculos que denunciam a violência para os que estão fora dela, mas ressalto que o diferencial do **Formação de Público** era o de atingir espectadores que enfrentam diariamente a sensação (e o risco real) de que podem não voltar vivos para a casa⁴⁰.

A introdução do teatro nessas situações cria em um primeiro momento uma desestabilização do sistema espetacular da violência. Ao persistir a esse primeiro momento, a iniciativa acaba por ganhar espaço, como narra Lígia Botelho no desfecho de seu relato.

Lígia Botelho – [depois] eu fui convidada para fazer um trabalho lá [na mesma escola]... [...] eu ficava o dia todo na escola. Eu tinha alunos da manhã e da tarde e uns 3 da noite [que vinham para as atividades no período diurno]. Eu fiquei 2 ou 3 meses lá.... ou 4. Eu sei que durante a minha estada lá eu fui desenvolvendo uma relação muito bacana com aqueles jovens lá, então curiosamente isso foi chegando aos ouvidos do tal do Zac [adolescente envolvido com o tráfico de drogas], que ele que mandava na escola mesmo. Então se ele quisesse que não tivesse aula... eu acho que ele começou a perceber que estava acontecendo alguma coisa na escola e quando eu fui fazer as próximas monitorias [à noite] isso não acontecia mais. Eu lembro que eu fui fazer umas monitorias e ele estava na sala. Aí eu entendia que tinha que ganhar aquele cara. A gente tem que usar estratégias políticas para este trabalho. Aí eles começaram a se interessar e, na minha opinião, eles já sabiam o que estava acontecendo de dia e daí alguém apagou a luz. Um dos baderneiros da turma. Zac saiu da sala de aula, foi pra porta e falou assim “quem é que pagou a luz aí? Que eu quero saber? Ceis não respeito não? Tá vendo que a professora tá conversando com nós? Pode abrir a luz aí, o que cê tá pensando meu?” nisso eles acenderam a luz imediatamente e nunca mais teve apagão nas minhas abordagens lá, a partir desse dia.

⁴⁰ Penso que não cabe aqui uma digressão, mas vale apenas ressaltar que diversos estudos mostram que a violência atinge de maneira contundente os homens jovens, especialmente os negros, das periferias brasileiras. Um dos estudos mais recentes é o Mapa da Violência 2014, que pode ser acessado em <http://www.mapadaviolencia.org.br>

Tanto o relato de Lígia como o de Dorberto podem passar de forma despercebida se não olharmos com olhos críticos para eles. Mais do que um fato casual, as histórias trazem o encontro com o teatro de centenas de espectadores. Em ambos os casos, ao que tudo indica, pela primeira vez. Assim como o real cria fissuras na ficção teatral, o teatro ao oferecer um enquadramento da realidade pode provocar um efeito de distanciamento. Talvez o próprio Zac, que em sua realidade encenava o papel do “homem mau”, fosse no fundo mais humano do que muitos acadêmicos que conhecemos. Em sua experiência da realidade, dura e hostil, esse contato com o teatro, possivelmente o primeiro, pode ter despertado sua reflexão sobre sua condição e o prazer estético. Ainda que seu papel social não permitisse que fosse o “bom garoto”, a atitude de defender a monitora, representante do teatro na escola, mostra uma postura um tanto quanto humana.

O que diria Zac ou os meninos armados do São Lucas (dos quais nos fala Dorberto) se conhecessem a **Ópera de 3 Vinténs**, de Brecht? Penso que eles são tão dialéticos quanto Mac Navalha e seu bando. As suas experiências estéticas foram atrofiadas pela cultura de massa, mas eles ainda são humanos. Nesse sentido o **Projeto Formação de Público** foi uma das poucas iniciativas que não virou as costas para eles.

Por outro lado, esses espectadores acostumados a receber somente a violência do Estado, destacando-se a repressão policial, quando chegam aos espaços do **Projeto** são em geral bem recebidos (“tratados como gente”, como é dito popularmente). Isso acaba por quebrar, ainda que momentaneamente, a lógica da violência que existe em nossa sociedade. A maneira dos monitores de posicionarem-se diante da violência, de resistirem, presente em praticamente todos os relatos, cria espaços para desfechos que seriam um tanto inusitados em outras ocasiões.

Aline Ferraz - Claudia e eu tivemos espectadores cheirando cocaína na plateia...

Leonel Carneiro – E aí o que você fez?

A.F. - Dei uma de mano... Claudia e eu sentamos perto dos caras, como manos e dissemos “o mano, segura a onda, guarda esse troço, que tá acabando essa peça” porque, o que a gente ia fazer? Chamar a GCM, parar o espetáculo e reproduzir uma coisa que eles estão cansados de ver, que é a exclusão? Então a gente não queria isso assim... e aí esses manos viram parceiros.

Se o encontro com a violência já era esperado, de certa maneira, pelos monitores, nas idas à periferia, ela também aparecia quando os espectadores, em sua

maioria jovens, eram levados até a área mais central da cidade, como o teatro João Caetano.

Dorberto Carvalho – O segurança [do teatro João Caetano] foi dar uma geral, que ele foi polícia, foi dar a geral no cara e ele viu que o cara estava armado, daí ele falou para o cara “pô irmão, você tá armado irmão?” Daí o cara falou “sabe o que é que é senhor, eu tenho que andar armado porque onde eu moro é perigoso”, daí ele falou “Tá. Então você deixa a arma aqui no teatro e depois na saída você pega...”, daí o cara falou “tá, eu deixo!” e deixou a arma....

Mais uma vez, o relato de Dorberto serve de exemplo que a transformação das pessoas em espectadores, cidadãos, e o tratamento igualitário e respeitoso podem promover uma quebra na lógica de violência de nossa sociedade. Lembrando Paulo Freire em seu **Pedagogia do Oprimido** (1994), o **Projeto Formação de Público** propiciava um espaço que quebra na lógica da opressão e com isso criava condições para uma libertação em comunhão.

Trouxe para a prática a emancipação. Os argumentos contidos nos relatos do **Projeto** são muito mais contundentes e apontam caminhos práticos para abordar espectadores, em especial os em situação de risco.

Isabel Santos – Não foi tranquilo [ir no CEU da Paz] não... isso que eu ia te falar... o que me marcou... [...]eu acho que eram muitos ônibus que subiam lá o tempo inteiro. Direto tinham apresentações de teatro do Formação de Público lá e a comunidade começou a se irritar porque a gente para entrar ali no CEU da Paz passa pelas casas. Inclusive os ônibus, como é morro, eles iam em curvas e as vezes dava a impressão que a gente ia entrar no quintal das casas. Eram casas que estavam ali em áreas de risco e, de repente, eles começaram a jogar pedra no ônibus. [...] então ao mesmo tempo foi muito engraçado porque tinham alguns alunos deitando no chão do ônibus. O próprio motorista... [...] eles adoraram porque eles estavam no meio de um fogo cruzado e fizeram bagunça. Antes de passar o motorista avisou “fechem as janelas porque eles podem jogar pedra”.⁴¹

A violência, a qual os estudantes e professores da periferia estão expostos permanentemente, aparece cruamente em situações como a relatada pela professora Isabel Santos e também sob formas mais amenas em condições enfrentadas pelo dia a dia.

⁴¹ Entrevista sobre o **Projeto Formação de Público** realizada em 18/05/2012. Isabel participou como professora entre os anos de 2001 e 2004. Era coordenadora da EMEF Coronel Romão Gomes.

Maria Aparecida Ruiz - Uma vez jogaram ovo na Fraternal... na verdade a crise era dentro da escola e acabou acontecendo com os atores, porque uma professora proibiu um aluno de ir ao espetáculo – isso aconteceu lá na escola – ele entrou no ônibus e foi e ele levou ovo... quando chegou no teatro ele jogou ovo nos atores.⁴²

Sobre esta história, André Blumenschein oferece sua visão como monitor responsável pelo debate naquela noite. Há o problema que vem da escola, mas ao chegar ao teatro este se somava aos problemas de outras escolas e mesmo aos problemas do próprio **Projeto**.

André Blumenschein - Eu lembro do **Auto da Paixão e da Alegria** no teatro Paulo Eiró, que jogaram ovo nos atores... e daí o espetáculo foi interrompido, parou e todo mundo foi embora. Mas foi aquele caos, o teatro estava lotado... mas você vê que tem vários é... aqueles os erros vão se somando? Primeiro agendaram um monte de escolas porque tinha plateia embaixo e o mezanino em cima. Então naquele dia deu algum problema e lotaram. Ao invés de ter 200 tinha 450 pessoas... né? E é isso, quando junta os jovens, vamos juntos ao teatro, eles têm uma outra atitude em relação ao espetáculo, à obra de arte... vândalos... e dessa vez foi interrompido. A gente tentou buscar uma conscientização lá, no momento, mas foi interrompido e não dava... e tem outra questão da vaidade dos atores...

Se em vários episódios o **Projeto** conseguiu quebrar o ciclo da violência em que vivemos constantemente, em outros isso não foi possível. Do ponto de vista dos jovens, certamente a violência contra os atores foi tida como uma brincadeira. Para a gerência do **Formação**, a necessidade de garantir público fazia com que se agendasse mais escolas do que a capacidade do teatro. Os atores certamente pensavam como inconcebível continuar a peça “nessas condições”. Mesmo a professora achava que castigar o aluno não deixando ele ir “ao passeio” iria lhe ensinar algo. Sem estabelecer um julgamento, é possível apontar que todas as atitudes desse dia representaram a normalidade dentro da lógica da violência a que as pessoas reais, da periferia ou não, estão inseridas - lógica esta que parece totalmente ignorada pelas teorias que tratam dos espectadores.

⁴² Entrevista sobre o **Projeto Formação de Público** realizada em 04/05/2012. Cida Ruiz foi monitora nos anos de 2002 e 2003. Atuou como coordenadora de equipe entre o fim de 2003 e 2004. É Doutora em comunicação pela USP e tem mestrado e graduação em história. Atuou como professora de escola pública e trabalha como professora universitária.

1.2.3 Vidas

O espectador que vai ao teatro tem um determinado percurso de vida. O evento teatral pode estabelecer ligações com esse percurso e os relatos do **Formação** trazem diversos momentos nos quais isso acontece. O espectador (não especializado) enxerga a arte com os mesmos olhos que vê a vida e nesta operação se aproxima muito ao olhar sugerido pelo professor americano John Dewey (2010). Da mesma forma ele olha para a vida e vê arte. Esse espectador real mostra como a pesquisadora Marie-Madeleine Mervant-Roux estava certa em afirmar que:

A redução implícita do teatro restrita ao momento da representação, a redução deste a quem passou-se a chamar de ‘o espectador’ ao seu estado (muito) temporário e muito estreito de espectador, contribuíram, sem dúvida, ao ressecamento desta arte. (MERVANT-ROUX, 2006, p.12 – tradução nossa)

Tanto a teoria quanto os artistas parecem ignorar, cada vez mais, essa dimensão do teatro enquanto pertencente a um mundo e a um tempo que se estende para além do evento teatral. O artista que é capaz de compreender isso modifica sua produção. O relato de Janaína Leite, atriz do Grupo XIX de Teatro, que apresentou a peça **Hysteria**, uma das que obtiveram maior sucesso entre os espectadores, mostra como quando o artista compreende isso e se coloca no lugar do espectador o quanto sua produção pode ser alterada.

Janaína Leite - Eu já fazia teatro há bastante tempo, mas eu nunca tinha apresentado para este tipo de público, tão carente, que nunca tinha ido ao teatro. É muito doido, de verdade, porque ao mesmo tempo eu estava me vendo do lado de lá porque numa apresentação já lá pra setembro, outubro começou o debate aquela coisa mega legal às vezes, mega zona às vezes, aí a gente começou o debate e as pessoas vão falando... Daí eu vi o professor falando e meio que estava reconhecendo a cara do professor e daí alguém falou o nome da escola: Euclides Figueiredo, que é a escola que eu estudei por 8 anos! Não! ... eu chorei... eu fiquei muito emocionada e foi muito doido porque, né? ... eu estava naquele lugar, naquela escola, naquele contexto e por um processo, por um acesso, você começa a pertencer a uma “elite”, do acesso ao bem cultural, ao pensamento, isso é tudo um poderzinho e você não tem acesso mesmo. Isso é muito louco de ver que talvez a 15 anos atrás talvez eu estivesse ali, uma aluna, vendo pela primeira vez uma peça de teatro e por alguma razão, não sei qual, eu vi uma segunda, uma terceira e fiquei nas filas do teatro do SESI porque era de graça, eu fui não sei aonde e de repente eu estava nesse lugar, mas foi muito doido ver o professor que tinha sido o meu professor, todo emocionado assim, eu

ali podendo trocar com eles de um outro lugar... foi muito legal, muito legal...

E ao mesmo tempo, eu não sei, essa coisa da memória como é.... porque eu tinha uma sensação de uma coisa tão pobre [ao ver a escola naquele dia] e eu não tinha essa memória de mim mesma, ou porque não era ou porque quando você está ali dentro daquele caldeirão você não consegue ter esse tipo de distanciamento, das condições, dos limites, das pressões que estão rolando ali naquele contexto. Quase não reconhecer no sentido assim de que eu já tive daquele lado ali. Foi muito doido, muito curioso. Eles eram muito vivos, né? Uns relatos muito crus, porque a gente tem muita camada quando a gente vai comentar um espetáculo de teatro, a gente já tem muito filtro de linguagem que a gente sabe, a gente sabe o que o outro espera ouvir... essa galera não tem. Então tudo vinha muito fresco, da experiência: eu senti aquilo, lembrei daquilo. A pessoa diz “você é o personagem que não sei o que lá, não sei o que lá... você é a personagem que gosta de dar”... e é isso assim... e durante também, que era um caos às vezes, não era só maravilhoso. A gente não conseguia terminar a apresentação do nível de algazarra, ou dos caras quererem passar a mão, sabe? Porque a gente ficava muito perto. No caso do **Hysteria** como é que eles entendiam? Porque num teatro, bem ou mal, já tem uma referência. Se perguntasse para eles o que é teatro? Talvez viesse palco, plateia, mas acho difícil que fosse vir o que a gente fazia. As meninas entre a gente, os caras mega perto, falar o tempo inteiro e essa voz ser incluída... não sei, parece que ninguém tinha referência de que isso podia ser teatro. Então era muito doido, porque quando você assiste uma peça interativa e tem a convenção, você sabe e não quer atrapalhar a peça, só vou responder aquilo que ele me perguntou, isso não é a vida real, você participa já dentro das regras do jogo. Os caras lá não dominavam as regras do jogo e nenhuma convenção, então esta relação era muito explodida assim, muito espontânea e muito... às vezes para voltar para o roteiro da peça a gente tinha que fazer uma força senão eles iam abrindo e abrindo e falando. Você perguntou uma coisa, eles querem falar. Ninguém sabe que tem que ser curto. Você convida a participar e depois quer limitar a participação? Quer falar e depois não pode, quer passar a mão e não pode... é muito tênue esse limite quando você não tem o código.

A gente já fez para plateia de 13, de 12 anos. A gente pensava que não ia rolar, mas sei lá, eles encontram outras portas de entrada, vão pelo lúdico mesmo, pela brincadeira, mas eles tinham um entendimento muito mais impressionante do que a gente imaginava. Quando você perguntava “o que você sentiu? O que você entendeu? ”. Eles liam a peça assim como muito adulto fazia, o entendimento temático, a discussão, da maneira deles de formular, mas estavam lá as linhas de força da peça. O embate entre as épocas, o feminino... a gente tentava jogar perguntas para eles também, porque eles tinham mania de perguntar para explicar. A gente falava: “mas e você, o que você achou? Porque os homens estão aí e a gente está aqui? ”. Então tinham várias respostas interessantes que tinham muito a ver. Todas eram possíveis. Então era legal, óbvio que era diferente.

Tinha uma coisa interessante de falar “ah, teatro” então tinha uma coisa meio chique assim das meninas irem de longo... juro por Deus tinham várias meninas que iam de longo, de salto, porque era um evento,

porque o teatro não faz parte da vida de ninguém. Não é que nem no campinho de futebol do bairro.⁴³

O depoimento de Janaína Leite é precioso em vários aspectos. Esses cidadãos que nunca tiveram voz veem no teatro uma oportunidade de serem ouvidos, de fruir estéticas diferentes, descobrem que o teatro pode ter muitas faces. Ao mesmo tempo, **Hysteria** fazia sucesso entre os jovens por que falava de angústias humanas e dava espaço para os espectadores relacionarem o que estava em cena com sua vida.

Os debates eram outro ponto essencial do **Projeto**: um momento de dar voz fora da ficção. Os espectadores tinham necessidade de falar sobre suas experiências e ao falar as ressignificavam, fazendo ligações com as abordagens da monitoria e com aspectos de sua vivência pessoal ou coletiva. Neste ínterim, o **Projeto** podia ter seu sucesso ou seu fracasso com aqueles que estavam lá presentes. Ainda que o espetáculo contribuísse de maneira fundamental para a experiência do espectador, fica claro que o que vem antes e depois são definidores desta.

A percepção de Janaína Leite da roupa com as quais as pessoas iam no teatro remete a várias outras falas. Elas são a concretude da tentativa do espectador de compreender as regras sociais do espaço teatral. Havia a demanda de uma formação do espectador que passava por aspectos informativos, incluindo nisto qual a roupa apropriada para este espaço de convívio social. Entre estas informações estavam a dos comportamentos esperados dentro do teatro. Era necessário não apenas “adestrar” os espectadores, mas levá-los à reflexão. Havia várias estratégias possíveis para conduzir a reflexão.

Luciana Keiko Rizzi - Mas às vezes lá aconteciam cenas meio líricas – isso não é minha fala, é do André que é outro monitor do **Projeto**. Ele diz que uma vez ele estava lá para fazer um debate, não sei se era do **Geração Trianon** e chegou uma aluna atrasada, chegou toda esbaforida e correndo de vestido de paetê, que era uma apresentação para o noturno, então ela foi com a melhor roupa que ela tinha porque ela ia ao teatro....⁴⁴

⁴³ Entrevista sobre o **Projeto Formação de Público** realizada em 17/04/2012. Janaína participou do Projeto como atriz no ano de 2003. É integrante do Grupo XIX de teatro e mestre em artes cênicas pela USP.

⁴⁴ Entrevista sobre o **Projeto Formação de Público** realizada em 21/05/2012. Luciana foi monitora entre os anos de 2001 e 2003. Em 2004 atuou como coordenadora de equipe. Formada em letras pela USP trabalha como professora na rede municipal de São Paulo.

A invenção do espectador passa por coisas que jamais passaram pela teoria teatral que dele trata como a questão de que roupa utilizar. A formação desse espectador se dará verdadeiramente pela prática que muitas vezes é imitativa. Um dos principais mecanismos de aprendizagem é a imitação e é assim que o espectador pode se sentir pertencente a uma determinada realidade social. Ao ir pela primeira vez ao teatro a espectadora teve uma leitura de que a plateia ia vestida de maneira “glamorosa”, como se vê em filmes. Certamente não era o caso, mas poderia ser se ela tivesse ido ao Teatro Municipal, por exemplo. Assim, através de sua experiência, provavelmente na próxima vez ela não iria com esse tipo de roupa (ou talvez não fosse mais ao teatro).

O fato é que as questões do comportamento social adequado para o teatro não são óbvias e se mostraram verdadeiramente importantes para os espectadores do **Formação**.

Jacson Matos - Eu dou aula na suplência e tinha aluno que perguntava pra mim “professor com que roupa eu vou na peça? É a mesma roupa que eu vou pra missa? é isso? ” e eu respondia “é, pode ser! ” legal... já teve peças de teatro lá no CEU que teve senhoras da suplência que foi com vestido de Paetê, sabe aqueles que compra em brechó? E era o sonho dela...sabe? “o dia que eu for no teatro eu vou bem vestida! ” ela quis dizer fantasiada. Ela chamava a atenção talvez algum professor para ela tenha dado demais, tenha falado para ela que era mais formal do que era realmente. Mas mais do que isso, dessa formalidade de dizer como se veste, como se comporta... eu tô falando de comportamento mesmo... não tô nem na questão das abordagens dos conteúdos. Então é absurdo porque é como se a gente tivesse partindo do nada.

A fala de Matos deixa claro como a prática do espectador contemporâneo é construída. Não é obvio com que roupa ir ou a que momento bater palmas. A maneira “certa” de se vestir e de se comportar no teatro é resultado de uma construção histórica e está constantemente em transição, assim como as próprias regras sociais da vida comum. Não que as pessoas estivessem totalmente fora da sociedade, mas que as regras de referências mais próximas ao teatro, para elas, eram muitas vezes a televisão ou a igreja.

Jacson Matos - A experiência dramática que o pessoal da periferia tem com relação ao teatro acho que é o culto... que é um teatro dentro de um culto... é o mesmo formato dentro da igreja ou o padre da igreja católica ou um centro de umbanda. Então como se comportar? Então num centro de macumba é um negócio mais em roda, tipo um teatro mais revolucionário e um culto se aproxima mais de um teatro italiano, então vai ficar um orador lá na frente, “então tem que ter respeito, porque é

alguma coisa importante pra tá lá! ”. Então todo mundo que assumia o palco tinha algo de importante para dizer, mas na questão com o EJA. Com a molecada que era do ensino regular, era mais difícil – eu tô falando do ponto de vista da dedicação porque mistura a minha passagem enquanto coordenador do CEU e enquanto professor de artes, então eu tenho essas duas experiências...⁴⁵

Mas afinal qual a diferença entre os atores da novela e do teatro? Entre o culto e o teatro? Questões essenciais para os espectadores reais que muitas vezes não podem ser sequer formuladas quando o teatro trata com uma plateia habitual.

Lígia Botelho – então eu conversava com eles “gente, vocês já foram ao teatro?”, era uma pergunta que a gente sempre fazia para eles aí eles... a maioria não tinha ido. “E televisão, vocês assistem?”, “ahhh sim!”, “se vocês gostam de assistir...” eles falavam... a minha intenção não era brigar com a televisão, mas em que medida eu posso utilizar deste veículo pra abordar as questões de ordem teatral de forma que possa me ajudar na minha abordagem pedagógica. [...]

Esse encontro entre público, autores, atores, diretores, professores, educadores foi intenso e gerou marcas profundas nos que dele participaram. Foi um importante passo para evidenciar a relação entre arte e vida, tal como propunham os pensadores do início do século XX. A fala de Paulo Sant’Anna reflete bem esta experiência.

Paulo Sant’Anna –Mas é claro que depois [do espetáculo] os pensamentos vão se elaborando. Porque [**O beijo no asfalto**] foi um espetáculo que eu carreguei... assim, há espetáculos que você assiste que você carrega. Que ele vive em você durante muito tempo, e esse é um espetáculo que ainda vive em mim, muito! É muito presente, porque me pegou muito e me fez debruçar para tentar entender quem é aquele cara [Nelson Rodrigues].⁴⁶

⁴⁵ Entrevista sobre o **Projeto Formação de Público** realizada em 16/04/2012. Jacson coordenador de cultura do CEU Alvarenga em 2004. Também participou do projeto como professor no mesmo ano.

⁴⁶ Entrevista sobre o **Projeto Formação de Público** realizada em 11/04/2012. Paulo participou como aluno do Projeto no ano de 2004.

Carregar o espetáculo é dar sequência a experiência que pode irromper a qualquer momento durante a vida normal do espectador. O movimento de carregar o espetáculo o aproxima da vida. Mais importante que qualquer significação imediata que a peça pudesse ter, quando se carrega o espetáculo, ele pode ressignificar infinitas vezes ao longo da vida do espectador.

Nas falas dos entrevistados é evidenciado que as lembranças do **Projeto** estão ligadas a emoções. Por outro lado, no que diz respeito às lembranças dos espetáculos, noto que os entrevistados, ao falarem das peças ressaltam momentos que trazem lembranças e afetos positivos. No entanto, dificilmente eles falam da peça de maneira isolada de seu contexto. Foram raras as descrições de cenas ou do enredo. Como destacado por Aline Ferraz em sua fala, algo acontecia quando um conjunto de fatores, incluindo o trabalho do monitor, dava certo: o espetáculo fazia sentido para o espectador que se apropriava de sua leitura e compartilhava com seu grupo social.

Aline Ferraz- Uma coisa que marcou muito é que quando o agente cultural fazia o trabalho com os alunos e ele funcionava, esses mesmos alunos voltavam com suas famílias no final de semana, que era um dia que era aberto e não tinha monitoria. Então isso é muito legal porque eles tinham o papel de agentes culturais, porque eles tinham de alguma maneira tentado ser multiplicadores daquilo...

O teatro encontrava sua função na sociedade e multiplicava-se. Estes alunos, quando convertidos em multiplicadores da iniciativa, auxiliavam no processo de reflexão de amigos e parentes que eram levados ao teatro nos fins de semana. Não era apenas ir e reproduzir o que o monitor tinha falado, era também assumir um lugar de mediador, provocador de reflexão. Isso fazia com que eles se sentissem muito importantes e assim fossem vistos também pelos seus pares. A experiência do **Projeto** foi realmente muito significativa para todos os participantes que entrevistamos. Um caso de destaque foi o de Paulo Sant'Anna, que participou do **Formação** como espectador.

Paulo Sant'Anna - Se eu não me engano era na terça-feira e ele (professor) me falou “vai ter uma apresentação no CEU Três Lagos e eu queria que vocês fossem assistir.” Fui eu e mais duas meninas da turma. Foi quando eu assisti o **Beijo no Asfalto**, aí eu fiquei impressionadíssimo. Achei muito legal e tal. [...] Acontece que o pai da Simone [amiga de turma do **Projeto Vocacional**] já não gostava que ela fizesse teatro e neste dia, ainda por cima, o espetáculo atrasou para começar e ela ficou proibida de fazer teatro. Mas ela continuou o

vocacional escondido (ela arrumava uma desculpa que estava fazendo trabalho). Ela ficou mais uns 8 meses no vocacional às escondidas [...] Ai, enfim, assistimos e eu fiquei fascinado pelo texto e eu falei “caraca, que texto muito bom!” E eu fiquei com aquela coisa na cabeça.... Nelson Rodrigues... daí uns quinze dias depois eu estava assistindo TV e passou um filme com o Tarcísio Meira – **Beijo no asfalto**. Daí eu falei: esse cara está me perseguindo... vou pesquisar quem é esse cara. E aí, por vontade própria, eu comecei a ler Nelson Rodrigues. Pesquisei biografia, fui ler os espetáculos, tragédias cariocas, tragédias psicológicas, essas coisas todas. E fui lendo. Foi o dramaturgo que eu gostei e me apaixonei, pessoalmente.

No relato de Paulo, o espetáculo **O beijo no asfalto** aparece como protagonista de pelo menos duas mudanças: Simone é proibida de fazer teatro e ele desperta seu olhar para o teatro e para Nelson Rodrigues. Este efeito do teatro foi para além de uma formação do olhar e redirecionou toda a vida de Paulo. Tal fato é uma demonstração concreta de que a fronteira entre arte e vida não é perene. Em suas palavras é possível inferir que havia uma vivência anterior da gramática teatral, mas que esta é posta em cheque diante da apresentação de uma estética que para Paulo era nova. O evento da peça passa a ser um marco que pontua uma mudança na sua vida e na sua relação com o teatro.

A memória que Paulo constrói ao redor do evento teatral **O beijo no asfalto** vem antes, com sua vivência no **Projeto Vocacional**, e se estende para depois, criando uma sucessão de fatos de sua vida. Há toda uma sequência de eventos, como o filme **O beijo no asfalto**, que passa na televisão, ou mesmo a leitura das obras dramatúrgicas de Nelson Rodrigues, que são organizadas no discurso em forma de uma narrativa contínua. A construção desta narrativa condensa um tempo que pode ter se dado ao longo de anos em uma fala de alguns segundos. Assistir à peça de Nelson Rodrigues durante o **Projeto Formação de Público** provocou uma mudança na atenção de Paulo que passa a classificar como importante o que for relacionado com Nelson Rodrigues.

Mas o que faz que Paulo tenha sido movido a procurar por Nelson Rodrigues de tal forma após assistir à peça? Ao que parece ele mesmo dá a resposta ao dizer que gostou, se apaixonou pela obra do dramaturgo, confirmando a hipótese de que a inscrição de uma experiência como significativa para um espectador está ligada a uma afetividade.

Trato mais diretamente, no caso de Paulo, dos dados trazidos por seu discurso, mas é óbvio que podem haver outras influências na constituição desta experiência que

nem sempre são tão claras. O teatro continua sua vida em uma relação simbiótica com seus espectadores. A memória do evento teatral podia se manifestar de maneira direta como narrado por Paulo ou de formas mais veladas.

Jacson Matos– nem os monitores não viam isso, mas eu que estava lá [no CEU Alvarenga] todo dia via, que o **Formação** voltava, que repercutia. Exemplo: cantarolar uma música da peça. Entende? O cara bagunçou durante a apresentação, mas ele gravou a música que era cantada na peça. Ele sabe trechos da peça.

O relato de Matos demonstra como o teatro pode se instaurar de uma maneira não consciente. É como naquelas músicas que depois de ouvirmos ficamos cantarolando, sem perceber. Note-se que isso acontece com a música que tem um percurso em nossa memória, nem sempre aquela explícita ou consciente. O teatro instalava-se silenciosamente e continuava operando através do tempo. A memória do teatro podia gerar novas teatralidades ou expressar-se de outras formas.

Luciana Keiko Rizzi - Não sei se alguém já comentou, mas um grupo de alunas lá da zona norte pegou o texto do **Hysteria** e montou igual ao do Grupo XIX.

Liana Machado - Os alunos produziram muitas coisas a partir da visita ao **Projeto** e me emocionaram muito como educadora. Foi feito um mural a partir do **Projeto** que foi inclusive exposto no saguão do teatro João Caetano. A partir da experiência com o **Formação** eles produziram outras peças com temas que lhes eram mais familiares como, por exemplo a gravidez precoce, a violência e as drogas.⁴⁷

Mas será que o fato de o espectador-aluno se lembrar da música era um indício de que realmente a experiência no teatro tinha sido significativa? Para Luiz Fernando Ramos, era necessário apenas uma experiência que fosse significativa, para se disparar todo um processo, assim como o que descreve Paulo Sant'Anna.

Luiz Fernando Ramos - Então assim, teve um efeito paralelo, além da preparação deste público que foi sendo levado para estas seções especiais. A tese que a gente estava desenvolvendo e que chamávamos “a mordida de Dionísio”, depois virou “o beijo de Dionísio”, era de que a pessoa vendo um bom espetáculo e conseguindo fruir este espetáculo, tornava-se um espectador formado e, a partir daí ele não precisaria mais continuar... ele próprio iria em busca, buscaria sua formação. É esta

⁴⁷ Entrevista sobre o **Projeto Formação de Público** realizada em 16/05/2012. Liana participou como professora do Projeto entre 2001 e 2002. Era professora de português da EMEF Luiz David Sobrinho.

ideia de dar uma formação, um pontapé inicial, ou uma formação inicial para a pessoa que não vai ao teatro, ou nunca foi ao teatro. Propiciar uma boa ida ao teatro, em que ela recebe algum suporte e vai para ter uma experiência inesquecível. Se esta experiência for mesmo inesquecível, está formado este espectador, ou ele entra em um processo de auto formação, naturalmente.⁴⁸

A fala de Luiz retoma um espectador imaginado, idealizado, que após um pequeno empurrão pode mudar sua prática cultural. Isso deu certo com Paulo, mas não se pode dizer que a regra se aplica a todos, pois se assim fosse teríamos ao menos 500 mil espectadores a mais nos dias de hoje na cidade de São Paulo. Poderia ir mais afundo nesta pesquisa se esse fosse o objeto dessa tese, mas parece-me que, salvo exceções, as pessoas que participaram do **Projeto** não voltaram ao teatro. Foi uma experiência pontual, como um passeio no parque aquático do SESC⁴⁹ ou no extinto Playcenter⁵⁰

O passeio, forma pontual de diversão dos alunos entediados com a escola, nem de longe poderia gerar uma experiência que acarretasse o hábito de ir ao teatro. Para tal, seriam necessários uma regularidade e um trabalho a longo prazo. Para que o teatro assuma seu papel na cidade e ganhe os espectadores ele precisaria se popularizar, tal como propôs Jean Vilar na França. Ainda que seu projeto possa ser objeto de críticas ele demonstra a importância da continuidade, da regularidade e da descentralização do teatro.

Cabe dizer que ainda que longe do ideal, certamente o **Projeto Formação** conseguiu plantar sementes. O caso de Paulo Sant'Anna é um desses no qual a semente se desenvolveu, ainda que não tendo as condições ideais para isso. Para Paulo a experiência dentro do **Projeto Formação** se integrou de tal maneira ao seu percurso de vida que acabou por desviá-lo. A peça **O Beijo no Asfalto** foi disparadora de uma série de acontecimentos que culminaram no fato de ele, alguns anos mais tarde, integrar um grupo de teatro e fazer uma montagem do mesmo texto de Nelson Rodrigues. É notável também a quantidade de detalhes que ele remonta durante sua fala, relatando coisas que vão das ações da plateia presente até o modo como eram desenvolvidos os jogos durante a peça do dramaturgo carioca que ele assistiu. Para além de uma boa memória, a descrição

⁴⁸ Entrevista sobre o Projeto Formação de Público realizada em 27/03/2012. Luiz atuou como orientador do Projeto nos anos de 2003 e 2004. Professor da ECA-USP e atua na área de teoria do teatro.

⁴⁹ O Serviço Social do Comércio possui diversos equipamentos culturais na cidade que são muito procurados por escolas para a promoção de passeios. Um dos mais amados pelas crianças são os passeios aos parques aquáticos.

⁵⁰ Parque de diversões que era situado na cidade de São Paulo e para o qual as escolas organizavam várias excursões durante o ano.

de Paulo é capaz de mostrar em seu tom quão significativa foi para ele aquela noite no teatro.

Ainda que Paulo, como muitos dos outros espectadores, já tivesse assistido a “peças mais comerciais” (como ele mesmo define), o **Projeto Formação de Público** permitia o acesso de um teatro de pesquisa e experimentação. Não se coloca em discussão com isso apenas a questão da qualidade das encenações, mas da diversidade de linguagens e propostas que existem dentro do próprio teatro. Neste sentido, o **Formação** criava a possibilidade de um desenvolvimento de repertório para o espectador.

Paulo Sant’ Anna - Tinha assistido algumas peças (entre duas e cinco) voltadas para o mercado e ali, na peça **O beijo no asfalto**, tinha algo diferente que me saltou os olhos. Então quando eu cheguei e já vi uma proposta diferente que era a coxia aberta, os atores sentados à vista do público no palco o tempo inteiro, o cara levanta e vai para a cena, eu falei: nossa que interessante isso! Porque quando você começa a fazer teatro você não imagina quais são as possibilidades disso.

Através desta fala Paulo expressa como sua atenção foi surpreendida por uma estética diferente daquela que ele estava habituado. Assim como veremos nos relatos dos espectadores das encenações de Romeo Castellucci e de Antônio Araújo, por mais que o teatro faça a desconstrução da ficção desde Brecht, esse não é o modelo de teatro que as pessoas têm por padrão. A desconstrução da ficção, a fragmentação do texto, a deambulação, ainda podem provocar surpresa na maior parte das pessoas não habituadas à linguagem teatral contemporânea. É provável que este choque seja um fator fundamental para que a memória tenha se instalado de forma tão contundente. Se “a primeira vez a gente nunca esquece”⁵¹, é justamente porque pode haver um choque que rompe a barreira atencional e que permite que o fato se instale no âmago do ser. Este fato pode se desenvolver muitas vezes de forma subterrânea.

Muitos são os depoimentos que mostram como esse processamento da experiência teatral era significativo e que a mesma peça que para uma pessoa estava associada a sentimentos positivos, para outra poderia ter um caráter negativo. Esse caráter negativo poderia estar associado a uma experiência traumática individual ou mesmo a um

⁵¹ Ditado popular comumente utilizado para designar a primeira relação amorosa.

tabu. Para as pessoas que o **Projeto** atendia, uma peça de teatro, por mais tradicional que fosse em sua forma, tinha o poder de colocar em xeque os seus valores éticos, morais e religiosos. Há diversos relatos de pessoas que preferiam não participar do **Projeto** ou que saíam no meio das apresentações. Os motivos eram variados, mas estavam em sua maioria ligados a questões-tabu para a sociedade da qual vinham. De forma recorrente a trava à experiência teatral se impunha por questões religiosas:

Isabel Santos - Os alunos do noturno tinham suas dificuldades e, em geral, eles achavam aquilo incrível, mas tinha alguns alunos que não gostavam, porque achavam que tinha que ficar na sala aprendendo alguma coisa. Então tinha umas pessoas mais conservadoras que tinham tido uma educação mais rigorosa, pessoas acima de 40 anos, que eu acho que não conseguiam aceitar... até por conta da questão religiosa...

Se para Paulo o teatro se liga a sentimentos positivos que fazem que ele busque a repetição deste prazer no próprio teatro, por outro lado, para estas pessoas para as quais o teatro representava uma ameaça a suas crenças e impotências, lhe era atribuído um caráter negativo e, portanto, ele era negado, evitado.

Pude constatar esta esquiva por parte das pessoas da periferia, em especial dos adultos, durante o projeto de uma oficina pontual de Formação de Público, que desenvolvi na EMEF Monte Belo, no extremo noroeste da cidade de São Paulo, no ano de 2012.

A oficina, que foi realizada com alunos das 7ª e 8ª séries do ensino regular e com alunos das 3º e 4º séries do EJA (Educação de Jovens e Adultos), demonstrou a dificuldade dos espectadores em discutir alguns temas. A peça escolhida para esta formação foi **Boca de Ouro** de Nelson Rodrigues, dirigida por Marco Antônio Braz e apresentada no teatro do Sesi na Avenida Paulista. Durante a preparação para a ida ao teatro, era comum alunos (em sua maioria com mais de 40 anos) que fugiam da oficina. Eles fugiam por temer a possibilidade de ter que se defrontar com uma das suas maiores dificuldades: ler. Fugiam porque teatro “não era coisa de Deus” ou porque tinham medo de ter que falar em público. Ao mesmo tempo queriam fazer a oficina e foram até lá voluntariamente. Era claro o conflito entre o desejo de prazer e a moral da realidade.

Ainda que tenha sido uma pesquisa piloto e menos complexa do ponto de vista metodológico do que a que realizei com os espectadores dos espetáculos dirigidos por Antônio Araújo e Romeo Castellucci, creio que os relatos falam de um espectador que está ausente do teatro e que representa a maior parte da população. Como pude

demonstrar, os motivos para não ir ao teatro são inúmeros e contundentes. E as questões levantadas por esses espectadores ainda parecem estar distantes do teatro contemporâneo.

2. A experiência da pesquisa

Antes de entrar na análise do material coletado ao longo desta pesquisa, proponho ao leitor uma localização da experiência deste trabalho, evidenciando assim o processo. Penso que a partir desse processo ficará mais claro para o leitor o lugar do qual falo e meu ponto de vista sobre esse material. Há diversas escolhas nesse processo que não podem ser ignoradas como, por exemplo, a escolha da entrevista aberta para a geração de material de pesquisa, na qual “o trabalho de elaboração é ao mesmo tempo ‘emergência do inconsciente e construção do discurso’” (BARDIN, 1988, p. 173).

Diante do fato de que uma experiência, tanto no que diz respeito à produção como à recepção da arte, está vinculada a um grande número de aspectos subjetivos, muitas vezes as metodologias de pesquisa desenvolvidas pelas ciências “duras” não dão conta da complexidade do fenômeno e são insuficientes para uma discussão estética e filosófica da arte. Questionários, testes de reflexo, filmagens, entre outros processos largamente utilizados em algumas áreas de estudo, como a psicologia e a medicina, mostram-se incapazes de abordar todos os aspectos subjetivos da experiência do indivíduo. Como afirma Morin, o ser humano é, ao mesmo tempo, singular e múltiplo (2011, p.51). Por isso é necessário apreender o que está tecido junto aos fatos objetivos. Isso torna a entrevista diferente de um questionário ou de outra forma de saber, pois “a entrevista é um encontro social, não simplesmente um lugar para a troca de informações” (COHEN et al., 2007, p.350). Ela é por isso uma forma privilegiada de estudo de uma realidade dentro de seu contexto sociocultural. Por outro lado, há também uma seleção dos espectadores que buscou contemplar diferentes faixas etárias e ocupações.

Gráfico 4 - Idade dos espectadores entrevistados

O ato de dar voz a esses espectadores, em especial os não especialistas, de ouvi-los, foi essencial para que eu pudesse relativizar a teoria teatral, bem como meu olhar para a prática.

Ao contrário do jogo do teatro contemporâneo, jogado atualmente entre especialistas (HEINICH, 1998), essa pesquisa procura dar voz àqueles que vêm de fora do teatro, mas que nem por isso apreciam menos essa arte. Chamo para a cena essas vozes dissonantes dos espectadores reais, de carne e osso, que há algum tempo pareciam figuras teóricas inertes. Em todo caso isso não exclui os especialistas de teatro que são bem-vindos na pesquisa, mas procurei relativizar seu ponto de vista estabelecendo um limite para a presença desses sujeitos. Sem fugir ao jogo da arte contemporânea sugerido por Heinrich (1998), procuro relativizá-lo trazendo mais um polo para essa discussão: o do espectador não especializado.

Gráfico 5 – Profissão declarada pelos espectadores entrevistados

Para constituir o grupo de pessoas que seriam entrevistadas uma segunda e terceira vezes, procurei privilegiar os não-especialistas⁵² em teatro, ou seja, pessoas de fora do teatro. Proponho que tais espectadores que vêm de fora atuam como a figura do *Theoros* grego na validação do evento teatral. Esclareço que mesmo os espectadores especialistas são cidadãos, mas a natureza de sua profissão e de seu engajamento na arte teatral lhe conferem uma percepção que inclui aquela do espectador cidadão acrescida de um olhar especializado. Apesar dele também ser capaz de sentir a emoção do teatro, a vontade de rir de uma piada boba, e provavelmente seu conhecimento do teatro, vão impedi-lo de se expressar como uma pessoa que vai de vez em quando ao teatro.

O olhar especializado funciona como um filtro que direciona a atenção para questões que muitas vezes se relacionam à própria forma teatral, ao gênero, ou mesmo a uma discussão mais ampla da cena teatral que não estão materialmente em cena. O

⁵² Dentre os espectadores que tiveram as suas entrevistas transcritas cerca de 80% são pessoas cujas as ocupações principais não se relacionam ao teatro. O número é provavelmente alto se comparado a porcentagens de trabalhadores do teatro dentro do quadro da população economicamente ativa, em especial no Brasil, mas demonstra uma restrição se compararmos o percentual com que encontramos na primeira abordagem que contava com pelo menos 50% de indivíduos ligados ao teatro.

especialista possui um repertório que evita, na maior parte dos casos, os choques de atenção. Dessa maneira seu olhar, em muitos casos, é diametralmente oposto ao que vamos encontrar no espectador não-especializado.

Desta maneira cheguei a uma seleção de espectadores que privilegia a multiplicidade de olhares, idades e ocupações. São 10 pessoas que compõem a amostra principal, ou seja, que realizaram as entrevistas seguindo a metodologia prevista e mais 11 pessoas que deram ao menos uma entrevista gravada. Antes de entrar no rico universo trazido por estes espectadores, ou seja, na pesquisa principal deste doutorado, penso que é necessária uma introdução do leitor ao universo que esses espectadores participam. Para tal proponho dois ensaios que introduzem as obras de Romeo Castellucci e Antônio Araújo a partir de obras anteriores as selecionadas para o *corpus*.

Abordo **Sobre o conceito da face no filho de Deus (SRS)** e **Bom Retiro 958 metros** (TV) utilizando múltiplos materiais, que permitem uma aproximação da experiência do espectador do teatro contemporâneo que identifica vestígios de sua experiência nesses materiais e mapeia as influências que esta experiência pode sofrer. Outra questão interessante trazida nesses ensaios é a experiência no território brasileiro que permite uma comparação como a experiência em território europeu que será tratada no próximo capítulo.

Depois desses primeiros ensaios, busco contextualizar e descrever os espetáculos do *corpus* **Go Down, Moses** e **Dire ce qu'on ne pense pas dans des langues qu'on ne parle pas**, partindo de minha própria experiência, como pesquisador, em território europeu, no ano de 2014.

2.1 Primeiros ensaios sobre a experiência do espectador

Se em um primeiro momento abordei a prática de espectadores que não têm por costume ir ao teatro, neste momento entro em um campo no qual trato de relatos que têm o costume de ir ao teatro, muitos deles especialistas. O papel principal desta discussão é o de fornecer um contraponto aos espectadores do **Formação de Público**, apresentando ao leitor espectadores que frequentam o teatro no Brasil e desvendando elementos de sua “formação” na prática espectral. Ao mesmo tempo, essa análise permite, a partir de materiais diversos, uma aproximação triangulada da experiência do espectador, em especial do caso brasileiro.

A outra grande diferença deste capítulo em relação ao anterior é que se o gênero predominante no **Projeto Formação** era o dramático, no contexto dos espetáculos de Romeo Castellucci e de Antônio Araújo, está incluso um gênero que pode ser denominado de contemporâneo.

Não me aprofundarei nas discussões sobre o contemporâneo enquanto gênero ou estilo por este não ser o foco desta tese, mas em todo caso existe na França, por exemplo, a rubrica “Théâtre Contemporain” em jornais, revistas e sites de venda de ingresso. No Brasil ainda é comum encontrar esse tipo de espetáculo na categoria “outros” ou espalhados por outras categorias segundo o gosto do editor. De qualquer forma, para os interessados na discussão sugerimos o interessante livro de Nathalie Heinich, **Le triple jeu de l’art contemporain** (1998), que fala sobre os parâmetros de referência do contemporâneo, em especial nas artes visuais e performances.

O projeto de fomentar e formatar a prática dos espectadores que existia no **Formação de Público** era de certa maneira uma tentativa de formação que os frequentadores de teatro têm na prática ao longo do tempo. Tal qual abordado por David Victoroff (1957), desde sempre os espectadores foram “formados” em sua atividade através da própria prática, ou seja, é a experiência de ir ao teatro que dá ao espectador um repertório teatral que auxiliará na fruição. O espectador frequente das teatralidades contemporâneas também terá uma formação que o possibilita compreender esse teatro.

Aline⁵³ – No dia que eu fui ver [o **Bom Retiro 958 metros**] tinha um menino de Cuba assistindo que era um menino que está na SP [Escola de Teatro] fazendo direção. Eu o conheci na ocasião por meio de amigos

⁵³ Todos os espectadores entrevistados tiveram seus nomes alterados para preservar suas identidades. Entrevista coletiva realizada pelo autor na Universidade de São Paulo no dia 11 de maio de 2013.

em comum e eu estava com uma amiga e fomos assistir o **Bom Retiro**. Em um momento, durante o espetáculo, eu comecei a reparar como é que os espectadores estavam agindo e eu me dei conta de que eu e a Bia (a minha amiga que estava comigo) corríamos, ia na frente, via onde a cena ia e já nos posicionávamos. Eu olhava para o menino e via que ele estava meio perdido, não sabia muito bem como se posicionar naquela situação. Eu comecei a refletir sobre isso, pois eu não vi tão nova o Vertigem, eu vi depois que eu estava aqui fazendo faculdade, porque eu não sou de São Paulo, mas eu fiquei muito com a impressão do quanto o Vertigem nos formou como espectadores desse teatro “deambulatório” ... assim, o quanto a gente está treinado para ser esse espectador. Então eu fui fazer um monte de peças itinerantes, em espaço alternativo, super influenciado...

A gente tinha uma atitude de prontidão... tipo um espectador ideal. A gente ia buscando e eu lembro de no **Paraíso Perdido** o Luís Miranda falando no começo da peça... foi quando refizeram a peça lá na igreja Anglicana e aí ele falando assim, a primeira fala dele antes da peça começar: ‘você espectadores procurem os melhores pontos de vista para vocês assistirem a cena’. Eu lembro que isso me marcou tanto que aí todas as peças que eu fiz depois como diretora eu falava ‘tem que ter essa fala aí!’. Eu lembro que eu subia no banco da igreja, sentava no chão, essas coisas que jamais a gente vai fazer em uma igreja. Então há uma liberdade como espectador que a nossa geração foi totalmente formada pelo Teatro da Vertigem.

Aponto que nesse processo de formação do olhar do espectador as direções de Araújo e Castellucci, entre outras, foram fundamentais para grande parte dos entrevistados. Talvez esse seja um dos motivos que os levaram a descreve-las como eventos significativos em suas vidas. Para Paula, por exemplo, a peça **Apocalipse 1,11**, dirigida por Araújo, foi definidora de sua trajetória de vida.

Paula - Em 1999 eu tinha 15 anos e eu não sei como eu comecei a fazer teatro, mas eu sempre fiz teatro. Eu morava em Taboão da Serra e tinha uma inquietação. Como eu fazia, eu queria ver teatro, mas era uma coisa ‘pega o ônibus e se vira’... era uma cultura da minha família. Daí eu descobri a USP. Vim aqui e assisti à **Revolução dos Beatos** de Marco Antônio Rodrigues, que para mim foi meu primeiro choque como espectador... pensei ‘nossa eles soltam fogos na entrada’... e no mesmo mês eu fui assistir **Apocalipse** e não podia, pois era para maiores de 18 anos, mas eu fui. Com essa cara de pau eu entrei e assisti duas vezes seguidas e aquilo para mim foi assim uma porrada no estômago de assim querer... pode cair no subjetivado demais... mais eu queria ter ganhado o ovo para jogar na cena do ovo, mas eu não ganhei... eu queria jogar no personagem... acho que era o produtor que distribuía e ele fez uma coisa assim ‘é para alguns’. Ele escolhia. Era o final do espetáculo... e mesmo durante tinha sexo explícito... e depois quando você sai e está no meio do Bresser então... o que você faz depois daquilo?

Eu vi peças do Vertigem depois, mas essa é a que eu guardo mais concretamente... o fogo da escada. Toda a pressão de você estar em um corredor e não poder sair, a cela, as vidraças... enfim, só estou conseguindo falar da parte sentimental, mas é muito forte. Para mim o real começa dali. Não tem como sair e fazer “teatrinho”. Alguma coisa muda.

Já surgem na entrevista de Paula algumas questões, como a da formação do olhar e a força que ver pela primeira vez esse teatro tem de se instalar como uma memória significativa para o espectador. Outra questão que a fala de Paula suscita é a da integração entre a experiência do teatro e da vida. Em seu caso, como no relato trazido no capítulo anterior por Paulo Sant’Anna, uma peça de teatro parece ter influenciado de maneira definitiva o seu percurso de vida.

Nesse depoimento também é possível identificar como as memórias de uma peça, assistida há cerca de quatorze anos antes da entrevista, são presentificadas. Essas memórias parecem estar muito ligadas a sensações e sentimentos, algumas provocadas pela peça como a da “opressão”, causada pelo enclausuramento no espaço da prisão, outras decorrentes da situação do sujeito, como, por exemplo, a quebra de uma regra como a da idade mínima para assistir o espetáculo. Vemos que as cenas evocadas “do ovo” ou “do sexo explícito” são fundamentalmente cenas que quebram a expectativa da jovem espectadora, ou seja, trabalham o limite de sua atenção.

As experiências nunca estão isoladas em nossas memórias. Elas ligam-se diretamente a outras experiências através de elementos indexadores da memória. Para abordar a esta memória de modo prático, proponho uma primeira aproximação dos espectadores a partir de espetáculos anteriores aos que acompanhei. Foram os primeiros ensaios sobre as experiências multifacetadas que os espectadores evocavam a partir dos espetáculos **Bom Retiro 958 metros** do Teatro da Vertigem e **Sobre o conceito da face no filho de Deus** da Societas Raffaello Sanzio.

Esses ensaios trazem maneiras de cercar essa experiência, seja revisando artigos acadêmicos (fonte prioritária na análise de **Bom Retiro**), seja partindo de entrevistas próximas ao espetáculo que são confrontadas com artigos de jornais (para o caso de **Sobre o conceito**). Outra diferença que essa primeira abordagem da experiência dos espectadores traz é que ela se foca no caso brasileiro e parte de apresentações de **Bom Retiro 958 metros** que ocorreram na cidade de São Paulo e de encenações de **Sobre o conceito da face no filho de Deus**, realizadas no município de Porto Alegre.

2.1.1 O Teatro da Vertigem e seu **Bom Retiro**

O Teatro da Vertigem é uma companhia teatral brasileira fundada em 1991 na cidade de São Paulo e dirigida por Antônio Araújo. Sua atuação tem como destaque a utilização de espaços públicos (realizando *site-specifics*) para a realização de suas peças. É uma companhia que tem por característica, segundo seu diretor⁵⁴, o trabalho colaborativo, ou seja, os membros da companhia têm um papel múltiplo na construção do espetáculo que parte, em geral, de uma ideia-tema (não de um texto dramático pronto) e são muito influenciados por uma extensa pesquisa. Suas peças que já foram apresentadas em hospitais, prisões, igrejas e no rio Tietê⁵⁵ conduzem o público pelo espaço, subvertendo-o.

Nesse primeiro ensaio sobre o grupo utilizo fontes diversas no sentido de compreender a experiência do evento sob vários pontos de vista. Artigos, entrevistas, fotografias, vídeos e mapas são elementos, nos quais procuro por vestígios desta experiência.

O título do espetáculo, **Bom Retiro 958 metros**, faz referência a um dos mais antigos bairros da cidade de São Paulo (o Bom Retiro), que fica situado na região central do município. A segunda parte do título refere-se à distância, em metros, do percurso que o espetáculo faz por este bairro (ainda que no total a distância da caminhada ultrapasse 1 km). Analisando-se a dramaturgia do espetáculo é possível dizer que ela se constrói sobre a memória do bairro, levando em conta não só a memória “oficial”, presente nos livros, como também a memória viva dos habitantes do bairro e a material - feita de pedra e inscrita nas paredes dos edifícios do bairro.

Ainda que o espetáculo apresente uma história com começo, meio e fim, a sua instalação no espaço ofusca o drama vivido pelas personagens. A ficção é explodida, friccionada, mesclada a realidade da rua fazendo ficar impressa na memória dos espectadores uma vivência muito mais complexa do que a trama apresentada. Tal característica cria um tipo particular de memória do espetáculo que está diretamente ligado à memória que o espectador tem da cidade. É uma memória ao mesmo tempo individual e coletiva, uma memória encarnada.

⁵⁴ Conforme descreve sua tese: Araújo, Antônio. **A encenação no coletivo**: desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo. São Paulo: ECA/USP, 2008.

⁵⁵ Um dos mais importantes rios do Estado de São Paulo, cruza toda a cidade de São Paulo. É um rio muito poluído, quase um esgoto a céu aberto, pelo qual o Teatro da Vertigem levou seus espectadores para assistir a bordo de um barco a peça BR3.

O espetáculo, feito como uma procissão pelas ruas do bairro parte do prédio construído para a Escola de Farmácia de São Paulo entre 1901 e 1905 (ponto A na Figura 1), lugar que após sofrer diversas ampliações foi tombado em 1982 pelo Governo do Estado de São Paulo e abriga desde 1987 uma oficina cultural do estado.

Figura 1- Mapa com o trajeto que a peça realiza – Bom Retiro⁵⁶

De um lugar que existe na memória dos artistas paulistanos e um dos pontos de referência do bairro (ainda que os moradores do bairro não frequentem suas dependências) os espectadores são conduzidos, após uma breve caminhada, ao Lombroso Fashion Mall (ponto B da Figura 1), no qual se dava o início oficial do espetáculo. O shopping é um dos muitos centros comerciais construídos na região, que está fortemente ligada à produção e venda de roupas.

⁵⁶Este trajeto foi feito com base nos seguintes endereços:

A - Rua Três Rios, 363; B - Rua Cesare Lombroso, 259; C – Rua Três Rios, 252

Fonte: Google Maps

Figura 2 - Cena no Lombroso Fashion Mall - **Bom Retiro** ⁵⁷

A padronização do corpo e do espaço que é promovida por uma “cultura da globalização”, abordada de forma crítica pelo espetáculo, age de forma deliberada contra a criação de uma memória que tem suas bases cravadas no espaço. A padronização de lugares como shoppings, aeroportos, mercados faz com que as memórias se aglomerem, tornando-se uma massa homogênea. Porém, quando o grupo Teatro da Vertigem ocupa o espaço do shopping e o transforma com luzes e som, ele cria um estranhamento no espectador e faz surgir fantasmas da memória do lugar. A criação sonora se propaga pelo espaço como um eco do passado que invade a percepção. Esse projeto fica claro na voz do criador da sonoplastia do espetáculo.

O som amplificado que ecoa dentro do shopping é um dos maiores responsáveis pela sensação de amplitude do lugar. Ainda que o espetáculo tenha falas, o que vem mais claro à minha memória enquanto escrevo é uma sensação de suspensão causada pelos gritos, pelo barulho de helicóptero (gravado?), misturado com o barulho do trem que passa atrás do shopping (real?) e pela porta de ferro sendo chutada com

⁵⁷ Fonte: Arquivo do Grupo

violência que produzia um barulho de grilhões. Estaríamos presos nesse shopping? Se a imagem e a iluminação são importantes para operar tais mudanças no espaço, o papel do som é fundamental para que elas se fixem na mente do espectador.

Essa experiência passa a se integrar com a vida sendo que muitas vezes a peça chega quase a desaparecer do discurso, assumindo o papel de um disparador de lembranças.

Dedico parte considerável da minha vida, e quase toda a minha vida profissional, a refletir sobre os espaços urbanos, a exclusão, o medo da cidade, a perda de uma memória honesta travestida em uma nostalgia vazia de sentido. E ali na peça eu vi materializadas muitas de minhas reflexões e angústias, quando não esperava. (...) Então a peça não deixou de ser um reencontro comigo mesmo, com algumas crenças e lutas que encontraram ali várias pessoas compartilhando, quase uma experiência conjunta. - Psicólogo, 25 anos, doutorando em psicologia social (NÉSPOLI, 2012, p. 236)⁵⁸

O reflexo de sua vida, materializado no momento da cena, fica gravado na memória do espectador como um aspecto muito mais relevante da peça do que a própria história contada. Claro que isso pode ocorrer com uma peça de teatro convencional, mas a proposta do Teatro da Vertigem parece ser muito mais a de provocar sensações do que de contar histórias (ainda que a narrativa não desapareça). O teatro surge para o espectador como um espelho que o surpreende e provoca a reflexão sobre si mesmo. Ao mesmo tempo, em **Bom Retiro** esta vivência do espectador compõe a cena.

Chama a atenção no discurso do espectador como ele pouco fala de aspectos formais da peça. Nenhuma referência ao desempenho dos atores, ou à beleza da iluminação e do cenário, ou sobre qualquer categoria utilizada pela teoria teatral. Frente a isso, sugiro que **Bom Retiro** se aproxima do seu espectador mais através da experiência de vida pessoal e de um repertório cultural coletivo, justamente porque a matéria de que ele é feito é a memória da testemunha, atônita diante da cidade que irrompe meio à ficção.

Para o psicólogo, a questão da reflexão sobre seus sentimentos e sobre o mundo é muito presente em sua vida e, para ele, na peça. Há de fato uma produção de teatralidade prevista pelo diretor, mas a cidade interfere constantemente nela. Nota-se nos discursos sobre a peça que a materialidade da cidade muitas vezes prevalece sobre a ficção desenvolvida pelos artistas. Como escreve Ismail Xavier (2012, p. 184):

⁵⁸ Utilizo em meu trabalho diversos trechos de entrevistas coletados por outros autores.

A céu aberto, os polos de atenção e distração do olhar se multiplicam, os movimentos do teatro e do fluxo cotidiano se embaralham como coreografias dissonantes – a do elenco e a dos passantes, incluídas vozes que vêm do alto dos prédios para marcar a expansão da cena pelo espaço que se percorre. Os pontos de maior de voltagem dessa convivência são o desfile de moda na esquina da Rua José Paulino e a luta entre mulheres num ringue improvisado, momentos em que a cena se impõe com força maior e se afirma com uma intensidade que contrasta com o restante da caminhada e com a chegada a passos lentos, com pausa para reflexão, no hoje desativado TAIB (Teatro de Arte Israelita Brasileiro no passado, um centro intelectual dinâmico e palco de resistência à ditadura militar).

O espetáculo lida com a subjetividade do espectador de uma forma ímpar (um traço da arte contemporânea não exclusivo deste espetáculo), ampliando as possibilidades de leitura e ao mesmo tempo restringindo-as ao universo daquele espectador. Isso fica muito claro no discurso de Ismail Xavier, que evoca por exemplo o conceito de distração de Kracauer (2009), para falar de como a peça atravessa o espectador através da distração ou mesmo no conhecimento prévio que este pode ter da história do TAIB – o teatro em ruínas que citado por Ismail Xavier - hoje ignorado por muitos dos que passam diariamente pela sua fachada. Também está presente no caso relatado por Luís Oliveira e Silvia Balestreri, pesquisadores que retornam, no dia seguinte a estreia do espetáculo, para entrevistar os vendedores do Lombroso Fashion Mall.

Ao retornarmos ao bairro no dia seguinte à primeira apresentação, surgiu o desejo de conversarmos com funcionários do Lombroso Fashion Mall, para esclarecer se sabiam que havia uma peça teatral ocorrendo ali quase todas as noites, se haviam assistido a alguma das apresentações e, por fim, se teriam algo a dizer sobre o espetáculo.

Ao visitarmos mais de dez lojas e falarmos com aproximadamente 80 funcionárias, encontramos uma funcionária que havia assistido à parte que ocorre dentro do centro comercial. Depois de conversarmos um pouco com ela percebemos que, mais do que falar sobre atuações, utilização do espaço, figurinos ou cenografia, o que lhe havia chamado mais a atenção estava relacionado diretamente aos temas da peça e suas possíveis implicações comerciais.

“Eu falei para nossa gerente questionar a administração do Lombroso do porquê desta peça aqui dentro. Quando eu ouvi falar que iam contar uma história sobre a moda do Bom Retiro, fiquei bem feliz, imaginei que iriam mostrar como as lojas são bonitas, tudo o que tem para se comprar aqui”. - Funcionária de uma loja de roupas femininas do Lombroso Fashion Mall, 28/set/2012. (OLIVEIRA E BALESTRERI, 2012, p. 212)

O que chama mais a atenção da vendedora é o que está diretamente ligado à sua profissão e à possibilidade de aumentar as vendas, como se a peça fosse uma estratégia de marketing para poder promover o shopping. As lacunas da entrecortada dramaturgia parecem ser preenchidas com a experiência pessoal de cada espectador.

Outra coisa que não pude deixar de notar no texto foi que ao mesmo tempo em que o teatro irrompe na cidade, ele parece estar fora da vida dos que vivem e trabalham ali. É significativo que, de um universo de 80 funcionários, apenas um tenha visto uma parte da peça. O teatro não faz parte do repertório cultural dessas pessoas, assim como da maior parte da cidade. São trabalhadores que só desejam voltar para sua casa no fim do expediente de trabalho (e que gastam três ou quatro horas por dia para realizar o trajeto de casa até o trabalho). O tempo para o lazer é preferencialmente gasto na igreja, diante de uma televisão ou em um shopping center pela cidade. Essa espectadora pode ser incluída em uma categoria que eu nomeio de espectador acidental, pois muito provavelmente ela só viu a parte da peça que ocorre dentro do centro comercial por conta de uma ocasião favorável, quase acidental.

Bom Retiro 958 metros, por conta do espaço onde foi realizado, contava com dois tipos distintos de público: o convencional e o acidental. Os trabalhadores do shopping, os transeuntes e todos aqueles que não pagaram, não foram lá para ver o espetáculo, mas por conta da ocasião assistiram um fragmento da peça (em geral eles não conseguem, ou mesmo não têm interesse em ver a peça inteira), e incluem-se nessa segunda categoria. Para esse espectador, mais que para qualquer outro que possua o conhecimento dos códigos teatrais, resta como significativo o conhecido.

Mesmo um espectador que já domina o código teatral e que se defronta com a experiência deambulatória proposta pelo Teatro da Vertigem terá uma fruição diversa do espectador que acompanha as peças do grupo. No caso narrado por Aline, por exemplo, saltam aos olhos duas questões: a formação promovida pelo Teatro da Vertigem aos seus espectadores ao longo dos seus 20 anos de carreira e a influência da cultura no comportamento dos espectadores.

Pode-se ainda, diante desta fala, questionar o estatuto da visão na peça. A visão não é somente um processo físico através do qual um raio luminoso é refletido por um objeto no espaço e chega aos olhos, mas um complexo processo mental condicionado por nossa atenção e memória. A noção de unidade da visão é produzida por uma experiência pessoal imersa em uma cultura. Um gesto familiar em um local desconhecido

pode atrair a atenção tão fortemente quanto uma explosão. O mesmo se pode dizer para algo inesperado em um espaço conhecido. A intensidade da atenção está diretamente relacionada à memória, e trabalha sobre a confirmação ou a quebra de expectativas, baseadas em nossas experiências anteriores e em nossa projeção do futuro.

Quando tratamos da audição isso fica mais claro ainda, pois não deixamos nunca de receber vibrações do ambiente em nossos tímpanos, não somos capazes de fechar os ouvidos, como fazemos com os olhos, e, no entanto, nossa audição pode ser direcionada para certo som ou mesmo suprimida de nosso consciente como quando dormimos. Há ainda a questão que o som, enquanto vibração, nos chega também através do ressoar em nosso corpo. Mesmo os surdos podem sentir e reconhecer as vibrações rítmicas dos tambores, por exemplo. O som tem um tipo de acesso direto à memória, fixando-se sem passar pela consciência.

Como demonstram estudos (XAVIER, 2013) ainda que um evento não seja registrado no nosso consciente ele pode influenciar de maneira circunstancial no desenvolvimento de tarefas. Voltando-se para a peça do Vertigem é possível afirmar que ainda que o espectador tenha concentrado a atenção nos atores que performavam diante de seus olhos, a memória do espetáculo está impregnada da cidade que estava viva ao redor da cena. Tal fato aparece muito claramente no relato de Talita⁵⁹, ao ser questionada sobre qual era a lembrança mais marcante do espetáculo.

Talita - Para mim a lembrança mais marcante foi a da luta. Imagina você está andando na rua e de repente tem um ringue com duas mulheres peladas no meio de um cruzamento! O que mais me impressionou não foi ver a cena, mas a condição que era foi realizada, a cara do motorista de ônibus parado no semáforo e das pessoas que esperavam em seus carros a cena terminar, sem saber ao certo o que era ficção e realidade.⁶⁰

⁵⁹**Bom Retiro 958 metros.** Entrevista realizada na cidade de Paris em 26/06/2014. Espetáculo assistido em março de 2013.

Go down, Moses. Entrevista realizada na cidade de Paris. Espetáculo e 1ª entrevista em 06/11/2014. 2ª entrevista em 10/11/2014. 3ª entrevista em 16/06/2015. Talita é brasileira e morava em Paris, tinha 31 anos, era doutoranda em artes visuais e professora de creche. Foi ao espetáculo com Roberta, por minha sugestão.

⁶⁰ Entrevista informal realizada em abril de 2013 e transcrita em nosso caderno de campo.

Figura 3 - Luta no cruzamento- **Bom Retiro** ⁶¹

Esse mesmo trecho da peça, já citado anteriormente por Ismail Xavier como um desfile e abordado por Talita como uma luta, reaparece diversas vezes nos textos do dossiê publicado pela revista **Sala Preta**.

Teatro assumido como arte pública independente talvez seja a maior vertigem que o espetáculo desencadeia. Vi quando passageiros de um ônibus, bem como um caminhoneiro solitário, num cruzamento tríplice (Ruas Ribeiro Lima, Correia de Melo e da Graça), quase perderam o rumo ao serem despertados, pela luz e som, para a cena em que as atrizes Bia Bouissou e Laetitia Augustin-Viguer, esta também a guia impassível da peça, travam luta livre ao relento – e nuas. (HARDMAN 2012, p.215)

Por motivos diversos essa foi também a cena mais significativa para um dos espectadores, entrevistado por Beth Néspoli após o espetáculo.

A cena mais marcante para mim foi a briga das mulheres, porque é assim mesmo, quando duas pessoas com a mesma capacitação concorrem a uma vaga, elas têm de se matar para consegui-la - funcionário público, formação em arquitetura, 30 anos. (NÉSPOLI 2012, p.241)

⁶¹ Fonte: arquivo do grupo

A partir da comparação entre as duas memórias é possível distinguir duas questões essenciais: a primeira é que realmente a cena foi marcante para muitos dos espectadores; a segunda é que a materialidade desta cena levou os espectadores a interpretações extremamente diversas. Desta forma, parecem emergir nos depoimentos dos espectadores uma tendência a relacionar o espaço aberto de interpretação da peça com suas próprias experiências. Isso aparece, por exemplo, na fala da espectadora que vê a cena como um manifesto de um fetiche.

Compreendo o contexto, mas não entendo a exploração desse fetiche. A luta das funcionárias de uma loja na rua, recurso bastante eficiente para exploração da nudez e do fetiche masculino (duas mulheres se beijando). -Filósofa. (NÉSPOLI, 2012, p.241)

Ou mesmo na memória de um espectador faz a ligação da cena com a existência de uma zona de meretrício na mesma rua na primeira metade do século XX.

A memória do meretrício do bairro, representado pela briga das duas mulheres, e citada pela 'noiva perdida', merecia continuidade - arquiteto urbanista e professor da FAU/USP. (NÉSPOLI, 2012, p.242)

Figura 4 - Fachada da antiga Casa do Povo - Bom Retiro

Esse tipo de interpretação só seria possível para uma pessoa que tivesse tal conhecimento. Eu mesmo nem imaginava isso até ler o artigo do arquiteto Marcos Cartum (2012), para quem pode ser vista, em vários momentos da peça, essa alusão ao meretrício.

Se a cena da luta de duas mulheres nuas no meio da rua foi mais marcante para alguns e a deambulação pelo centro comercial deserto e escuro foi um momento crucial para outros, além disso, a entrada no TAIB – Teatro de Arte Israelita Brasileiro (ponto C da figura 1) não é menos citada. Como conta Mauro Meiches (2012, p.191):

Um pouco antes deste momento propriamente dentro do teatro, chegamos à cena que para mim é uma culminância deste percurso atormentado, que mistura história (memória) e arte em níveis de significação de tal envergadura que sua totalização só pode acontecer pela via do que chamava no início de verdade do sujeito, ou seja, na mais estreita e miúda singularidade. Estamos diante da fachada do teatro TAIB, na rua Três Rios, bairro do Bom Retiro em São Paulo. [...] Entre o espetáculo e o espectador, pode passar o mundo e sua história. A descoberta do que era projetado veio de repente para mim, mas é o de repente da memória infiltrada, o de repente de um momento vertiginoso e fugaz de verdade subjetiva. Eu reencontrava ali as inúmeras narrativas que testemunhara ao longo da vida, muito próximo do lugar onde eu as ouvia, ou do lugar onde essas narrativas se formaram. Era um de repente indesejado, violento, que desnudava despidoradamente algo que já está nu há tanto tempo! Sentimento inexorável de mal-estar.

O caso de Meiches é realmente ilustrativo de um processo que é descrito com certa frequência pelos espectadores de **Bom Retiro**: o despertar de memórias. Em seu relato do espetáculo ele descreve como o espetáculo o coloca de frente com a sua própria história de vida, muitas vezes questionando-a e atualizando-a.

Filho de judeus cujos avós viveram no bairro durante os anos mais difíceis de suas vidas, frequentador fiel em festas religiosas na infância, já adulto espectador de espetáculos no TAIB e, nos últimos 20 anos, público cativo da Pinacoteca do Estado, carrego do bairro uma tonelada de memórias. Narrativas orais de meus antepassados, muitas delas referidas ao cotidiano dos anos 30 e 40 do século passado, relatos de como chegaram as primeiras notícias do genocídio e, sobretudo, o grande e eterno relato da dor que o impacto da SHOAH teve na vida destas pessoas que, apesar de inúmeras tentativas, me considero incapaz de avaliar. Tem algo de irrepresentável, do qual só nos aproximamos à meia verdade. Além destas memórias do trauma, experiências sensoriais associadas à comida, como só acontece com um descendente de judeus, vivências pessoais pelas casas, calçadas e sinagogas, enfim, o Bom Retiro é um lugar que foi se integrando a uma geografia que só

agora, com este acontecimento teatral e surpreendente para mim, avalio o tamanho afetivo. (MEICHES, 2012, p.191)

Diante da preciosa reflexão de Mauro Meiches, podemos analisar basicamente três movimentos causados pela sua condição enquanto espectador de **Bom Retiro**: o despertar de memórias ligadas à sua vida e relacionadas ao espaço do TAIB; a colocação de suas memórias em cena; a adição da experiência do espetáculo às outras demais relacionadas àquele espaço, com consequente basculação dos significados atribuídos a essas lembranças.

As memórias trabalham: o espectador tem a leitura da obra influenciada por sua experiência anterior (incluindo-se a memória implícita), ainda que o processo não seja consciente, atualizando-a. Antes, durante e após o espetáculo há uma memória explícita (ou declarativa) sobre o fato que atua como uma edição do vivido, resumindo-o em seus momentos mais significativos e em constante atualização. Na antiga Casa do Povo tive a impressão de que já tinha estado ali. Mas como? Eu, paulistano que sou, que já havia trabalhado no bairro da Luz, vizinho ao Bom Retiro, tinha poucas vezes entrado no bairro. O que eu teria feito naquele edifício abandonado? Enquanto via a cena, sentado nos degraus da entrada, podia ver os “espectadores acidentais” que passavam pela rua e me olhavam. Isso me impressionou tanto quanto a figura do motorista de ônibus relatada por Talita. Nós espectadores éramos, ao mesmo tempo, observadores e objetos de observação. Em sequência, descemos uma escada escura que nos levava para um teatro, ou melhor, para os escombros do que tinha sido um teatro. Ao me sentar em uma cadeira que não existia (havia apenas a base de ferro da antiga poltrona), em frente ao palco, voltei quinze anos e me lembrei que realmente já tinha estado naquele lugar. Todo o espaço passou a ser assombrado pela memória do espetáculo que eu tinha presenciado há quinze anos naquele mesmo lugar. Naquele momento se fez presente a ausência de tudo que havia se passado naquele lugar durante seus anos de funcionamento - ainda que eu ignorasse a sua história.

Figura 5 - Sala do teatro TAIB em 2012⁶²

Minha recordação do TAIB é que ali tinha assistido a uma peça de teatro amador. Era um teatro decadente próximo da Estação da Luz. Um colega do curso técnico em mecânica disse que uma amiga iria se apresentar e me chamou para acompanhá-lo. Chegando perto do teatro, vi em um bar dois dos atores dos filmes de Francisco Cavalcanti⁶³. Um era seu filho, Fabrício Cavalcanti, e o outro era Reynaldo Sapucaia, atores e ícones dos filmes de Francisco. Comecei a desconfiar que aquele poderia ser um espetáculo dirigido pelo mesmo Francisco Cavalcanti. Quando a cortina se abriu, minha suposição se confirmou e o próprio Francisco estava em cena, amparado por Japonês (outro ator de seus filmes). Me lembro da precariedade, do cheiro forte de mofo do lugar, da felicidade dos atores de estar em cena e da minha própria em ver histórias insólitas materializadas no palco.

⁶² Fonte: Arquivo Pessoal

⁶³ Francisco Cavalcanti é um dos diretores mais representativos do “cinema da Boca do Lixo”. Ele mantinha um grupo de teatro amador que ensaiava no Brás, São Paulo, SP. Tomei contato com seus filmes através das exhibições que ocorriam semanalmente no canal comunitário de São Paulo.

Certamente toda essa história já tinha implicações em meu desempenho como espectador de forma inconsciente, mas em um segundo momento houve uma tomada de consciência. Era como se todo o resto ficasse estático por um momento e a cena de minha memória estivesse projetada em minha frente. Esse tipo de sensação pode ser explicado por meio das neurociências, se for considerado que o espaço pode ser um estímulo suficientemente forte para provocar uma ativação da rede neural da experiência que se relaciona a ele.

A formação de memórias depende de alterações na estrutura e funcionamento do sistema nervoso. [...] Essas alterações nervosas relacionadas a experiências criam circuitos neurais cuja atividade eletrofisiológica passa a representar aquelas experiências, de modo que sua ativação, por estimulação oriunda do ambiente ou do próprio sistema nervoso, corresponde ao resgate de informações arquivadas e/ou à expressão de habilidades treinadas. (XAVIER, 2013, p.34)

Diante dos fatos e relatos, pude verificar que a memória e a experiência do espectador de **Bom Retiro 958 metros** são influenciados pela maneira como o espetáculo lida com seu corpo. O corpo ereto e quase permanentemente em deslocamento pelo espaço age sobre a cena ao mesmo tempo em que sofre a sua ação.

Considerando o corpo do espectador em cena é possível distinguir ao menos duas atuações claras: o corpo do espectador como moldura da cena que contribui com uma parcela importante da teatralidade do evento frente à cidade e o corpo do espectador enquanto memória viva, presente em cena, alterando os sentidos da encenação ao mesmo tempo em que é influenciado por ela.

O fato de andar pode modificar o processo cognitivo, levando o espectador a se concentrar em uma “atividade física” o que liberaria os pensamentos de uma construção racionalista. A atenção, colocada em choque por conta da enorme quantidade de estimulação que lhe é demandada, deixa um grande espaço para que a cena seja fruída muito mais em uma caminhada desatenta. Com isso, o espetáculo se instaura de maneira muito eficiente em uma memória implícita e no corpo.

Para alguns espectadores, como o relatado por Mauro Meiches e por mim mesmo, as memórias instauradas pelo espetáculo alteram sua própria memória de vida, ao somar-se a elas como uma única experiência, em geral muito ligada a um espaço. Por outro lado, as memórias do espetáculo acabam sendo impregnadas pelos corpos dos espectadores, presentes em cena. São corpos que produzem sentidos.

Estes sentidos permanecem em constante atualização, podendo sofrer alterações significativas por conta do contato com estímulos que façam o espectador rememorar **Bom Retiro 958 metros**. Passar na frente do teatro TAIB, escrever um artigo, encontrar um amigo ou dar um depoimento sobre a peça podem ser suficientes para trazer para o consciente as memórias encarnadas no corpo do espectador.

2.1.2 Um “teatro polêmico”: **Sobre o conceito da face no filho de Deus**

Blasfêmia, propaganda nazista, racismo, atentado a dignidade humana, obscenidade: pode ocorrer que as obras da arte contemporânea transgridam as fronteiras não apenas da arte, do museu ou da autenticidade, mas da moral. (HEINICH, 1998, p.146)

Sobre o conceito da face no filho de Deus (*Sul concetto di volto nel figlio di dio*, originalmente em Italiano) espetáculo da Società Raffaello Sanzio dirigido por Romeo Castellucci, teve sua estreia no ano de 2010 em Essen (Alemanha). O espetáculo por um lado apareceu para a academia ou o meio artístico contemporâneo como representativo das “tendências” das teatralidades contemporâneas, mas também ficou conhecido pela população francesa, como o espetáculo interrompido por um grupo de católicos integristas em Paris.

A peça, saudada pelo público do teatro como mais uma obra do celebre artista italiano, em 2011 ganhou tons dignos das páginas policiais nos jornais franceses ao ser alvo de protestos, chegando a ser perturbada, em sua estreia parisiense. Como mostra Nathalie Heinich (1998, p.146-148), nas artes visuais é longa a história de obras e artistas que foram acusados de atos blasfematórios por conta de suas obras. A autora cita exemplos como **Messe pour um corps** (1969) de Michael Journiac e **Celtic** (1971) de Joseph Beuys.

A crítica francesa e a criação da polêmica

No dia 30 de outubro de 2011, o jornal francês **Le Figaro** destacou mais um “ato blasfematório”, dessa vez no teatro, e publicou a matéria sobre o espetáculo dirigido por Romeo Castellucci, intitulada “Romeo Castellucci: a peça que provoca escândalo”⁶⁴. A primeira coisa que chama a atenção na matéria é a foto utilizada pelo jornal.

⁶⁴ Romeo Castellucci: la pièce qui fait scandale. In Le Figaro, par Harmelle Eliot, 30/10/2011. Disponível em <http://www.lefigaro.fr/theatre/2011/10/30/03003-20111030ARTFIG00226-romeo-castellucci-la-piece-qui-fait-scandale.php> Acesso em 15/09/2015.

Figura 6 – Foto do espetáculo **Sobre o conceito** utilizada pelo jornal **Le Figaro** para a matéria de 30-10-2011⁶⁵

A matéria traz a alegação do grupo de indignados que chegou a subir ao palco na estreia do espetáculo em Paris, o qual argumentou que ela caracterizava um ato blasfematório e cristofóbico. Como se tratava da estreia da peça na cidade, a maior parte dos que protestavam não a tinha assistido e arrisco dizer que muitos nem sabiam exatamente do que tratava. De todo modo, esse foi o momento culminante de uma suposta polêmica que já surgira no mês de julho do mesmo ano, impulsionada pela foto que ilustrava a matéria sobre o espetáculo no jornal **Le Monde** em 22 de julho de 2011⁶⁶.

⁶⁵ Foto disponível no site do jornal <http://www.lefigaro.fr/theatre/2011/10/30/03003-20111030ARTFIG00226-romeo-castellucci-la-piece-qui-fait-scandale.php>. Crédito: Anne-Christine Poujoulat/AFP

⁶⁶ “Castellucci arrête le Christ à Avignon” In *Le Monde*, par Fabienne Darge, 22/07/2011. Disponível em http://www.lemonde.fr/ete/article/2011/07/22/castellucci-arrete-le-christ-a-avignon_1551663_1383719.html#bMt7POoTciW10qgc.99 Acessado em 15/09/2015

Figura 7 - Momento que o palco é invadido pelos manifestantes em Paris⁶⁷

Voltando à questão das fotos, elas parecem servir para “colocar mais lenha” nessa fogueira acesa pelo grupo integrista católico. Se na matéria do jornal **Le Figaro** eles mostram a foto, totalmente fora de contexto, de um ator que parece beijar a boca da imagem da reprodução da pintura de Antonello de Messina, pintor renascentista, em dimensão aumentada sobre uma tela ao fundo do palco, o artigo do **Le Monde** de 22 de julho já havia estimulado a polêmica, ao colocar, também fora de contexto na matéria, a imagem de meninos “apedrejando a imagem de Cristo”.

⁶⁷ No cartaz lê-se “chega de cristofobia”. Foto disponível em <http://www.metronews.fr/paris/sur-le-concept-du-visage-du-fils-de-dieu-au-theatre-de-la-ville-les-catholiques-integristes-ecopent-d-amendes/mmfu!iSOZRIvEg3jjE/> Sem créditos

Figura 8 – Foto de **Sobre o Conceito** utilizada pelo jornal francês **Le Monde** de 22/07/2011 para ilustrar a reportagem sobre o espetáculo⁶⁸

Deixando de lado o fato de que boa parte do *frisson* causado pela peça se deva a uma instigação da imprensa francesa, fato que pode ser comprovado pela absoluta normalidade na qual foi apresentada a peça em países como a Itália (“berço histórico do catolicismo”) e no Brasil (“maior país católico do mundo”), bem como em muitas outras partes do mundo, essa é uma peça que realmente parece estabelecer uma conexão, já quase perdida, entre o teatro e a sociedade contemporâneos.

A imprensa brasileira e a reprodução da “polêmica” francesa

Ao analisar algumas das matérias sobre o espetáculo em jornais brasileiros, percebe-se que prevalece também o fato jornalístico sobre a abordagem crítica do espetáculo. Por exemplo, em Porto Alegre, na véspera da estreia da peça no Festival Porto Alegre em Cena, o jornal **Correio do Povo** trouxe uma pequena matéria de divulgação com o título “Peça italiana leva polêmica e inquietação ao Theatro São Pedro”⁶⁹. Enfim a matéria é tão curta que vale apenas reproduzi-la.

⁶⁸ Foto disponível em http://www.lemonde.fr/ete/article/2011/07/22/castellucci-arrete-le-christ-a-avignon_1551663_1383719.html#bMt7POoTciW10qgc.99. Crédito: Anne-Christine Poujoulat/AFP

⁶⁹ “Peça italiana leva polêmica e inquietação ao Theatro São Pedro”, In: Correio do Povo (sem autoria), 18/09/2013. Disponível em <http://www.correiodopovo.com.br/ArteAgenda/507924/Peca-italiana-leva-polemica-e-inquietacao-ao-Theatro-Sao-Pedro>. Acessado em 15/09/2015

A reprodução de um quadro do século XV de Antonello de Messina é o cenário de *Societas Raffaello Sanzio* — “Sobre o Conceito da Face no Filho de Deus”, no Theatro São Pedro (Praça da Matriz, s/nº), desta sexta até sábado, às 21h, pelo Porto Alegre em Cena.

Um idoso dependente e fraco faz suas necessidades, desculpando-se pelo estorvo causado pelo descontrole, ao filho que o limpa, compadecido. A polêmica peça italiana de Romeo Castellucci fala da miséria humana usando o filho de Deus como metáfora, que desceu de sua condição divina para se integrar à humanidade. Ela passou por Bélgica, Rússia, Inglaterra, Espanha, Itália e França. (CORREIO DO POVO, 18/9/2013)

O título que se refere à “polêmica” e à “inquietação”, as quais nem de longe são explicadas pelo jornalista (anônimo), que se limita a descrever a peça fazendo ele mesmo a sua interpretação do que ela seria, sem, entretanto, propor nenhuma discussão. A foto utilizada, da mesma cena reproduzida pelo **Le Figaro** (Figura 6), sugere que o jornalista fez uma rápida pesquisa na internet para se inteirar dos fatos e achou que a peça, atração principal do festival, poderia fazer vender jornais, como no caso francês.

Tão insipiente quanto a matéria do Correio do Povo, na mesma data, o **Jornal do Comércio** lança a matéria “Polêmica religiosa no Porto Alegre em Cena”⁷⁰. A primeira frase do texto faz a mesma descrição da matéria anterior em um tom mais direto, “Um idoso, amparado pelo filho, defeca pelo palco perante uma imagem do rosto de Cristo” (JORNAL DO COMÉRCIO, 18/09/2013), mais uma vez sem dizer onde estaria a “polêmica religiosa”. Assim como seu colega do **Correio do Povo**, o jornalista anônimo (se é que não é o mesmo jornalista) fez uma pesquisa superficial na internet e viu que o espetáculo foi alvo de protestos, fato que ele reporta ao leitor. Em seu terceiro parágrafo ele decide voltar à polêmica e escreve “A companhia é conhecida por uma produção bastante polêmica” (JORNAL DO COMÉRCIO, 18/09/2013), sem mais uma vez dizer qual seria essa polêmica. Em seguida volta à descrição da peça, passando pela trajetória do artista e citando que o grupo já se apresentou anteriormente no Festival.

O único jornal que vai um pouco “além do Google” é o **Zero Hora**, que se deu ao trabalho de enviar um e-mail para o encenador com questões e pedir a um diretor local para escrever uma crítica sobre a peça. Na primeira matéria, de 18 de setembro de 2013, o jornalista Fábio Prikladnicki apresenta ao leitor o espetáculo dizendo que ele foi

⁷⁰ “Polêmica religiosa no Porto Alegre Em Cena”. In: Jornal do Comércio (sem autoria), 18/09/2013. Disponível em <http://jcrs.uol.com.br/site/noticia.php?codn=134697>. Acessado em 15/09/2015.

alvo de protestos religiosos⁷¹. A foto utilizada é a mesma que o jornal francês **Le Monde** trouxe para ilustrar a matéria publicada em 24 de outubro de 2011⁷². Uma parte do artigo, mais descritiva, também remete a artigos da imprensa francesa. No entanto o jornalista é o primeiro a se perguntar: “qual o motivo da polêmica?”. Ao colocar essa pergunta para o ator Sergio Scatella (que faz papel do filho), ele responde “Você tem que perguntar para eles [o público]. ” (ZERO HORA, 18/09/2013). A essa informação é acrescentado por Gianni Plazzi (ator que faz o papel do pai): “Procurar uma relação direta entre os personagens e o retrato de Jesus que está no cenário não é um bom caminho para interpretar a peça” (ZERO HORA, 18/09/2013).

Figura 9 – Foto do espetáculo **Sobre o Conceito** utilizada pelos jornais **Le monde** e **Zero Hora**⁷³

Ainda que, como a maioria dos jornalistas, Prikladnicki tenha utilizado a suposta polêmica como mola para seu artigo, há uma parte do texto, antes de dar as

⁷¹ “Grande destaque do Em Cena, espetáculo italiano foi motivo de protestos religiosos”. In: Jornal Zero Hora, por Fábio Prikladnicki, 18/09/2013. Disponível em <<http://zh.clicrbs.com.br/rs/entretenimento/noticia/2013/09/grande-destaque-do-em-cena-espetaculo-italiano-foi-motivo-de-protestos-religiosos-4272154.html>>. Acessado em 15/09/2015.

⁷² “Des intégristes catholiques perturbent *Sur le concept du visage du fils de Dieu*”. In Le Monde, par Matthieu Mégevand, 24/10/2011. Disponível em http://www.lemondedesreligions.fr/culture/des-integristes-catholiques-perturbent-sur-le-concept-du-visage-du-fils-de-dieu-24-10-2011-1976_112.php. Acessado em 15/09/2015

⁷³ Foto de Divulgação. Crédito: Klaus Lefebvre

informações a respeito da companhia e de suas passagens pelo Festival, em que ele tenta dar pistas interpretativas para o espectador que veria o espetáculo:

Sim, este é um daqueles espetáculos que você tem que completar com a imaginação. Não há exatamente uma história, mas uma sequência de cenas. Funciona em dois planos: um deles mostra a relação entre o pai e o filho; outro remete a um registro onírico, no qual se passam diversos eventos sem conexão aparente. Uma frase de Castellucci no material de divulgação dá uma pista: “Quero encontrar Jesus em sua mais extrema ausência”. (JORNAL ZERO HORA, 18/09/2013)

Para tranquilizar o espectador que achar que não entendeu o espetáculo o mesmo Fábio Prikladnicki publica no **Jornal Zero Hora** uma entrevista com o encenador Romeo Castellucci.⁷⁴ Não quero entrar no conteúdo da entrevista, mas nela, Romeo Castellucci dá uma resposta, já recorrente, sobre como o espetáculo foi pensado e responde a algumas curiosidades jornalísticas. O que mais chama a atenção é a declaração de que “A polêmica tem ocorrido com aqueles que não viram a peça”, afirmação que dá título à matéria.

É possível interpretar que, mais que uma simples menção ao grupo de católicos francêses que protestou em frente ao teatro, a frase de Romeo Castellucci se destina também aos jornalistas que aparentemente se preocuparam muito mais com um “furo jornalístico” do que em ver o espetáculo e fazer um trabalho crítico. Esses artigos, têm todos uma coisa em comum: “a ausência do senso crítico”. Fica claro que boa parte da imprensa⁷⁵ que “forma opinião” dos espectadores/especialistas se dedica mais a criar fatos do que a um olhar crítico sobre o espetáculo. Podia tanto ser uma peça como um escândalo político. A impressão é que daria no mesmo.

O efeito colateral mais impressionante desta cobertura do espetáculo, feita mídia francesa, foi a criação desse espaço de discussão no qual o teatro volta a estar inserido na vida de parte da sociedade francesa. Essa dimensão do espetáculo como lugar de convergência de uma discussão da religião na sociedade, que certamente será tema recorrente das memórias dos espectadores, foi sem muito sucesso copiada pela mídia

⁷⁴ “A polêmica tem ocorrido apenas com aqueles que não viram a peça”, diz Romeo Castellucci”. In: Jornal Zero Hora, 20/09/2011. Disponível em <http://zh.clicrbs.com.br/rs/entretenimento/noticia/2013/09/a-polêmica-tem-ocorrido-apenas-com-aqueles-que-nao-veem-a-peça-diz-romeo-castellucci-4275950.html>. Acessado em 15/09/2015.

⁷⁵ Claro que existe uma mídia alternativa, mas foram considerados para essa parte do estudo os periódicos impressos de maior circulação nas cidades abordadas.

brasileira. Nota-se que no Brasil a “polêmica” não aparece a não ser na fala de especialistas do teatro ou dos “bem informados” que leram os jornais antes de ir ao espetáculo.

A imprensa brasileira opta, na maior parte dos casos, por um jornalista multifuncional que possa cobrir desde um atentado até uma peça de teatro (sem saber o contexto de ambos os acontecimentos). Dessa forma, é muito comum encontrar nos jornais da atualidade textos informativos sobre as peças, tanto que em minha pesquisa nos principais periódicos de Porto Alegre encontrei apenas um único artigo denominado “crítica”, que foi publicado no dia 19 de setembro 2013 pelo jornal **Zero Hora**⁷⁶. A crítica escrita por um diretor de teatro gaúcho começa trazendo a sua experiência pessoal de espectador.

Comovido e aterrado pela obra grandiosa de Romeo Castellucci, cheguei a ser consolado pela senhora ao lado, pois chorava sem parar. Não faz um ano que perdi meu avô e padrinho querido, vitimado por um câncer no cérebro. Quem já viveu processo semelhante sabe da perplexidade e esgotamento que a doença e a morte geram. Conhece o impacto da merda suja e inevitável que vaza das fraldas descartáveis. Conhece o olhar de quem está indo embora. Haja amor, haja paciência... (JORNAL ZERO HORA, 19/09/2013)

Após sintetizar sua experiência pessoal com a peça, descrevendo a qual fato de sua vida a peça se ligou, e com qual profundidade a peça o emocionou, provocando abundantes lágrimas, ele muda a chave da crítica para demonstrar quão especialista ele é dentro do jogo das artes contemporâneas. Penso que com a frase: “Mas isso é reminiscência pessoal e Castellucci vai mais além” (JORNAL ZERO HORA, 19/09/2013), ele anuncia a sua mudança de rumo. E prossegue:

Em **Sobre o Conceito da Face no Filho de Deus**, que terá sua última sessão neste sábado (21), no Theatro São Pedro, em Porto Alegre, um filho vai trabalhar e é impedido por uma sucessão de ataques de diarreia do velho pai que já não consegue cuidar de si. Isso bastaria enquanto drama. Mas o autor insiste nestas ações: cagar, sujar, limpar. Piedade, amor ao próximo, sendo testados pela crueldade da repetição. O conflito permanece e é renovado a cada momento, até atingir um paroxismo trágico e que arreventa os nervos dos personagens e do público. O

⁷⁶ “**Sobre o Conceito da Face no Filho de Deus** convida a uma desconstrução interior dolorosa e inevitável. 10n: Jornal Zero Hora, por João de Ricardo, 19/09/2013. Disponível em: <<http://zh.clicrbs.com.br/rs/entretenimento/noticia/2013/09/sobre-o-conceito-da-face-no-filho-de-deus-convida-a-uma-desconstrucao-interior-dolorosa-e-inevitavel-4277299.html>>. Acessado em: 15/09/2015.

cotidiano e comezinho atinge proporções apocalípticas e colossais.
(JORNAL ZERO HORA, 19/09/2013)

Se o trabalho do crítico foi até os anos 60 bem definido e se apoiava nas “principais categorias” de análise do teatro como texto, atuação, cenário, entre outras, a análise do crítico teatral contemporâneo tem dificuldades em lidar com a materialidade. Isso muitas vezes os leva a dar voltas no vazio, distanciando-os de sua própria experiência como espectador real. O Início do texto de João de Ricardo mostra que por traz do constructo de um especialista existe um espectador real.

Pouca coisa tem a somar à fortuna crítica da peça a “reportagem” de Gustavo Fioratti publicada na Folha de S. Paulo do dia 9 de março de 2014, por ocasião de sua apresentação na 1ª Mostra Internacional de Teatro de São Paulo, intitulada “Peça abre mostra em SP sem cheiro de fezes que marcou sessões em Paris”⁷⁷. O título da matéria resume bem o que o jornalista vai dizer a seguir sobre a peça: ela “causou polêmica” em Paris e a sua parte mais importante (que é o cheiro de fezes) não funcionou. Ao ver essa matéria, um leitor desavisado pode pensar que se trata de uma visita aos esgotos, na qual o mais significativo a dizer é se você sentiu ou não o cheiro de fezes. Quase no fim do artigo o jornalista tem uma iluminação e admite que “O fedor, de qualquer forma, é um mero detalhe.” (FOLHA DE S. PAULO, 9/3/2014). Mas como o espetáculo também parece ser um “mero detalhe”, ele gasta seus últimos dois parágrafos a relatar as autoridades que estiveram presentes no evento de abertura.

O ponto ao qual quero chegar não é o de desqualificar os artigos, mas de demonstrar que aparentemente as informações que eles fornecem sobre o espetáculo foram de pouca utilidade para os espectadores que foram assistir à peça. Elas parecem servir muito mais aos comentários dos leitores do jornal que não foram assistir a ela. Também fica claro a perda de espaço nos jornais dos críticos especializados.

Uma das poucas críticas lançadas sobre o espetáculo no Brasil foi o texto de Edécio Mostaço publicado no Blog do Festival Porto Alegre em Cena⁷⁸. Esta me parece

⁷⁷ “Peça abre mostra em SP sem cheiro de fezes que marcou sessões em Paris”. Folha de São Paulo, 9/3/2014. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/03/1422889-pecas-abre-mostra-em-sp-sem-cheiro-de-fezes-que-marcou-sessoes-em-paris.shtml>>. Acessado em: 15/09/2015.

⁷⁸ “Castellucci e o juízo de Deus”. **Sobre o conceito da face no filho de Deus** por Edécio Mostaço, publicado em 22/09/2013 no Blog do Festival de Teatro de Porto Alegre. Disponível em <http://poaemcena.blogspot.com.br/2013/09/sobre-o-conceito-da-face-no-filho-de_9350.html>. Acessado em 15/09/2015.

muito menos inocente do que os textos dos jornalistas supracitados. Por meio do seu texto, o pesquisador cria sua análise colocando em tensão o método crítico tradicional e a teoria teatral contemporânea. Ele se dedica à materialidade da cena para tentar de alguma forma explicar como uma composição aparentemente simples pode ter um efeito tão potente na percepção dos espectadores. Uma parte significativa de seu artigo é a em que ele traz a público algo que é pouco dito sobre o encenador: “Todos esses recursos não são vagos nem imprecisos. Foram buscados com meticulosa precisão pelo encenador e evidenciam signos historicamente legíveis na história do teatro ocidental, a enciclopédia disponível que a cena contemporânea utiliza.” (MOSTAÇO, 2013)

Tomando esse trecho de seu artigo como base, assim como o tom e as múltiplas referências a nomes, teorias e conceitos, poder-se-ia afirmar que se trata de um espetáculo feito somente para especialistas. Mas o início e o fim de seu texto, que citam o espetáculo como “uma porrada”, me levam a crer que por detrás do professor especialista no assunto tem um espectador-espectador que ainda buscava dar sentido para sua experiência do espetáculo. Não que todos sejam obrigados a serem tocados pelo espetáculo, como bem mostram as entrevistas que realizei, mas tanto no caso de Mostaço quanto de João de Ricardo, o texto dá indícios de que a peça ultrapassou os limites do entendimento racional.

Se um dos papéis principais da crítica especializada é o de fazer uma primeira mediação entre o público e o espetáculo, penso que o conjunto dos textos citados acima deixa a desejar. Talvez a melhor mediação entre o público brasileiro e a peça esteja em um texto de Romeo Castellucci publicado no **Cartografias.MITSP_1**, revista produzida por ocasião do festival:

O teatro é uma experiência muito forte, como se implicasse um despertar da consciência. É um conhecimento que chega a cada espectador através do corpo. Durante a representação, alguma coisa se revela no núcleo corporal do espectador. Isso tem a ver com a solidão de cada um. Mas o teatro permite partilhar essa solidão com outras solidões. Cada solidão é igual dentro do coletivo chamado “público”, e procura a revelação de si mesma. O público é composto por essa justaposição de solidões desconhecidas que, de repente, durante a representação, formam um só corpo. (...) O teatro, da forma como o concebo, é um aparato capaz de despertar o olhar do espectador. Nós precisamos partilhar o olhar, é uma necessidade. Mas não se trata de simples curiosidade, do olhar sem profundidade da comunicação, fixo, monótono como uma câmera de vigilância, sem nenhum campo de tensões. O olhar do teatro, que podemos partilhar durante o espetáculo, é, ao contrário, um olhar hipnótico, que se movimenta, é capaz de

transformar e “formar” as coisas que vê. (...) É o olhar do corpo, extremamente físico: funciona como um poro da pele por onde passam os humores, as emoções, as sensações e também o conhecimento. Os gregos chamavam isso de *epopteia*, o olhar de Elêusis, que é uma forma de engajamento: ele cria a forma que olha, é carregado da maior potência possível.

Portanto, é necessário passar pela força original do olhar, o que implica confiar no espectador, dar-lhe o poder de criar, por meio do olhar, o espetáculo que vê. E o poder de criar é dado a todos. Meu espectador ideal seria aquele que entrasse no teatro por acaso: sem ferramentas intelectuais, seu olhar é totalmente sensação, conhecimento por meio dos sentidos, pura abertura física à representação, poro aberto aos afetos que vêm da cena. (ROMEO CASTELLUCCI, 2014, p.35)

Nesse texto, Castellucci desenvolve de forma concisa e clara a sua visão do espectador para o qual ele produz suas encenações. Ele diz ao que se propõe seu teatro e fala claramente que seu “espectador ideal seria aquele que entrasse no teatro por acaso”, ou seja, que pudesse ver suas peças sem conter todas as referências descritas como necessárias por Mostaço. Em ambos os textos fica claro que não se está falando da prática de espectadores reais.

Esse teatro que Castellucci intenta fazer, experiência estética sensível, muitas vezes não mediada pela razão, ou sempre surgida de uma tensão entre a razão e a emoção, parece não caber nas teorias do teatro. Não se trata de se abandonar ao sabor das sensações a análise dos espetáculos, mas de compreender que o sistema da semiótica pierciniana (da qual deriva a maior parte das teorias de análise dos espetáculos e da recepção) não abarca toda a complexidade que possui o ato do espectador. Uma experiência corporal na qual o cheiro toca as narinas e a vibração do som toca a pele. O odor e a imagem de um líquido pastoso marrom que lembra fezes ativa as papilas gustativas de nossa língua. É um teatro que trabalha todo o tempo com a quebra, o choque da atenção do espectador, para despertar seu olhar.

Após percorrer esse caminho que dá indícios de possíveis influências que podem ter atuado sobre os espectadores, convido o leitor a analisar alguns dos casos que selecionei a partir de entrevistas com espectadores de **Sobre o conceito da face no filho de Deus**.

Rodrigo⁷⁹

No mês de setembro de 2013 fui até a cidade de Porto Alegre, capital do estado do Rio Grande do Sul, para assistir à estreia nacional da peça **Sobre o conceito da face no filho de Deus**, dirigida pelo encenador italiano Romeo Castellucci, a grande atração internacional da 20ª edição do Festival de Teatro Porto Alegre Em Cena.

A cidade de Porto Alegre, ou pelos menos seu centro, já me era familiar, pois já havia estado lá em duas ocasiões. A primeira, em 2005, para o mesmo Festival Porto Alegre em Cena, como técnico da peça *Primus*, da campineira Boa Companhia; a segunda, em 2012, por ocasião da minha participação em um congresso da ABRACE (Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas).

Era dia 20 de setembro, por um acaso, justamente o dia de meu aniversário e após assoprar as velas na cidade de São Paulo, embarquei rumo a Porto Alegre, onde cheguei por volta das 14h. Depois de me instalar no hotel, fiz uma breve caminhada até o teatro (Theatro) São Pedro. Ainda não havia nenhuma movimentação, a não ser a dos técnicos do teatro que realizavam os últimos preparativos para a apresentação. Não sei exatamente a hora, mas era um fim de tarde chuvoso. Vi Rodrigo subindo a ladeira da rua lateral do teatro e entrando na bilheteria do teatro. Ele saiu e sentou-se em frente ao teatro. Não havia mais ingressos.

Começamos a conversar, esperando o tempo passar. Eu à espera de espectadores e ele de um ingresso. Quando o teatro abriu as portas, entramos para tomar um café e ele deixou o nome na lista de espera. Ele me contou que tinha 37 anos e que era natural de Porto Alegre, onde tinha crescido e passado a maior parte de sua vida, ainda que tivesse morado por um tempo no Rio de Janeiro. Dava aulas de teatro para crianças e adolescentes. Convidei-o para participar da pesquisa e ele topou. Quando o interroguei sobre qual era sua expectativa em relação à peça, ele me respondeu enfaticamente “não espero nada da peça, espero ser tocado”, reforçando logo em seguida a ideia de que ele vai ao teatro para ser tocado, procurando uma experiência significativa.

Uma funcionária do teatro sobe e gentilmente avisa que ele vai poder entrar porque haviam sido disponibilizadas cadeiras extras. Enquanto ele vai comprar o ingresso eu observo o assistente de direção Silvano Voltolina falar com uma pesquisadora no salão do café do teatro. Observo o próprio prédio do teatro e a decoração desse salão de um

⁷⁹ Destaco que todos os espectadores de **Sobre o conceito da face no filho de Deus** que participaram dessa pesquisa tiveram seus nomes alterados para preservar suas identidades.

luxo decadente. Cabe falar que o edifício é um dos mais antigos teatros do Brasil em atividade, e sua primeira inauguração foi em 1858.

Logo em seguida descemos, encontrando várias “personalidades” do teatro e pesquisadores de todo o Brasil interessados no “grande evento social” em torno da peça. Eu me sentei em uma das últimas fileiras ao fundo do teatro, enquanto Rodrigo estava ao pé do palco em uma cadeira extra. Do lugar que eu estava, conseguia ter uma visão completa do teatro, em especial do público das galerias. As cortinas vermelhas aveludadas já estavam abertas e um cenário realista de uma sala e um quarto estavam dispostos no palco, no fundo do qual estava, em grandes dimensões, a famigerada obra de Antonello de Messina. Era a primeira vez que via o espetáculo e logo que os atores entram em cena, sendo que Gianni Plazzi entra amparado por dois assistentes de palco, logo me esqueci da pesquisa e mergulhei em um universo de sensações. Me recordo muito bem da peça, mas, no entanto, devo dizer que o que melhor recordo é de que uma espectadora saiu gritando, logo no início da peça, indignada com algum evento da peça, e que uma outra espectadora, sentada ao meu lado, deu um berro de horror, num gesto inconsciente de desespero, ao ver uma das últimas vezes em que a personagem do pai defeca, “emerdando” todo o palco.

A reação da mulher ao meu lado ficou restrita a mim e a um outro espectador que estava sentado do outro lado dela, não chegando aos outros espectadores. Por outro lado, a reação de indignação da espectadora que saiu gritando passou a integrar a experiência da maior parte do público. Rodrigo, que estava em uma posição oposta à minha, traz como um dos primeiros elementos rememorados em sua entrevista a mesma cena da mulher que saiu do teatro indignada.

Rodrigo - Teve uma... quando eles começaram a falar, em italiano claro, falavam baixo, porque acho que o intuito não era escutar o diálogo, Teve uma pessoa, atrás, que levantou e saiu, porque não tinha ... “como é que eu vou ficar aqui? ”

Leonel - Ela comentou? Eu vi que ela saiu.

Rodrigo - Ela saiu, ficou muito indignada.

Leonel - Ela saiu, começou a bater o pé, eu pensei (Rodrigo - Ela ficou muito indignada) ela veio para sair, eu não entendi direito, você ouviu o que aconteceu?

Rodrigo - Ela não tava entendendo italiano e ela [disse]: “eu não vou ficar numa peça que eu não tô entendendo nada! ”... eu acho que ela

esperava tradução, porque alguns espetáculos do Porto Alegre em Cena têm legendas, assim... eu acredito que ela esperava tradução, só que daí ela não, mas ao mesmo tempo ela... hoje tomando banho, fiquei pensando assim, “mas o que bateu nela, que ela não conseguiu transpor isso?” Porque é uma coisa simples, será que é pra tu escutar o italiano mesmo? E ela se incomodou, de uma maneira, de não compreender o italiano e “eu não vou ficar na peça assim”, ela disse assim e levantou, e todo mundo “chiiii”, e bom ela saiu incomodadíssima, assim...

Portanto, naquele dia, a significação do espetáculo também foi composta pela atitude da espectadora indignada, algo que não foi recorrente nos outros dias em que o espetáculo aconteceu, alterando mesmo a memória do espetáculo. Naquele dia, porém, ao fim do espetáculo, não encontrei Rodrigo e me dediquei a conversar com outros espectadores, buscando pessoas para as entrevistas.

No dia seguinte (21/09/2013) estava interessado em visitar a “Escola de espectadores de Porto Alegre”, coordenada por Renato Mendonça, que iria discutir justamente essa encenação de Romeo Castellucci e como Rodrigo também queria ir ao encontro combinamos de nos encontrar no local (Centro Municipal de Cultura Arte e Lazer Lupicínio Rodrigues/ Teatro Renascença).

No dia 21 de setembro de 2013, depois de assistir ao debate da Escola de Espectadores e de entrevistar Ravena (outra espectadora de quem vou falar a seguir), realizei uma entrevista com Rodrigo de cerca de 50 minutos. A primeira entrada no assunto do espetáculo se deu a partir do tema que não tínhamos nos visto ao fim do espetáculo, ao que ele diz:

Rodrigo – Não [nos vimos]. Mas é que eu sumi assim. Eu desapareci. Me deu uma sensação muito interessante, que eu gosto quando isto acontece, que é, não dá vontade de falar, nem de aplaudir. Porque eu fico meio... me toca de uma maneira que a reação é.... quase. Eu esbocei um aplauso, porque estava na primeira fila, né?

A sensação de Rodrigo, misto de estupefação e de maravilhamento, o deixou paralisado como eu e alguns outros espectadores que pude observar neste dia. Não havia um sentido imediato para a peça e o que resta ao espectador que foi tocado imediatamente por ela (o que não é o caso de todos, como vamos ver a seguir) é voltar para casa e pensar no que aconteceu. Por outro lado, a afirmativa de Rodrigo sobre a motivação para ir ao espetáculo em 20 de setembro, volta a ser abordada na entrevista que realizei com ele no

dia posterior, no qual ele explicita melhor sua expectativa diante da peça e reflete sobre a mesma.

Rodrigo - Ontem quando a gente descia do café, tu me perguntou: “ah, mas o que que faz, o que que te motivou a vir?” né? e daí tem uma coisa que é... é um mistério um pouco, eu acho, porque tem... é uma inquietação. Primeiro é uma coisa assim “não”... eu não ia ver o espetáculo, né? mas é uma coisa que eu... vem um lugar, de algum lugar do inconsciente silencioso, do desejo, da vontade, que é “não, mas eu preciso passar por este lugar, porque aquilo vai me dizer alguma coisa que eu preciso me tocar, que vai me tocar da alguma forma”. E a escolha normalmente é por esta afinidade. Às vezes, é claro que a gente vai em muito espetáculo, que é por uma indicação menor, ou, claro tem amigos [que dizem], “ah, você gostar é tua cara”, aquela coisa toda... mas eu já passei por todo processo de ir em tudo, assim: “vou assistir tudo”, a quantidade, né? E cada vez mais é: “não, pera aí, o que que eu preciso? o que vai vibrar para mim?” O que que... porque daí tu começa a, eu acho que afinar essa sensibilidade de... é claro que talvez eu perca alguma coisa também, mas é natural, né? Mas afinar e fazer o movimento de... eu nem tava em Porto Alegre ontem, eu tinha ido almoçar numa cidade que é fora daqui. Eu não tava aqui!

Leonel - Eu achei que você estava tranquilo, e falou assim “vou ao teatro!”.

Rodrigo - Não, eu tava fora, eu tinha entrado em um site, aquela coisa: “ah, mas tem cadeiras extras.” Por que para mim eu tava... quando vim comprar **Medéia**, eu perguntei, e me disseram “não, tá esgotado”. Eu pensei...porque tinha alguma coisa sempre, era uma coisa assim... eu queria, e um deixa [pra lá], e ali quando eu peguei o trem para vim para cá, para vim para Porto Alegre, eu disse “vou direto no Theatro São Pedro, porque eu vou assistir e se não for hoje, vai ser amanhã”. Era uma coisa que eu não sei muito dizer o que é, mas é um ... um "start" assim. É uma necessidade de passar por aquilo. É... eu arrisco até, eu sei que a Academia não gosta muito desta coisa... não até gosta, é uma quase uma coisa intuitiva, claro que o pessoal do teatro já compreende um pouco mais, mas eu arrisco até em num conhecimento intuitivo assim, duma coisa que... porque eu tinha planejado pra ontem uma coisa diferente, eu ia para casa ler, resolver coisas para hoje pra atividade que eu tenho à tarde. E... enfim...

Penso que seu depoimento traz uma informação muito importante sobre a trajetória que leva um espectador a assistir uma peça. Ela é sempre diversa, mas fundamental para a experiência do espectador.

Certamente, esse enquadramento descrito por Rodrigo é definidor de sua experiência. Chama a atenção também a informação de que ele, enquanto espectador, estaria dando preferência para ir em poucas peças, mas que lhe proporcionassem uma

experiência com maior profundidade. Essa é uma característica que pude observar em vários espectadores entrevistados.

Diante da grande quantidade de estímulos da vida contemporânea, alguns espectadores passam a buscar no teatro uma qualidade de experiência que é difícil de ser encontrada em outros lugares. Como nos chama atenção Romeo Castellucci: a experiência do teatro tem como uma de suas características proporcionar uma experiência de solidão individual e coletiva ao mesmo tempo, que o diferencia das outras artes ou atividades esportivas.

Voltando-se para a materialidade peça, Rodrigo descreve como o primeiro elemento que lhe vem à cabeça a imagem de Antonello de Messina e seu contraste com o “evento social” dos artistas teatrais que foram ver a atração internacional do Festival.

Rodrigo – [Estava] muito próximo. Na primeira fila do teatro... as cadeiras extra estavam ali no fosso da orquestra. E a imagem é...eu fiquei impressionado, porque aquele “zum zum zum” de teatreiros, assim, todo mundo empolgado pela questão social de estar ali naquele evento social...e... aquela imagem quando eu sentei ali, ela me paralisou, assim... aquele olhar que eu não conseguia muito...

Em sua consideração Rodrigo se coloca fora do contexto do público especializado (“teatreiros”) e demonstra a percepção da diferença que há entre esse grupo e o restante dos espectadores, sendo que tal diferença ficava clara tanto no início quanto ao fim da peça. As intenções que levam alguém a ir a um espetáculo são, todavia, determinantes da relação que este vai ter durante e depois do encontro com ele. Rodrigo foi à peça para ser tocado, ou seja, ele foi já desejoso de uma experiência emocional e por isso estava aberto e foi arrebatado pelo olhar do Cristo de Antonello de Messina, assim como o próprio encenador tinha sido arrebatado um dia:

Romeo Castellucci - Pensei em fazer a peça quando estava sentado em uma poltrona de couro sintético, em um domingo à tarde. Estava sozinho na sala e lá fora havia um pouco de sol. Segurava nas mãos um livro de história da arte, e meu olhar deparou com esta magnífica cabeça, um retrato do *Salvator Mundi*. Percebi que o homem retratado por Antonello de Messina (pintor renascentista italiano) estava olhando para mim no sentido de que não era eu quem o estava olhando, era ele quem me olhava e me desnudava. Imediatamente, pensei em reproduzir o retrato em tecido, em uma escala gigantesca. Deveria ter o mesmo tamanho de um outdoor, algo que não se pudesse evitar de olhar. (JORNAL ZERO HORA, 20/09/2013)

Rodrigo não tinha lido essa entrevista de Castellucci, mas em sua inteligência sensível, ou intuição como ele próprio prefere chamar, compreendeu profundamente a sensação que o próprio encenador experimentara em uma tarde de domingo, ou seja, o desnudamento provocado pelo olhar que chega a uma intimidade profunda.

Rodrigo - Antes de começar. Não sei se eu estava muito na frente. Aquilo estava muito na minha frente, imenso, olhando para mim. Né? Aquilo foi... é como se fosse uma introdução a todo processo. E quase me incomodava a questão de as pessoas não perceberem o que estava acontecendo naquele momento ali... pra mim já estava acontecendo. Com aquela música... tudo bem, eu entendo que aquilo é uma preparação para, mas ali já me tocou.

O início, bem como o fim indefinido recorrente nessa e em outras peças do encenador, tem sido uma das características que tem mais me chamado a atenção. Penso que há uma relação direta entre a disposição temporal das peças e o prolongamento das memórias dos espectadores, as quais são inconclusas. Outra questão que chamou bastante atenção e que foi percebida por Rodrigo é a linha tênue entre ficção e realidade sobre a qual trabalha o encenador italiano.

Rodrigo - E ao mesmo tempo toda aquela bagagem, toda aquela experiência daquele senhor, que ele já é colocado em cena carregado, que já é uma coisa assim... já te deixa naquele lugar assim: “Será que ele é [ou não doente]?”

A materialidade do corpo do velho provoca no espectador um questionamento constante dos limites entre ficção e realidade. Essa ambiguidade trabalhada por Castellucci por meio da materialidade dos corpos ou de elementos como o líquido marrom esverdeado com o qual o velho cobre seu leito cria uma tensão constante entre ficção e realidade que não permite que o espectador frua a peça da mesma maneira como fruiria uma encenação dramática de **Hamlet**, por exemplo. A exposição de uma cena cotidiana em um enquadramento teatral possui um efeito duplamente questionador da realidade e da ficção. Ela transgride os limites da intimidade, do socialmente aceitável.

Rodrigo - Porque tem aquela coisa, tão...é... tão comum do humano, que é o defecar, e toda aquela... a exposição também, né? O quanto a gente se protege, da exposição da nossa entranha, porque para mim a intimidade não é: “vamos tirar a roupa e estou íntimo” e sim esse revelar, esse desnudamento da tua entranha, daquilo que tu... aquilo que tu não conta para ninguém, mas tu consegue encontrar no outro, uma possibilidade de ir além daquele encontro social da máscara.

É interessante notar como na continuação de seu discurso, Rodrigo consegue fazer uma ligação entre a peça e sua vida, tomando como mola a noção de intimidade suscitada, para ele, pela peça.

Rodrigo - Para mim é estar em um lugar íntimo, eu acho que a gente precisa... eu penso e tento isso com as crianças e tento isto nas minhas relações principalmente: ir além desta coisa da máscara, encontrar essa intimidade. Claro que não vou está falando dos meus desejos, das coisas, das minhas idiossincrasias mais horríveis, perversas e profundas, e as minhas psicoses... mas essa coisa do revelar. Arriscar a ir além da... é claro que aí eu já defendo, já vem a proteção, é claro que tu não vais fazer isto com todo mundo, como é que tu afina isso? Como é que tu avança essa relação? Como é que tu amadureces esse processo?

Essa passagem vai ao encontro de minha proposição de que a experiência do espetáculo está em diálogo constante com a experiência de vida do espectador, noção que não é exclusiva de espetáculos como os da Societàs Raffaello Sanzio, mas que é posta em evidência por espetáculos que são quase que dispositivos de memória. A partir desse ponto, por volta dos cinco minutos da entrevista, Rodrigo começa a falar sobre cenas específicas e fazer em seguida interpretações delas. Vale a pena ler todo o trecho da entrevista na qual ele inicia um “vai e vem” entre as suas experiências da peça e de vida.

Rodrigo – Bom... daí vem sequência da absurda generosidade e o limite da generosidade, no momento que tu vê que ele tá indo além da... que ele chega no limite, mas consegue segurar a onda. Até os momentos de estouro e tal. Claro tem a questão da imagem com Deus, Jesus, Pai e Filho, o Pai e o Filho, né? Que merda é esta que Deus nos colocou? Ahmm.. E as crianças? É... Acho que muito além de... jogar pedra, jogar pedra no telhado de vidro. Joga pedra para ... a questão bíblica do jogar pedra, quem nunca pecou... muito além disto, eu vejo a criança bética que eu conheço. Conheço hoje uma criança que é bética, e no momento que ela aquilo ali, aquela imagem, que é um espelho. Assim... é ... aquilo, todo tempo aquela imagem é um espelho, ela te vendo, e aquilo te provocando, né? E a criança de hoje, eu trabalho com criança, com educação social, eu percebo uma criança perversa, eu percebo uma criança violenta, na sua essência, porque... está rodeada deste meio de merdas, de uma estrutura de merda, que é bético, que é doloroso, que machuca, que agride. E muitas vezes a criança agride, porque ela tá... não é só uma violência, estou batendo no meu coleguinha, porque sou mau, né? Ela está se sentindo violentada, esta violência assim... não é uma violência... não é só violenta na essência “Ah tá, botei a roupa, sou violento e pronto”, mas o quanto implica a violência na vida desse sujeito, para ele respingar essa violência. E no momento que aquela imagem que traz essa coisa, esse olho, que... tem essa referência. Tudo bem, aí tem a referência de Deus, que o próprio nome fala. Mas é muito

espelho assim, tudo que ele me dá que me mostra o espelho, mostra um pouco do que eu sou e mostra um pouco a minha condição. É...vinculado a estes valores, uma série de valores, que vão me fazendo, que vão me dizendo que é assim, não é assim, crê nisto, não crê naquilo. Aquilo preciso agredir, porque não tenho muito... é meio falido uma parte, a gente está meio falido, sem, nem mais este Deus, que amparava e protegia ou culpava e apedrejava e ... tá tudo meio, não tem esse amparo. Mas eu não vejo como aquele não do Deus ali, do pastor, é... eu não consigo ver como uma coisa de negando uma existência.

No fim da sequência, Rodrigo volta-se para a questão da negação de Deus, motivo da dita polêmica, veiculada pelos jornais anteriormente citados. Vemos que esse não é um problema central para ele, como não será para outros espectadores entrevistados. Em uma frase ele aborda e resolve a questão, pois é mais significativo para ele falar sobre o local que a encenação terá em sua memória. Em uma percepção fresca, logo após o evento, ele diz que:

Rodrigo – É daqueles espetáculos que... que nem você falou para ela, “daqui um ano a gente vai pensar”... mas é uma coisa que bate. É um daqueles que, eu me conheço, é um daqueles que vai ficar nessa memória que a gente estava falando ontem. É... porque ele mexe em um lugar, antropológico, eu acho.

Esse local tão humano, o qual toca ao espetáculo, e ao mesmo tempo tão pouco racional, cria uma sensação no espectador com a qual ele tem que lidar sem saber exatamente, racionalmente, os seus motivos ou o caminho para sua solução. A peça pode ser disparadora de um estado contemplativo no espectador, tal como descreve Rodrigo.

Rodrigo – Eu fiquei no quarto sozinho, aquilo, eu lanchei, mas lanchei quieto, aquilo ficou...é... ficou assim. Eu não queria muita explicação, eu me explicar. Daí depois, hoje de manhã quando acordei, daí a coisa começou a fazer, “ah, isso, isso” que não era nenhuma explicação, eram os sentidos vindo. Isso me tocou. Isso eu acho muito interessante, eu gosto...é... porque a coisa clássica do aplauso, de sair daquele estado. Eu não queria sair, eu acho, daquele estado. Assim, deixa o estado ali, para ele ir processualmente no seu tempo se organizando.

Penso que esse estado de suspensão na qual o espectador pode estar imerso no momento dos aplausos é disparador de um mergulho ainda mais profundo não na peça, mas em si mesmo. Nos dias que se passam à sensação ocasionada pela suspensão, vai se diluindo e se integrando ao hábito do cotidiano. Durante esse processo é comum que os sentidos venham, como ventos que sopram do inconsciente. Esses ventos trazem, não

raro, lembranças relativas a outras peças, em geral tidas pelo espectador como significativas. Para Rodrigo, por exemplo, **Sobre o conceito da face no filho de Deus** traz à tona **Medeia Vozes** (Festival Porto Alegre em Cena 2013), apresentada pelo grupo gaúcho (ou tribo de atadores, como eles se autodenominam) Ói nós aqui traveis e **O idiota** (Festival Porto Alegre em Cena 2010), do grupo lituano Meno Fortas.

Se por um lado **Medeia vozes** aparece quando ele faz referência à sensação do tempo na peça encenada por Castellucci, por outro a peça encenada pelo grupo Meno Fortas faz uma transição do tempo (que se liga a **Medeia vozes** pela duração alongada) para a questão da memória da peça após algum tempo, de certa maneira em alusão à forma como o espectador pensa que a memória da encenação de Castellucci irá se desenvolver. Os caminhos da memória e da experiência teatral parecem ser sempre espiralados.

Rodrigo - A questão que eu estava falando do tempo, a questão do **Medeia vozes**, que é tempo. Tem 3 horas e meia, e começava lento, e aquilo começou a me inquietar, de certa forma, “ah vai ser [...] E também no final como acaba na rua assim, até o pessoal aplaudiu, mas eu não precisei daquilo porque eu já tava... dali... a Medéia sai na rua, caminhando.

Outras relações possíveis para descrever a ligação de analogia realizada pelo espectador entre as encenações é a de que elas compartilham várias categorias em comum, como o fato de serem teatro; de participarem do Festival Porto Alegre em Cena, sendo que duas delas se apresentaram no Theatro São Pedro; de no final ficar com uma sensação de algo inconcluso e não aplaudir (para **Medeia** e **Sobre o Conceito**); de as peças falarem sobre questões relacionadas à intimidade e à sanidade do corpo e da mente (para **O Idiota** e **Sobre o Conceito**).

Rodrigo - Mas é...a questão das memórias, tem uns espetáculos **O Idiota**, por exemplo, que estava falando do **Idiota**, a questão do tempo. Estes espetáculos que te propõe, só que ali era curto, mas ele te dá isso da mesma maneira, **O Idiota** era longo, e tinha uma cena que me vem, seguidamente, me vem a imagem da cena, que quando ... a Natasha, eu acho, que é personagem do Meno Fortas, os lituanos. No momento que ela está sentada na cadeira, eles fazem um movimento com linhas, da cabeça dela saem algumas linhas, e com uma música muito estrondosa, eles arrebatam aquelas aquilo e ela enlouquece. É uma coisa extremamente simples, e aquilo vem na minha cabeça seguidamente da questão de quanto a gente está lúcido por um fio. O quanto é... o quanto essa merda toda que a gente vive, essa... essa coisa bélica que gente já tá nos deixa sempre do risco de enlouquecer mesmo. Porque quando tu percebe demais, quando tu enxerga de mais ou quando tu tenta ir além

de uma média de relacionamento, de ter as pessoas além de um padrão médio, assim, superficial. O quanto isso também, isso é um risco, de tu ir um pouco além ... e eu já fiz umas escolhas, experiências da vida, que eu disse “não”, eu preciso ir além, para ver o que é, e foi ... tenso assim, questão de relacionamento com pessoas, eu disse, “não, vamos ir além dessa, além de onde a gente tá”... e tu conhecer lugares, doidos, assim, de ti. É o aquilo que eu tava falando da intimidade, esse lugar íntimo da entranha. (Pausa)

O espectador vai sempre buscar criar comparações e analogias entre as suas experiências (teatrais ou não), e ao que parece esse é o processo que permite que uma peça seja lembrada. Quando uma das peças dessa categoria for acionada por um movimento interno (uma lembrança ligada a uma pessoa, por exemplo) ou externo (alguém perguntar sobre a peça, por exemplo) da mente, são grandes as possibilidades de ativação de outras lembranças ligadas a esta categoria.

Por exemplo, a peça da Societàs Raffaello Sanzio, acaba por revelar a Rodrigo que ele já tinha assistido a outra encenação dirigida pelo encenador italiano, em seguida ativa a sua memória sobre outro espetáculo do grupo que foi apresentado no mesmo festival e que ele não viu, mas do qual um amigo gostou muito.

Rodrigo - Sabendo que são do mesmo diretor, [não noto nada] nada, assim [em comum]. Eu acho que ele está em um outro momento, assim... eu não acompanho o trabalho dele, não sou conhecedor do Castellucci...

Leonel - As duas vezes que ele veio para o POA em Cena você viu?

Rodrigo - Não, eu perdi, mas eu tenho um amigo que fala muito bem do **Buchettino**, que era o Pequeno Polegar, que as pessoas assistiam todas deitadinhas. Eu tenho um amigo que diz, que foi a coisa melhor que ele viu no Porto Alegre em Cena até hoje e... uma das coisas, que eu acho que agora, consegue contemplar outros títulos. Mas ele fala, mas eu não estava em Porto Alegre, morava no Rio nesta época, e ele fala de uma maneira impressionante assim, da experiência, se não me engano, era em containers, e tu assistia deitadinho, em travesseirinhos, e era do Castellucci também...

[...]

Rodrigo – Tinha uma questão do **Oresteia**...É... Ficou mais uma questão da estética, ele não, eu não sei se por imaturidade, porque eu era bem mais jovem, mas tem uma questão da estética, das mulheres super gordas, dos homens magros e tal, mas eu não consigo ter uma referência... aquilo não me tocou dessa maneira, como os outros, alguns outros, ficam como te falei do **Idiota** assim, não... talvez nessa... talvez a coisa da experimentação.

Ainda depois de tanto tempo que Rodrigo viu o **Oresteia** de Castellucci ele se lembra de alguns detalhes, mas verifica que o espetáculo não se enquadra na categoria “experiências significativas do teatro”, como outros espetáculos que lista. Ele ainda deixa claro que sua intuição é de que o espetáculo **Sobre o Conceito** tem grandes chances de incorporar o hall de suas experiências teatrais significativas.

Rodrigo – [...] Acho que esse vai ficar, como outros já ficaram, que comentei contigo ontem, do **Medeia** do Antunes, do **Fausto** daqui que eu assisti 9 vezes, que eu tenho imagens nítidas até hoje.

Penso que a entrevista de Rodrigo nos dá várias pistas sobre as quais podemos inclusive ler as outras entrevistas. A colocação de sua sensibilidade como principal eixo de leitura da peça nos deixa em uma condição próxima à idealizada por Romeo Castellucci, mas certamente não representa a totalidade dos espectadores.

Ravena

Diferentemente de Rodrigo, conheci Ravena somente um dia após a peça, por ocasião do encontro da Escola de Espectadores de Porto Alegre, a qual ela costuma frequentar. Falei com ela porque durante as discussões do encontro de espectadores me chamou a atenção o seu ponto de vista crítico (negativo) em relação à peça, que se opunha à opinião da maior parte dos espectadores presentes. Por ter uma opinião minoritária, percebi que ela não conseguiu desenvolver muito seu raciocínio crítico durante a sessão e por isso fui ter com ela após o seu término, convidando-a para participar de minha pesquisa e a falar um pouco mais sobre a sua experiência do espetáculo.

Tendo ela aceito o convite, começamos a conversar em um dos bancos do café do Teatro Renascença. Ela me contou que morava em Porto Alegre e tinha 31 anos. Também me disse que era formada em Relações Públicas. Preferiu que eu não filmasse nossa conversa que foi apenas gravada com o áudio da câmera.

Ravena declara que o seu interesse era o de “ver espetáculos que mexam comigo, que me façam pensar, mas esse aí não conseguiu muito”. Ela diz que ficou curiosa quando viu todas as pessoas levantarem para aplaudir no fim do espetáculo, inclusive a mãe dela, que a acompanhava nesse dia. O que teria tocado essas pessoas? Talvez a sua curiosidade a esse respeito que a tenha levado a ir até o debate da Escola de espectadores desse dia.

A primeira informação acerca do espetáculo trazida por Ravena vem em uma negativa: o espetáculo “não comunicou, nem para dizer que eu odiei, eu não odiei, eu achei uma coisa inerte assim”. Formada na área da comunicação, ela busca nas teorias de sua área um embasamento para o que aconteceu. Ao mesmo tempo que ela diz que o espetáculo foi “inerte” ela reconhece a possibilidade de que ele fique em sua memória.

Ravena - É um espetáculo que eu nunca, talvez eu nunca vá esquecer mesmo, por isso, não conseguiu me emocionar de nenhuma maneira, mas ficou... ficou a dúvida assim... o que aconteceu no processo? que ela [referindo-se a um debate com uma professora de teatro que acabávamos de assistir] disse que o teatro é a relação, o que aconteceu nessa relação que trancou assim (Leonel - E você tava na plateia?) Eu tava na plateia. Eu sou da área da comunicação, tem a mensagem... o receptor, a mensagem o meio, e o... emissor e o receptor, meio e mensagem... aconteceu alguma coisa aí que, talvez por conta da minha vivência. [...]

A fala de Renata demonstra como os mecanismos considerados pela semiótica não são suficientes na tentativa de falar sobre a experiências do espetáculo que ela assistiu. Dessa maneira em seu discurso ela parece procurar a maneira através da qual ela poderia falar da peça. Um fato interessante é que ela descreve a peça como um teatro que “não a emocionou”, queixa que seria repetida por outra espectadora na entrevista sobre **Go down, Moses** também dirigido por Romeo Castellucci. Compreende-se assim que ela foi ao teatro com a intenção de ser tocada, de se emocionar, mas saiu frustrada.

Mas porque uma reação em relação a emoção ocasionada pela peça tão diferente do que aquela descrita por Rodrigo? Penso que Renata está correta quando atribui essa diferença a suas vivências anteriores. Nota-se, portanto, que em seu caso o choque da atenção não vem aparentemente da estética da peça, mas da frustração da espectadora diante de tal estética. Renata pode perceber na reação dos outros espectadores, nos quais a peça despertou emoções. Isso revela uma característica importante do teatro: nunca estamos completamente sós. Nesse caso, Ravena tinha além da companhia de outros desconhecidos a presença de sua mãe, que tinha ido acompanhá-la.

Ravena - Não foi com muita gente que aconteceu [de não gostar], porque muita gente gostou, minha mãe gostou (Leonel - Sua mãe gostou?) A minha mãe gostou. (Leonel - E a sua mãe não tem nada a ver com teatro). Nada, nada, nada (Leonel - Ela é frequentadora de teatro?) Não eu sou mais que ela, ela vai assim quando eu puxo ela. Ela gosta, mas vai bem menos.

Vale a pena sublinhar que o significado da peça para Ravena está impregnado definitivamente pelo que sua mãe lhe falou enquanto elas voltavam para casa. Se quando ela saiu do espetáculo ele parecia tão “inerte”, no caminho para casa novos sentidos começam a surgir. No momento da entrevista, já várias outras relações são feitas.

Ravena - E também uma coisa que eu achei interessante, assim, essa questão da percepção individual, a minha mãe também, ela é bem religiosa, assim e tal, e daí eu falei que eu não tinha entendido, daquelas crianças tocando as granadas no rosto de Cristo, essa foi uma relação que eu não consegui fazer, e daí ela disse que ela tinha entendido e que pra ela aquilo ali era o senhor, que tava sonhando, tava tendo um *déjà vu* e ...o motivo pelo qual ele estava passando por todo aquele sofrimento, era ele ter negado Cristo em algum momento, ter jogado pedras. E eu não fiz essa relação, mas ela fez, porque é obvio que ela faria essa relação, quando ela me disse, é a única relação que ela poderia ter feito. Pra mim não fiz relação nenhuma na verdade.

Realmente é instigante a versão da história construída pela mãe de Ravena a partir dos elementos concretos apresentados pela encenação. A relação que a mãe desenvolve com a peça é, assim como no caso de outros espectadores, um espelho de si. Enquanto alguns católicos integristas viram a peça como um ato anticristão, na versão da mãe de Ravena a peça faz uma apologia à religião, mostrando o quanto sofre aquele que não crê.

Essa relação entre arte e religião, tão presente na obra de Castellucci, muitas vezes ignorada pela leitura especializada, se torna o ponto central da leitura feita pela mãe de Ravena. Essa relação, tão individualizada, que cada espectador pode ter com a criação de Romeo Castellucci é criada milimetricamente para oferecer questões sem respostas prontas, como esclarece o próprio encenador em uma entrevista concedida ao jornal **O Globo** em 8 de março de 2014⁸⁰.

Romeo Castellucci - Trabalho com a imaginação do espectador. Acredito nele como um criador de sentidos. O meu dever é oferecer questões, problemas, e não solucionar nada. É como se este fosse o sentido da arte, criar espaços para que os espectadores entrem e se engajem com seus cérebros, corpos e com os mais conflitantes sentimentos. Não trabalho para agradar ou oferecer um prazer ao espectador. Esta é uma montagem cheia de contradições. E a contradição e a dúvida são e estão no núcleo de toda fé. A fé oferece respostas ao que não sabemos, mesmo que sejam falsas. E aí retornamos ao papel da ambiguidade, e em como a arte e a religiosidade são inseparáveis.

Do ponto de vista do discurso do encenador não há certo ou errado na leitura de suas criações. É claro que ele tem sua leitura sobre a peça, mas essa ele faz questão de não dizer. Todo o trabalho do encenador italiano gira em torno da criação de imagens (não só visuais) com as quais o espectador tem que se confrontar. Cada um engaja a sua própria experiência para fazer a leitura da peça. Claro que isso acontece com as encenações mais tradicionais também em um certo nível, mas ao que parece o trabalho de Romeo Castellucci se dirige para trabalhar cada vez mais com a experiência do espectador como matéria do seu próprio teatro.

⁸⁰ “Diretor italiano Romeo Castellucci explica motivações por trás de peça polêmica”. In: *O Globo* (entrevista do jornal com o encenado). 08/03/2014. Disponível em: <<http://glo.bo/1gePrBL>>. Acessado em: 15/09/2015.

Voltando para leitura de Ravena, certamente ver uma cena tão cotidiana, para ela, gerou decepção em relação às expectativas que tinha criado com todo o alvoroço da mídia criado ao redor de **Sobre o conceito**. Não havia nada de espetacular em trocar as fraldas de um velho, como sua mãe havia feito. Convido o leitor a ver e refletir sobre o trecho de sua entrevista no qual ela fala sobre sua decepção em relação ao espetáculo, ao mesmo tempo em que diz como ele a remeteu à sua vida cotidiana.

Ravena - [...] Essa peça, ela foi divulgada assim, a divulgação do festival, como ela fosse um dos grandes espetáculos do festival, me pareceu assim, e eu tava com muita expectativa mesmo, ahh... até pelo mote, a relação pais e filhos e tal, que como eu falei ali, essa questão do cuidador, ter uma pessoa que dependa totalmente da gente, em casa, há pouco tempo, aconteceu exatamente o que aconteceu ali, e a minha mãe era essa pessoa, a cuidadora, e...(Leonel - Era sua avó?) Meu avô, e assim, até a cena, às vezes, parece que tinha sido tirado da nossa vida real... as roupas amontoadas, o balde, era muito... e a minha mãe gostou bastante assim (Leonel - Sua mãe não ficou chateada? Nada?) Não, não ficou chateada. Na volta [da peça], assim a gente veio conversando, daí ela... aí me lembrei de uma vez, que me arrependo até hoje, que aconteceu, ela diz que aconteceu a mesma coisa, que ela começou, ela tava com vontade de chorar assim, porque foi numa noite que ela não conseguiu dormir, que ela ia, ajeitava meu avô, voltava para tentar dormir, ela deitava e ele chamava, eu me lembro disso. Quem cuidava dele era ela, mas eu me lembro dele chamar ela, diz que nessa noite, ela levantou tantas vezes, que ela começou ficar com vontade de chorar, assim... e ela disse “ai eu não aguento mais”... e ela veio me contando isso no carro, que ela não aguentava mesmo, fisicamente, que ela não conseguia, ela queria dormir. E minha mãe é muito difícil de sair, assim, “fora”, então realmente ela não devia estar aguentando, e a gente veio conversando isso. Sei lá, foi muito real ali [...]

Ao analisar o seu discurso é possível ver a expectativa, que foi frustrada, de assistir algo espetacular e prazeroso. Parte dessa frustração parece surgir diante da ficcionalização de algo que ela vivenciou. Aparentemente a peça parecia muito menos chocante e impactante do que a situação pela qual ela tinha passado, se tornando *fake*. A violência perde o quadro da ficção para a espectadora, perdendo com isso sua potência de emocionar.

Por outro lado, o fato de Renata se declarar não emocionada ou de não ter gostado da peça não diminui a riqueza de seu relato. Penso que é muito interessante como ela associa a situação do espetáculo com a que ela viveu e como isso ativa uma série de memórias, como a da noite em que a família não conseguiu dormir e sofreu junto do avô doente.

Voltando-se para a sua interpretação da peça, Ravena admite ter lido sobre a peça na mídia antes de assisti-la e, assim, busca formular um sentido geral para a encenação: “talvez o personagem principal... tava culpando o Cristo por todo aquele sofrimento que ele tava passando”.

Penso que é difícil dizer até que ponto o que os espectadores veem está na peça, até que ponto o espetáculo serve como um espelho de suas próprias experiências. É certo que ao falar do espetáculo eles acabam falando de si e de suas relações com o mundo. Não pretendo que esta seja uma tese de cunho psicanalítico, mas é certo que há ligações entre todo o seu discurso e o modo como ele é construído. Penso que se tivéssemos mais oportunidades de conversar poderíamos discutir sobre a relação do sofrimento do filho na peça e a vida de Ravena, por exemplo.

Mas porque Ravena não gostou da peça nem desgostou? Ela mesma busca em sua reflexão a resposta, sem encontrar. Não é apenas uma questão de entender ou não a peça, como ele mesma reconhece.

Ravena – O que acontece muito comigo, assim, de eu não ir em peças, cinema, “n” manifestações artísticas, artes plásticas, que é o que eu tenho menos contato, assim, como espectador, de eu não entender, mas aquilo... eu gosto, é outro tipo de... é outro tipo de sentimento que fica. Tipo, eu não entendi, mas eu gosto de entender também, eu tenho uma característica bem racional, gosto de entender, mas às vezes eu não entendo e sei que eu gostei, daí eu vou pesquisar pra saber o que o cara quis dizer... mas é diferente... não entendi, ele tocou a pele, assim, tocou a derme, talvez a derme, mas a epiderme não, foi muito superficial.

Impossível não refletir sobre o seu discurso. Ainda que para monitorar o desenvolvimento da memória da peça ao longo do tempo fossem necessárias mais entrevistas, me parece que a peça realmente atingiu sua pele, mas como um veneno potente logo se espalhou por todo o seu corpo, despertando memórias, nem sempre as melhores, de sua vida e criando novas redes de significação e filtros atencionais.

Fica claro que o que foco de minhas entrevistas são as percepções do indivíduo sobre a peça e sobre si mesmo e que estas têm fronteiras em constante revisão: são móveis. O que diria Ravena após dez anos? As possibilidades de mudança das memórias são permanentes. Se Ravena interagisse com Rodrigo, quais seriam as consequências? Sendo a experiência atualizada diante do contato com o meio e com os seres humano, posso supor que esses encontros entre os espectadores podem produzir mudanças importantes nos sentidos e nas lembranças do espetáculo.

Giulio

Conheci Giulio na saída do espetáculo, por intermédio de uma amiga em comum. Ele também viu o espetáculo no dia 20 de setembro de 2013. No dia 21, após a entrevista com Ravena e Rodrigo eu fui até sua casa, em uma área central de Porto Alegre. Sentado em seu sofá, ele me contou que era formado em ciências sociais, que trabalhava como pesquisador e que sua idade era de 48 anos.

Espectador frequente e amante do teatro, Giulio me mostrou sua valiosa e bem organizada coleção de ingressos que cobria um longo período e uma grande diversidade de produções. Cada ingresso servia de elemento disparador de uma memória teatral ou da constatação do esquecimento de um espetáculo.

A primeira informação que Giulio deu em sua entrevista foi uma contextualização das informações que ele tinha sobre a peça e como elas criaram, desde o início uma tensão entre o “ir” e o “não ir” na peça. Por um lado, os argumentos para não ir eram contundentes.

Giulio - Tinha vazado, (sem fazer trocadilho com as fraldas), tinha vazado o assunto de que tinha um componente escatológico e eu não me lembro se foi a própria S. que falou, antes de assistir a primeira vez. Que não sei o que, tinha um personagem que se cagava e que... e aí a gente meio na brincadeira, meio não, com alguma experiência de espectador que vê as coisas meio... inovadoras, mas que são agressivas em um certo sentido... eu tava meio assim... cabreiro. E eu sou um cara que tem um pouco de dificuldade, assim... com essas coisas nojentas. Às vezes... tem algumas que caem mal mesmo. Eu tava um pouco tenso, com essa ideia do que vai ser essa cacarela aí.

Por outro lado, havia argumentos vistos como positivos. Acho que a preciosidade do discurso de Giulio está em tornar evidente esse processo que há, para todos espectadores, na escolha de um espetáculo. Os caminhos são os mais variados, mas me parece que a importância desse caminho como componente da experiência teatral é sempre muito grande.

Giulio - Eu estudei italiano, eu gosto de italiano, então eu não sabia da história, se era uma companhia italiana, quando a gente vai escolher os espetáculos do Em Cena.... muitas vezes esse elemento das origens, né... das companhias interferem, então eu tinha interesse em ver, porque eu sabia pela S., o que era um grupo... assim, original, interessante, inovador, tinha a ver com Carmelo Bene, que eu conhecia, das referências a partir da S. Então assim, eu tinha várias coisas, fazendo eu confluir para ter um interesse, e eu tinha um medo também...

A interferência de fatores externos ao teatro, como a familiaridade com o idioma italiano, é sempre algo a se destacar. Há sempre um motivo para ir ao teatro que está para além do próprio teatro. Ir ao teatro é sempre fruto de uma série de ocasiões e analogias de um indivíduo que está inserido em um grupo. Todos esses fatores certamente influenciam, mas Giulio, um apaixonado pelas artes cênicas, deixa claro que “não deixaria de ver [o espetáculo] por isso”.

Há alguns limites, no entanto, que ele como espectador quer que sejam respeitados, como por exemplo, o do contato físico. Tanto que ele pergunta para sua amiga, que viu o espetáculo um dia antes, se os atores jogavam algo no público. Todo esse “antes do espetáculo” influencia definitivamente em como o espectador chegará diante da cena, como fica mais uma vez evidente no seu relato primeiro sobre o dia em que foi ver o espetáculo.

Giulio - Então assim, eu estava muito tenso, eu acho que a cena grrr... colaborava, de uma maneira que já te ganha, a composição do cenário, a música, a figura do velho. Imediatamente eu me senti capturado, só que eu achei que o espetáculo não me ganhou, eu acho que ele tem uma coragem de tratar de determinados temas [...]

Na continuação de seu discurso o espectador tenta organizar o sentido da peça de um modo mais sistemático, no qual é possível identificar um tipo de pensamento característico do seu universo de trabalho: as ciências sociais. Para facilitar a análise, por exemplo, ele subdivide a peça em duas ideias principais sobre as quais ele constrói a sua reflexão.

Giulio - Eu acho que tem duas ideias em uma hora. A ideia de dizer: bom eu vou essa crueza da situação da merda, da dependência, da fragilidade, tudo aquilo que aquela personagem expressa, e da ambivalência daquele filho, tentando ser um bom filho, e ao mesmo tempo passar por cima, da contradição do nojo, da própria pena, muito legal, só que distendido. Vai ter oito trocas de fraldas na cena. Na segunda eu digo “óó...até onde vai isto?” e eu acho que o elemento surpresa e... mexer no tabu, bem interessante, a experiência da plateia é legal, tem um desconforto geral, eu acho que isso é pedagógico, é legal, eu comentei com um amigo, que encontrei na porta, “todos nós vamos lembrar a deste espetáculo em algum momento, seja trocando alguém ou seja sendo trocado! ”. Agora coincidiu que eu tinha visto o filme **Amor** há pouco tempo, não sei se tu chegaste a ver. Este filme... (Leonel – não, mas eu ouvi muito...) E esse filme, para mim, ele antecipou um pouco do impacto que tem este espetáculo...[...] E aí a cena seguinte, que eu acho aí, viagem minha, da heresia, da blasfêmia, da revolta contra a figura, ali, de Jesus e tal... Talvez para os italianos tenha um

impacto muito mais significativo do que para nós, a ideia de jogar uma bomba na face de Nosso Senhor.

Giulio, assim como Renata, optam por um tipo de análise mais racional da peça, privilegiando as ideias colocadas pelo artista. No entanto, ele acaba mencionando o “desconforto” que a peça causa. Um desconforto baseado em sensações físicas. Acho importante sublinhar a percepção de Giulio sobre as diferenças entre o contexto cultural italiano (ou europeu), no qual e para o qual a peça foi criada, e o brasileiro. Ainda que ambos os países sejam predominantemente católicos, as histórias da religião e da relação das pessoas com ela é completamente diversa. Certamente esse é mais um elemento do contexto que contribui para a especificidade da leitura do espectador.

Outra percepção bem importante que eu gostaria de ressaltar é a suposta crueza com qual Romeo Castellucci trata a cena, no sentido de dar elementos que se aproximam do real, ou, em todo caso, dão a impressão de realidade ao espectador. Essa “sensação de realidade” é fundamental para a experiência gerada pelo espetáculo.

Giulio – [o espetáculo diz] Não! Vamos tratar das coisas como elas são e... te entregar isso de uma maneira que é simplesmente real, só que tu tá vendo ela representada e tu tá sofrendo em grupo, isto é muito loco, é uma sala sofrendo, a gente vê o desconforto, as troças, as..... (Leonel - Tinha bastante barulho, né?) Aquele barulho da cadeira do teatro São Pedro é de madeira, e aqueles mezaninos, como é que chamam, galerias, camarotes, tem os pisos de madeira, então... as cadeirinhas de palhinha, daquelas que quando as pessoas estão desconfortáveis, elas se reacomodam nas cadeiras e tu ouve aqueles rangidos.

O desconforto que essa cena materialmente gera é o de dar a sensação de realidade, algo que pode ter um efeito provocador muito mais intenso que o de uma cena real. O tratamento estético dado pelo encenador provoca uma reação que é ao mesmo tempo individual e coletiva. Ainda que cada um possa fruir a peça em sua solidão, todos os espectadores estão conectados, são cúmplices que compartilham uma mesma experiência. Estão todos compartilhando a angústia diante da cena não de uma maneira abstrata, mas através do ruído real provocado pelas cadeiras e pelo seu atrito com o solo, sob a ação de corpos tocados pelo mal-estar.

Na continuação de seu discurso, Giulio fala sobre como o espetáculo o causou mal-estar e ao mesmo tempo não o “pegou”. Fica claro que o que está em jogo era a expectativa de um espetáculo versus o estado provocado pela peça. Me parece que é justamente no movimento dialógico entre esses dois polos que se forma a sua experiência.

Considero significativa a informação acerca da primeira coisa que ele fez ao fim do espetáculo.

Giulio - Eu fui correndo para o banheiro, lavar as mãos (Leonel - Você foi mesmo?) Fui, eu tava louco para fazer xixi, na verdade, mas por outro lado, a vontade de lavar as mãos eu senti. Durante todo aquele momento [do espetáculo], eu dizia isto “é cenográfico, cenográfico, cenográfico”, mas aquela situação toda da sujeira, das merdas, ela me incomodou, óbvio! E aí eu acho que tem o lado de maníaco mesmo: “eu quero lavar minha mão!”... que não tem nada com isso, porque se o interesse deles era de causar um contágio daquele mal-estar eu acho que o teatro deve causar simbolizado, preferencialmente. Ah, isso eles conseguiram. (Pausa)

Diante de um evento que racionalmente não se pode processar imediatamente, o cérebro parece criar subterfúgios inconscientes para dar vazão ao estímulo não processado. O caso de Giulio é muito interessante, pois em sua descrição ele demonstra como a vontade de lavar a mão foi crescendo durante a peça e que esta só se resolveu de certa forma diante da ação concreta de lavar a mão. Isso pode ser explicado inclusive neurologicamente por estudos, que demonstram que muitas das estruturas utilizadas pelo cérebro quando fazemos uma ação real e quando a imaginamos são compartilhadas.

Ao sair correndo do espetáculo para o banheiro, Giulio também não bateu palmas. Em suas palavras “quando tu ama um espetáculo, tu quer ficar e tu quer dizer para aquela turma, ei ó [bate palma], parabéns, gostei, uma forma de devolver isso, não tive essa necessidade, eu senti que eu não fui tão arrebatado assim...”. Ainda que os motivos tenham sido diferentes dos outros relatados, a sensação de ser um espetáculo que não pedia o aplauso, ao fim, é a mesma. Segundo sua leitura, uma explicação para a sequência efusiva de aplausos pode ser a concentração da “classe teatral”, no espaço.

Giulio - muito efusivos, né? eu ouvia do banheiro Bravooooohhhh. Eu acho, vou te dizer uma coisa, Leonel, ali acho que tem um viés de categoria, tinha muito [no Em Cena tem esse lado]. Tu viu que sobrou muito lugar. Como é que funciona aqui? tem muitos patrocinadores e aí eu acho que eles recebem ingressos, aí os ingressos sobram... e aí antigamente tinha uma fila da esperança, que era quem não tinha ingresso porque não conseguia comprar, depois que tavam vendidos, ou doados, e não tinha mais a venda, as pessoas que queriam assistir, ficavam fazendo uma fila, por ordem de chegada, e entravam para completar (Leonel - Eu lembro disto, em 2004, tinha uma fila gigantesca, e entrava muita gente) Exatamente, até dos mais, mais, teve um que era do Peter Brook, super disputada, sobrou lugar e entrou “fila da esperança” e tal. Mas nesse caso agora, de uns anos para cá, são os da própria categoria, que tem o crachá, então é gente que é da classe

artística, que está participando do em cena, apresentando alguma coisa, tem os vários monitores (anjos que eles chamam) que são os estagiários em geral do curso de teatro, que ficam atendendo, e anfitriãoando os artistas, então eles que entram. O que acontece? têm espetáculos que o predomínio é de gente que tá fazendo formação ou que trabalham no meio de teatro. E eu acho que eles têm uma reação diferente, não por entenderem mais, tem um comportamento de gang, que eu não sei explicar muito, que às vezes é desrespeitoso em determinados espetáculos e que outras vezes é meio de idolatria, meio fora de.. fora do sentimento médio de espectadores bons também... porque vai dizer “ah, eles sabem mais, eles fazem análise, eles conseguem...”, não acho que seja isso, tem uma histeriazinha de classe, de “olha, vou mostrar que eu gostei que isso é arrojado”, não sei, e o rorozismo não suporta esse excesso. Eu acho que pode ter... eu entendo que muita gente tenha gostado mais do que eu, mas naquele grau de euforia, não cabia, até pelo desenho da coisa.

A conclusão de Giulio sobre o porquê de os aplausos terem sido tão fervorosos é extremamente lúcida e precisa. Sua fala reflete algo que constatei com muita clareza durante a minha pesquisa: o predomínio de uma “classe artística” nos teatros onde foram apresentados os espetáculos estudados. Esse público, extremamente especializado, cria um padrão de reação que muitas vezes constrange os espectadores reais. O espectador especializado funciona como um tipo de claque que conduz a reação dos espectadores para a “reação certa”. Não vou me ater nessa discussão mais previno ao leitor de que ela aparece de forma recorrente na fala dos espectadores.

Neiva

Conheci Neiva alguns meses antes da entrevista na Universidade de São Paulo. Sempre cordial e inteligente, conversamos em várias ocasiões desde então, normalmente sobre teatro. Ela também foi à Porto Alegre para assistir à apresentação do espetáculo **Sobre o conceito da face no filho de Deus**, no dia 20 de setembro. Nos encontramos rapidamente pouco antes do início do espetáculo e me lembro que ela estava acompanhada por amigos do coletivo teatral de que ela integra.

Neiva tem formação universitária e pós-graduação em artes cênicas e atua como professora da rede municipal e dramaturga de um coletivo teatral, ambas atividades desenvolvidas em São Paulo. Ela é a especialista do teatro que escolhi para compor a série de quatro entrevistas sobre este espetáculo. Para mim Neiva é justamente o exemplo que ser especializado no teatro não é necessariamente um impeditivo de que o espectador se emocione, mas que ao mesmo tempo há uma leitura da peça a partir dos mecanismos da teoria e da prática teatral.

Neiva inicia sua fala dando sua opinião sobre a peça e analisando sua trama. Como vimos anteriormente é muito comum o espectador aproximar o espetáculo da área que melhor domina (nesse caso a dramaturgia) para fazer sua análise. Sua análise é técnica e precisa, demonstrando o seu olhar treinado.

Neiva - Eu achei incrível a peça, né? Começaria falando assim. Eu acho que, por vários motivos que eu vou te falar, mas eu achei uma peça simples, não tecnicamente simples, mas me parece... a... o pouco de trama que ela tem é simples, na minha opinião e...e é justamente nessa simplicidade, que eles conseguem encontrar um impacto tão grande, que eu acho que tá uma coisa muito interessante.

Logo a seguir ela continua sua análise comparando o espetáculo se Romeo Castellucci a encenação de Robert Wilson de **A dama do mar** para dizer que **Sobre o conceito** consegue ultrapassar o simples impacto estético. Ainda sem precisar, ou como uma primeira tentativa de dizer o indizível, Neiva aponta como a estética castellucciana ultrapassa questões meramente formais.

Neiva- parece que quando tem um argumento, uma questão, ou política, mais radical, ou uma questão existencial mesmo, que o grupo trabalha ela num plano teórico esteticamente, parece que se limita os mesmos recursos cênicos pra trazer aquilo, aí o impacto disso também é um pouco...e o que eu achei no Castellucci é que pra mim ali tem uma grande questão, sobre a vida mesmo, e ao mesmo tempo tem uma

grande radicalidade estética, e eu acho que é por isso que sai todo mundo, pelo menos todo mundo que eu conversei, tão chocado assim, por que... é a sensação que eu tive de ver a peça, como você falou, o teatro é potente mesmo.

As noções de potência e de choque, respectivamente ligadas à encenação e ao resultado dela sobre o espectador demonstram como o espetáculo se instaura na percepção do espectador, ainda que especializado, de forma direta, nunca completamente mediada pela razão. A potência do espetáculo está no centro da pesquisa de Romeo Castellucci que procura imagens não para serem somente lidas, mas imagens que toquem todos os sentidos dos espectadores, que provoquem emoções. Penso que um dos motivos que explica a potência dessas imagens é a pluralidade de sentidos que elas comportam em si. Não apenas de sentidos semiológicos e diretos, mas de sentidos simbólicos que tocam aspectos, muitas vezes inconscientes, relacionados à vida e à cultura. São imagens que podem quebrar a barreira de proteção de nossa mente, ou seja, a atenção, causando choques que se instalam nas memórias de maneiras diversas, comumente ligando-se a fatos carregados de afetos emocionais.

Outra questão que Neiva traz, e que é recorrente nas entrevistas, é a citação da imagem de Cristo e da questão religiosa que permeia o espetáculo. O que eu acho mais interessante dessa abordagem de Neiva da questão é que ela começa pelo espetáculo, passa pelos autores que ela estudou em seu mestrado e acaba por fazer uma referência à sua própria vida. Destaco o ponto de sua fala onde há essa virada, a partir da qual a questão de ser uma especialista do teatro começa, conscientemente, a dar lugar a uma relação pessoal e direta com o espetáculo. O disparador dessa relação parece ser a imagem de Cristo de Antonello de Messina. É possível ver nesse trecho como há uma tensão constante entre racional e emocional, entre o teórico do teatro e a sua sensação, entre o ser tocado e o achar interessante. A passagem do discurso é cheia de idas e vindas, tendendo cada momento para um dos polos.

Neiva - particularmente eu acho que na nossa cultura, que é colonizada, eu acho que essa imagem de Cristo, que é a escolha da encenação, é muuuuito interessante, sabe? Que é um cara que às vezes parece que nem ele sabia o que que... o tanto de coisa que ia acontecer depois, sabe assim? Que é uma imagem que todo mundo já meio que apedrejou em algum momento, mas que ao mesmo tempo é a quem a gente recorre, na hora que as coisas apertam e... por questões pessoais, aí como espectadora “não teatral”, assim, aí eu acho que esse debate, que é muito italiano e que tá no contexto deles, também é nosso. E eu percebi e

fiquei também muito tocada, que é essa... esse beco sem saída que a gente se enfiou com o iconoclasmo, na minha opinião, assim, que a gente não acredita mais nisso cegamente... a gente não consegue, mas também não tem outra coisa pra pôr no lugar, assim... então isso no plano teórico, né? A respeito da peça.

Enquanto o especialista se coloca a uma distância segura do objeto, sempre protegido e sustentado por teorias, o espectador pode se arriscar mais e costuma dar um tom pessoal à experiência, fazendo ligações com sua experiência anterior.

Na continuidade de seu discurso ela retoma mais uma vez um olhar analítico distanciando descrevendo a peça, mas também apresenta algumas questões interessantes para a discussão.

Neiva – Mas é o que me pegou, assim, que... que eles colocam duas cenas que meio que se opõem, antes da... pra mim a peça é dividida em três partes (risos) pra mim né? Uma primeira parte com uma trama muito simples, muito, e que eu acho que com uma dramaturgia simples, naturalista quase, embora a cena não, mas a dramaturgia seja meio naturalista, e que você via metade da plateia chorando, né? e que eu fiquei muito tocada também... uma cena simples que resume várias questões sobre o fato de sermos humanos, na minha opinião, assim... e depois uma cena contrária à aquela, então uma cena na qual, quase a necessidade de Deus tá posta em cena, e depois uma cena na qual as crianças, aqueles que são novos no mundo, e que por isso tem o ímpeto de destruí-lo, meio pensando na Hannah Arendt, no que ela fala que as crianças são essas pessoas que precisam conhecer a tradição porquê... senão elas ou destroem, porque elas chegaram agora, e aí elas fazem isso, né? Esse mesmo gesto. E depois ele coloca o velho e o menino, num estado meio de contemplação assim. E aí ele não toma... ele não chega numa síntese, né? A gente podia dar uma interpretação meio que dialética, tipo uma coisa e depois põe o seu oposto no fim ele nos mostra uma síntese daquilo. Mas não é isso que acontece, porque a questão não se resolve numa síntese, e aí a questão sai da trama, porque não há trama, na minha opinião, que daria conta de finalizar essa peça... não teria uma trama pra fechar essa peça assim... e vai pra um plano que é do impacto da imagem.

Sua interpretação da peça é muito bem formulada e articula elementos da teoria que ela própria deve utilizar em seu trabalho como pesquisadora. Em todo caso, penso que é interessante ressaltar a informação dada por ela no trecho de que havia muitas pessoas chorando durante a primeira cena e ela mesma ficou muito tocada. Como já mencionei, um dos grandes trunfos do teatro é que ele pode propiciar ao mesmo tempo uma experiência individual e coletiva, racional e emocional. Temos objetivamente

indícios da reação coletiva do conjunto de espectadores que estão presentes naquele dia, também chamado de público.

O público não é uma massa amorfa de pessoas todas com o mesmo sentimento, mas uma combinação na qual o resultado é sempre mais complexo do que o de uma soma simples dos sujeitos presentes. Penso que o mistério da reação do público é comparável ao da mente humana. Assim como os neurônios estão para o cérebro, os espectadores estão para o público. Estabelece-se uma rede, uma ligação, uma comunicação através de elementos objetivos como o barulho das cadeiras, risos, respirações ou, nesse caso, o choro.

Pequenas informações nesses grandes blocos são preciosas quando o que estamos procurando são os rastros da experiência do espectador do teatro. Por exemplo, a informação de desconforto causada pela encenação em Neiva e a sua reação após o espetáculo, muito semelhante as citadas por Rodrigo, que propicia ao espectador um estado mais contemplativo.

Neiva – [...] eu saí mal da peça assim, eu não fui beber [...] Foi assim, a gente saiu e ficou um tempo te procurando, você tava entrevistando alguém, segundo a A... (L - não tava) acho que ela se confundiu, aí a gente disse “ah vamos sair pra comer”... eu não queria nem comer, saí enjoada, aquele cheiro! Né? Tem todas essas coisas, aí eu saí sem vontade de comer, a gente foi, comi, e aí eles foram pra balada e eu fui pra casa... que eu fiquei muito tocada mesmo. Aí por razões pessoais também, que eu acho que é raro, quem não tem uma situação de... uma espécie de decadência do corpo na família, que é o caso da primeira trama, né? E daí a gente vê aquele velho pedindo desculpa, né?

A sensação descrita por Neiva foi muito próxima à minha própria após o espetáculo. O mal-estar físico que pode ser causado pela peça, presente em diversos relatos, demonstra a efetividade da matéria teatral sobre a nossa mente. Nesse sentido ressalto o efeito catártico do espetáculo, em todos os seus sentidos reunidos. É a possibilidade da purificadora *kátharsis* grega evocada por Aristóteles como resultado sentido pelos espectadores após uma peça e ao mesmo tempo a psicanalítica, que traz à consciência memórias recalçadas e libera os sentimentos represados. É o intestino que evacua, purificando o corpo.

Esse trecho é definitivamente a passagem para que a própria espectadora, liberta das teorias, possa entrar em uma reflexão pessoal, relacionando a peça a sua vida e trazendo lembranças pessoais, muitas delas traumáticas. Nessa parte da entrevista, quase

em sua metade, ela traz informações muito interessantes como, por exemplo, a evolução da sensação que ela experimentou ao fim da peça e a ocorrência da lembrança da encenação nos seis dias que dividiam a assistência do espetáculo e a entrevista.

Neiva - eu não fiquei assim triste de... no dia seguinte eu já tava melhor, né? bem melhor, mas é... mas não é triste de ficar chorando quando você vê um filme triste, sabe? é mais triste de tocado, de pensando. É pensando... e aí se não tá a fim de esquecer isso, sabe? Quando você vê uma coisa legal que você quer ficar remoendo aquilo?

Leonel- E nestes dias você lembrou da peça? Depois que você deixou seus amigos...

N - Então, eu contei ela pra várias pessoas né que não foram ver, então ... eu lembrei... é... lembrei sim, lembrei sim, mas acho que também tem isso de recontar, e de ir entendendo o que foi visto novamente. Eu recontei isso muitas vezes, lembrei...

L- E você conta sempre a parte... como que você conta?

N - Eu conto... eu conto que... eu começo pela imagem, eu falo: “começa o palco com uma enorme imagem”. Porque pra mim, né? pra todo mundo, eu acho que essa é a chave, a peça gira em torno do conceito da face de Deus. Aí eu explico um pouco a imagem, que eu acho que a imagem é muito bem escolhida também assim... e aí eu falo que são duas cenas, mas como eu posso dizer... com uma tramazinha, e uma cena final que é mais... mais plástica, eu diria. Aí eu conto o que foi. Eu acho que foi incrível.... eu não sei, mas eu acho que as pessoas ficam no mínimo curiosas, sabe?

No primeiro momento, Neiva deixa claro que apesar de ter sido uma experiência ligada ao sentimento de tristeza, que normalmente é tido como negativo, a experiência que ela teve do espetáculo foi positiva. Essa experiência contraditória gerada pela peça cria de uma certa maneira uma necessidade de repetir a peça, assim como descreve o mecanismo freudiano do trauma. O “remoer” na mente, o reviver a peça no discurso, são certamente tentativas da mente de processar o evento ainda não completamente assimilado.

Neiva ainda faz relações entre essa peça e outras do mesmo diretor (como a série de espetáculos da **Tragedia Endogonidia**) e toca em assuntos que apareceram também nas outras entrevistas, como a questão de um aplauso “fora do tempo” que a peça pedia ou, em suas palavras, “não deu tempo de eu sacar direito, de eu ter certeza, sabe, que acabou pra aplaudir? ”. Também fala do hábito do público brasileiro de aplaudir

sempre de pé e do *frisson* que “artistas internacionais” causam no público especializado do teatro.

Voltamos a discutir a questão das imagens e da sua potência antes de entrar no que para mim é o momento no qual ocorre uma espécie de “clique” e que a experiência da peça consegue definitivamente se conectar a da vida de Neiva. Esse tipo de operação nem sempre é efetuada pelo espectador durante a entrevista, mas quando isso ocorre durante uma conversa pude notar que ele é sempre precedido por uma pausa do discurso, como se no vazio finalmente uma barreira fosse quebrada. Em um novo fluxo o discurso se reconstrói a partir da vivência de Neiva, em especial da tensão entre a religião e a ciência. Já quase no fim de seu discurso há uma revelação que para mim é central e cria uma linha direta entre a vida e a cena: sua irmã havia morrido pouco tempo antes de um câncer que a deixou tão sem vigor quanto o velho retratado pela peça.

Diante disso, a peça, em sua leitura pessoal, remeteu mesmo que inconscientemente, todo o tempo, à situação que ela havia vivido pouco tempo atrás. A peça passa a coexistir, portanto, em sua memória, ligada de certa forma; e este evento, um dos mais significativos de sua vida. O teatro serve como um espaço de rememoração, de homenagem à lembrança de tal amor fraternal. Lembrança que ficará registrada através de seu discurso, fazendo viver aquela que não se encontra mais presente.

2.2 A experiência do pesquisador

O estudo de campo das encenações que acompanhei teve início bem antes de suas estréias, em 2014. Em 2012, fui pela primeira vez ao Festival de Avignon, na França, onde, como mencionei, pude assistir à montagem **Four Seasons Restaurant**, de Romeo Castellucci, e conversar com o encenador italiano. Ainda em 2013 foi feita uma sondagem com os encenadores, incluindo uma entrevista com Antônio Araújo, que demonstrou que ambos tinham projetos para o ano de 2014, os quais seriam montados em Lausanne (Romeo Castellucci) e Bruxelas (Antônio Araújo). De posse dessas informações e das datas previstas pelos encenadores, parti em janeiro de 2014 para a cidade de Paris, onde uma de minhas atividades principais foi acompanhar os processos de montagem de ambos os espetáculos.

Além de consultar uma rede de pessoas ligadas aos processos e de acompanhar notícias sobre eles, pude fazer visitas aos locais de criação e acompanhar, sempre que possível, os ensaios. Mais que descrever o processo segundo o qual cada artista concebe sua obra, meu intuito era o de registrar o contexto (o quadro goffmaniano⁸¹) nos quais os espetáculos estavam sendo produzidos, a fim de verificar como isso poderia influenciar a experiência dos espectadores entrevistados e minha própria experiência.

Durante a escrita desse trabalho pude notar que uma mesma experiência poderia se organizar de diversas formas, dependendo do percurso de vida de cada espectador. Percebi que a minha experiência dos espetáculos se organizou em um primeiro momento a partir dos espetáculos e em um segundo dos locais onde eles foram encenados. Penso que o motivo para essa segunda divisão é pessoal, mas também operacional por parte de minha memória, já que as lembranças que tenho de cada um dos espetáculos que acompanhei em duas cidades diferentes⁸² não são as mesmas.

A mudança de espaço e de temporada alterou os espetáculos de maneira que eu tenho lembranças das diferenças entre eles, especialmente no caso de **Dire ce qu'on ne pense pas**, que por se tratar de um espetáculo feito para ocupar um espaço não convencionalmente utilizado para o teatro (*site specific*), ou seja, que sofreu grandes

⁸¹ “O quadro é a palavra que uso para me referir a esses elementos básicos que sou capaz de identificar. Esta é a minha definição de quadro. Minha expressão ‘análise de quadros’ é um *slogan* para referir-me ao exame, nesses termos, da organização da experiência.” (GOFFMAN, 2011, P. 34)

⁸² Assisti o espetáculo **Dire ce qu'on ne pense pas** em Bruxelas e Avignon e o espetáculo **Go Down, Moses** em Lausanne e Paris.

alterações em decorrência da mudança de espaço e de cidade. Todavia, as lembranças que tenho das diversas apresentações assistidas em um mesmo lugar acabam por se condensar em uma única, ou seja, raramente posso distinguir com exatidão as lembranças da cena do primeiro, do segundo e do terceiro dia⁸³ que assisti ao espetáculo em determinada cidade.

Diante disso, visando a contextualizar a minha experiência nesse percurso de pesquisa, abordarei a minha experiência de cada cidade pela qual passei durante o campo de 2014, tratando dos espetáculos vistos em cada uma das cidades sob o meu ponto de vista enquanto pesquisador (espectador).

⁸³ Acompanhei cada encenação ao menos por três dias em cada uma das quatro cidades (Paris, Lausanne, Avignon e Bruxelas).

Cesena / Bolonha (Itália)

Fui para a cidade de Cesena em março de 2014, aproveitando a ocasião em que estava de passagem por Bolonha para acompanhar uma mostra em homenagem ao encenador Romeo Castellucci, organizada pela cidade (a menos de 100 km de Cesena). Já me chamou a atenção, durante minha estadia em Bolonha, que nenhuma das pessoas com quem conversei conhecia Romeo Castellucci e, salvo raras exceções, as pessoas declaravam ir raramente ao teatro. Mesmo na Academia de Belas Artes de Bolonha, local onde Romeo Castellucci preparava um *remake* de seu **Giulio Cesare - Pezzi Staccati** (2014), muitos estudantes com quem pude conversar não conheciam o encenador ou sua companhia e a maior parte deles desconhecia quem estava preparando uma apresentação no salão de honra da academia, situado logo na entrada do edifício. Nada de se estranhar tendo em vista que o único curso relacionado ao teatro da Academia é o de cenografia.

Andar pelos corredores da Academia de Belas Artes de Bolonha dá a sensação de caminhar pela história da formação em artes europeia. Em meio a cabeças de gesso e corpos em mármore com membros amputados, passei longo tempo a observar e conversei com alunos, professores e funcionários. É significativo saber que esse foi o lugar no qual Romeo Castellucci fez sua formação acadêmica. De certa forma, ainda que declaradamente o artista negue sua afiliação à arte acadêmica⁸⁴, ela está sempre presente enquanto referência em sua obra e enquanto procedimento que se reflete na precisão que ele desenvolve na construção de suas imagens e nas referências que utiliza, como o quadro do Antonello de Messina.

⁸⁴ “Romeo Castellucci: Io, maestro di teatro senza mai esserlo”. In: Repubblica, di Ilaria Venturi, 21/04/2015. Disponível em: <http://Bologna.repubblica.it/cronaca/2015/04/21/news/romeo_castellucci_io_maestro_di_teatro_senza_mai_esserlo_112547549> acessado em 26/10/2015.

Figura 10 - Corredor de entrada da Academia de Bolonha⁸⁵

Bolonha, com uma universidade considerada a mais antiga do mundo ocidental, é um centro de referência cultural para a região (e para o mundo). Conhecendo Bolonha, passo a ver a cidade na obra do encenador Romeo Castellucci. Essa imersão de alguns dias me revelou o quanto a cidade está presente em sua obra, o quanto sua obra dialoga com essa cidade. A cor marrom dada pelos tijolos e telhas de barro, os pórticos, as torres, as muralhas da universidade, os veículos e especialmente as igrejas, tudo isso está num diálogo constante com as imagens construídas pelo encenador. É uma cidade conhecida por ter mantido a dimensão humana⁸⁶ e que tem cerca de 375 mil habitantes.

⁸⁵ Fonte: Arquivo pessoal. Crédito: Leonel Carneiro.

⁸⁶ A expressão “dimensão humana” é recorrente na Europa e designa uma cidade que se mantém de um tamanho que seja adequado a vida de seus cidadãos, permitindo, por exemplo, que os deslocamentos sejam feitos a pé ou de bicicleta.

Em Bolonha, entrevistei, após a apresentação de **Giulio Cesare**, três espectadores: Agata, estudante de graduação em artes visuais, que nasceu em Cesena e que via pela primeira vez uma encenação da Societàs Raffaello Sanzio; Daniel, fotógrafo brasileiro que estava no fim de seu mestrado em Bolonha e que também não conhecia o grupo, e Erasmo, professor assistente de cenografia da Academia, o único que já tinha assistido a outros espetáculos do grupo.

Ainda que essas entrevistas não tenham sido diretamente citadas no trabalho, estão amplamente presentes, com destaque no que diz respeito às diferentes formações culturais dos sujeitos, tendo em vista uma possível comparação das experiências. Elas também me ajudaram a compreender o contexto da encenação que assisti. Entre as minhas notas, destaco a sensação de Daniel e Agata de que precisavam ter se preparado melhor para o espetáculo, pois havia muita informação, muitos signos. Para eles a peça era como um quadro que pede para ser decifrado, contrariando expectativas desenhadas pelo encenador.

Uma das memórias mais significativas que tenho de Bolonha é do próprio espetáculo **Giulio Cesare** e da entrevista que fiz com Romeo Castellucci nessa ocasião. Ainda que já tivesse assistido a vídeos do espetáculo, visto fotos e mesmo ouvido o relato de espectadores, foi marcante me defrontar com ele, em sua materialidade atualizada para o presente pelo encenador, como numa poção concentrada, em um espaço simbolicamente investido. Por outro lado, na entrevista que realizei com Romeo Castellucci, ele me disse algumas coisas preciosas e definidoras de meu olhar sobre sua obra.

Me lembro especialmente bem da entrada da peça, de todos conversando no corredor da Academia de Bolonha antes de entrar no local onde ela ocorreria. Ao entrar, era difícil distinguir o que era o cenário e o que fazia parte do local. Tratava-se de uma sala oval com um grande pé direito e um mezanino. O espaço já possuía em sua arquitetura uma grande teatralidade.

Entramos e nos sentamos no chão. Me sentei ao lado dos espectadores que eu entrevistaria ao fim do espetáculo. A primeira imagem que me vem à mente é a do ator que fazia Marco Antônio (Dalmazio Masini) sob um púlpito fazendo um discurso praticamente ininteligível. O motivo: tinha uma traqueostomia.

Figura 11 - Dalmazio Masini em cena de **Giulio Cesare**⁸⁷

A segunda cena que me lembro é a cena em que o ator Simone Toni (que faz a personagem...vskji⁸⁸) coloca uma câmera, como aquela que se utiliza para fazer endoscopia em sua garganta, mostrando o trabalho de suas pregas vocais enquanto ele fala (impossível prestar atenção à sua fala diante da materialidade de suas cordas vocais).

Haviam pessoas que ajudavam os atores e que ficavam em cena. Quem seriam? O povo? Me lembro também de uma máquina que quebrava lâmpadas de

⁸⁷ Fonte: Arquivo Pessoal. Crédito: Luca Del Pia.

⁸⁸ Segundo Castellucci o nome da personagem é uma homenagem aos mestres do teatro como Grotowski e Stanislávski.

iluminação e que o som era forte, acho que em especial na cena de em que Giulio César (o ator Gianni Plazzi) fazia seu discurso sem proferir uma só palavra. Eram cenas sem uma ligação, peças separadas como sugere o próprio nome (Júlio César. Peças avulsas na tradução para o português), tanto que a ordem dos fatos da qual me recordo é provavelmente diversa daquela na qual eles me foram apresentados.

Figura 12 - Simone Toni em cena de **Giulio Cesare**⁸⁹

O que falar dessas cenas, além das imagens-sons que elas trazem e das sensações que elas me causam? Aparecem em meu próprio discurso características que iriam se repetir na maior parte das entrevistas sobre as peças de Castellucci. Por exemplo, a dificuldade de construir uma narrativa para contar a experiência.

Tentei ser objetivo em minha descrição, mas também poderia dizer que o aparelho de fazer endoscopia me lembrou (e me causou) a sensação física exata do dia em que eu passei pelo exame, sensação essa, diga-se de passagem, nada agradável.

Desde que pude assistir pela primeira vez o trabalho de Castellucci ao vivo, em 2012, quando vi **Four Seasons Restaurant** em Avignon, pude ser testemunha da

⁸⁹ Fonte: Arquivo Pessoal. Crédito: Luca Del Pia.

fisicalidade com a qual se pode fruir seu teatro. Nesse processo há uma profunda relação entre todos os cinco sentidos humanos em sua obra, todos profundamente ligados à lógica da emoção, com destaque para a conexão entre o ouvir e o ver. Penso que ele trabalha, muitas vezes, diretamente sobre a percepção do espectador.

Na entrevista que fiz com Romeo Castellucci em Bolonha, propus como uma das questões que ele me falasse da importância do som no seu teatro, ao que ele me respondeu:

Romeo Castellucci - [o som] é fundamental, claro! Não é por acaso que eu colaboro somente com um artista, o Scott Gibbons. Temos uma abordagem muito próxima, eu e Scott Gibbons e, por essa razão, tenho o som como uma matéria fundamental na construção de uma cena, do imaginário de uma cena. O som produz emoção, enquanto tudo aquilo que se vê é informação. O “visual”, poder-se-ia dizer, leva informação para a mente, para a razão. Tudo aquilo que é som, por outro lado, tudo aquilo que é sonoro, entra imediatamente na emotividade profunda, sem palavras, uma emotividade pré-verbal.⁹⁰

Penso que aí está uma das chaves para compreender o processo criativo de suas peças e fica claro que ele está sempre pensando no público na hora de conceber uma obra. Todo seu teatro é uma composição dialética entre elementos racionais e emocionais. Esses elementos são construídos, em geral, separadamente, ou seja, não se chega a uma emoção por uma trama de elementos racionais, muito menos a uma conclusão racional sobre o espetáculo pelas ações da emotividade.

Assim como as vias da razão e da emoção nunca estão a serviço uma da outra, imagem e som no trabalho da Societàs sempre buscam escapar ao tom meramente ilustrativo. Romeo Castellucci faz de forma consciente uma montagem que joga com essa tensão entre a razão e a emoção de seu espectador.

Essas reflexões foram completadas por uma viagem de menos de 100 quilômetros de trem para a cidade de Cesena. Essa cidade, com seus quase 100 mil habitantes, é muito diferente de Bolonha. Dinâmica em suas relações econômicas, Cesena foi uma grande descoberta para mim. Já no trem, sentado com mais três homens, comecei minhas perguntas sobre a cidade e constatei que nenhum dos presentes tinha a menor ideia do que era a Societàs ou de quem era Romeo Castellucci. Ao chegar na cidade fui

⁹⁰ Entrevista realizada em 28/03/2014 por Leonel Carneiro na cidade de Bolonha. Tradução: Eli Borges Jr. Revisão de tradução: Leonel Carneiro.

caminhando da estação até o Teatro Comandini, sede da Societàs, e lá cheguei graças ao mapa que tinha impresso, já que as poucas pessoas que encontrei pelo caminho não conheciam o espaço. Uma pequena placa identificava o edifício que mais parecia uma escola (função com a qual o prédio foi utilizado por muito tempo).

Figura 13- Fachada do Teatro Comandini ⁹¹

Chegando ao teatro, a equipe de produção da Societàs Raffaello Sanzio (em especial as funcionárias da companhia, Benedetta e Valentina) me apresentou o espaço que conta com algumas salas administrativas, uma sala de técnica, um camarim, um refeitório e duas salas de ensaio que podem ser utilizadas para apresentações (uma medindo 10m por 15m e outra 9m por 25m, ambas com um pé direito de cerca de 5 metros).

É nesse espaço que a atividade do grupo é desenvolvida, com destaque para os inúmeros cursos oferecidos, conforme destaca um material que Benedetta forneceu. Compreendi por que Romeo tinha que utilizar outros teatros para os ensaios finais de suas

⁹¹ Fonte: Arquivo pessoal. Crédito: Leonel Carneiro.

produções, uma vez que o Comandini não comportaria as dimensões da maior parte de seus cenários. Segundo Valentina, o teatro da cidade (Bonci) também não serve para a companhia porque tem o palco muito inclinado. Esse é um dos motivos que fazem com que a companhia se apresente na cidade apenas uma vez por ano, em média, durante festivais organizados pelo próprio grupo.

O teatro é acolhedor e, segundo as informações passadas pela equipe de produção, um verdadeiro centro de agitação cultural da cidade. Contraditoriamente nenhuma das pessoas que abordei na cidade frequentava o local. Penso que isso não desmerece a atividade do grupo que busca se integrar à cidade, mas mostra como o teatro é uma prática cultural para poucos. Nesse contexto, o público do teatro contemporâneo destaca-se por ser ainda mais reduzido e especializado.

A partir de então, sempre que vejo um espetáculo de Castellucci, reconheço nele a humanidade e o esforço para desenvolver um diálogo com a cidade manifesto através do trabalho da companhia no Teatro Comandini.

Outra característica da cidade é a grande quantidade de igrejas. Além de estar na Itália (centro mundial do catolicismo) a cidade foi o local de nascimento de quatro papas (Bento XIII, Pio VI, Pio VII e Pio VIII). De certa forma mais dissipada em Bolonha, a presença da igreja católica em Cesena é constante. Certamente é em diálogo com essa presença que muitas das obras de Romeo Castellucci abordam o tema da religião.

Aproveitando minha ida à cidade, no dia 24 de março de 2014 realizei uma pesquisa que consistia em caminhar pela região central da cidade e seus entornos e procurar saber o quanto as pessoas em Cesena conheciam o trabalho da Societàs. O questionário era feito seguindo o seguinte procedimento: caminhando pela rua eu abordava um transeunte qualquer, procurando variar entre as idades dos abordados, e como alguém que estivesse perdido colocava essas três questões:

- 1 – Você sabe onde é o Teatro Comandini?
- 2 – Você conhece a Societàs Raffaello Sanzio?
- 3 – Você conhece o encenador Romeo Castellucci?

O resultado dessa enquete foi muito interessante: das 44 pessoas abordadas, apenas uma respondeu positivamente à primeira pergunta e nenhuma respondeu afirmativamente as questões 2 e 3. Mesmo na área próxima à Faculdade de Letras da universidade de Cesena, nenhum estudante respondeu positivamente às perguntas. Em geral, as pessoas me responderam que conheciam o Teatro Bonci, e me indicavam esse

teatro, dizendo que eu poderia perguntar lá o que desejava saber. De fato, o Teatro Bonci, construído no fim do século XIX, é o maior teatro da cidade e figura como um ponto de referência, destacando-se por sua arquitetura e tamanho. Embora as pessoas tenham o teatro como referência espacial na cidade, posso arriscar que a maior parte dos interpelados jamais assistiu a uma encenação no teatro Bonci.

Dentre todos que conversei, o que mais me impressionou foi o único que respondeu positivamente a uma das questões. Era um jovem que trabalhava em um café na rua perpendicular ao Teatro Comandini, a cerca de 100 metros de distância. Ele conhecia o Comandini justamente porque aquele era um dos cafés mais próximos do teatro e os atores e alunos dos cursos iam lá frequentemente. Provavelmente o próprio Romeo deve ter ido ao café. Decidi tomar um café para conversar mais com o atendente. Perguntei se ele já tinha entrado alguma vez no Comandini, ele sorriu e respondeu que não, entrando na parte interna do restaurante para buscar uma bebida para um cliente.

O ar natural da resposta me deixou intrigado e quando ele voltou, lhe perguntei por que ele não tinha ido ao teatro, se o prédio era tão perto. Ao que ele me respondeu com as seguintes palavras: “o teatro não é para todos! ”. Quando pergunto o porquê ele me diz “não sei por que, mas não é para todos... o teatro não me interessa... eu prefiro ver televisão em casa! ”. De seu ponto de vista, o teatro é algo chato e feito para uma elite. Em suas palavras, pessoas como ele se divertem com outros tipos de coisa. Depois de trabalhar durante todo o dia, tudo o que ele mais quer é chegar em casa e relaxar. Ele me disse que algumas vezes vai a shows de música, em especial de rock.

Todas essas memórias, que se misturam às minhas memórias de vida, certamente passaram a influenciar o meu olhar sobre a obra de Romeo Castellucci, e somam-se a elas a sensação de crise (financeira) e decadência que pude sentir nas cidades italianas pelas quais passei nessa ocasião, uma decadência do “clássico” que marca presença na obra de Castellucci.

Bruxelas (Bélgica)

A primeira vez que fui para Bruxelas foi no dia 15 de abril de 2014, para acompanhar os ensaios da peça **Dire ce qu'on ne pense pas dans des langues qu'on ne parle pas**, dirigida por Antônio Araújo. Nessa ocasião pude conhecer as instalações do Teatro Nacional da Bélgica (Théâtre National de Belgique ou Théâtre de la Communauté française), que conta com uma sala de espetáculos bem equipada e salas de ensaio. Em uma dessas salas, Antônio Araújo preparava os atores, figurantes e equipe técnica para a ação do espetáculo que seria realizado na Bolsa de Bruxelas.

Consegui assistir a um⁹² ensaio dentro da sala do teatro, no qual pude perceber que se fazia apenas uma grande preparação das coisas para a montagem da peça que aconteceria realmente no espaço da Bolsa, local escolhido para a representação. Na segunda parte do ensaio, caminhei com a equipe até o prédio da Bolsa e, ao chegar lá, Antônio Araújo começou a falar com seus atores como e onde ele tinha imaginado cada cena.

Ficou claro no modo como o diretor conduziu o trabalho que já havia toda uma concepção espacial da peça. Ele sabia onde e em que momento cada cena iria acontecer, bem como as músicas e efeitos visuais e sonoros que iria utilizar. Toda sua equipe está trabalhando em função de suas ideias para a encenação. Mesmo o lugar dos espectadores já estava colocado desde o início. Cada deslocamento espacial (movimentação dos espectadores pelo espaço) e de foco da cena foram minuciosamente planejados.

Minha segunda passagem por Bruxelas se deu no fim de maio de 2014, por ocasião da realização dos primeiros ensaios abertos e da estreia do espetáculo. Quando voltei, após algumas semanas de trabalho, o grupo já estava ensaiando no espaço da apresentação (Bolsa de Bruxelas) e a parte técnica já estava bem encaminhada. Faixas do espetáculo estavam afixadas na fachada do prédio. Ainda assim, tudo corria do lado de fora numa aparente normalidade.

⁹² Após o primeiro ensaio que vi dentro do teatro, Antônio Araújo me explicou que eu não poderia acompanhar outros ensaios do espetáculo no teatro por motivos legais.

Figura 14 - Fachada da Bolsa de Bruxelas⁹³

Nos meses que antecederam ao espetáculo, nos quais pude fazer visitas ao local da encenação, notei que algumas figuras passavam todo o dia sentadas nas escadarias da Bolsa, pois se tratava de um ponto de encontro de jovens, famílias, mendigos e do tráfico de drogas. Sentado nessas escadarias pude conversar com algumas pessoas e passei mesmo a ser reconhecido pelos mendigos e traficantes. Em nenhum momento falei que estava lá como pesquisador. Afinal, era normal as pessoas passarem seu tempo na escadaria esperando alguém, tomando uma cerveja ou simplesmente esperando o tempo passar.

⁹³ Fonte: Arquivo pessoal. Crédito: Leonel Carneiro.

Figura 15 – Algumas figuras constantes na escadaria da Bolsa de Bruxelas⁹⁴

Havia uma apreensão, um conflito latente, em especial no que se referia à questão da língua e da imigração. A maior parte das pessoas com quem pude conversar nas escadarias não era belga, ou tinham pais e avós que não eram belgas. De certa maneira, a peça escrita por Bernardo Carvalho refletia em cena todo esse conflito. O que achei mais interessante é que as pessoas que viviam esse conflito, do lado de fora da Bolsa, estavam alheias à peça.

No primeiro dia de apresentação, um ensaio aberto (*générale*), os mendigos e traficantes ficaram ainda na escadaria. Pude perceber que eles estavam agitados, expressando incômodo com o grupo de espectadores que estava instalado nas escadarias aguardando o início da peça e também com os atores que colocaram barracas nos degraus. Uma mulher que estava na escadaria começou a gritar e provocar outros que estavam sentados. Tive a impressão que a cena passara despercebida para o público.

⁹⁴ Fonte: Arquivo pessoal. Crédito: Leonel Carneiro.

Figura 16 - Cena do início de **Dire ce qu'on ne pense pas** (Bruxelas)⁹⁵

Notei que a partir da estreia os mendigos e traficantes começavam a “desocupar” as escadarias cerca de meia hora antes do início do espetáculo. Como podemos ver na Figura 16, tirada no dia da estreia, os espectadores brancos e bem trajados, ocupavam as escadarias. Na comparação entre as figuras 15 e 16 fica evidente a diferença na cor de pele e na origem entre as figuras que frequentam diariamente as escadarias da Bolsa e os espectadores e atores. De fato, essa cena da entrada do espetáculo tocava em tantos conflitos que acabou causando diversas polêmicas entre os espectadores, como mostram os próprios discursos coletados nas entrevistas.

Eu acompanhei três vezes o espetáculo dentro do teatro, com os outros espectadores. No quarto dia decidi ficar do lado de fora e assistir à peça com pessoas que não entraram, mas viram o prólogo que ocorria do lado de fora. Descobri que alguns estavam do lado de fora porque não tinham conseguido comprar ingressos (os ingressos

⁹⁵ Fonte: Arquivo pessoal. Crédito: Leonel Carneiro.

esgotaram-se, pois não havia muitos lugares). Depois de pouco tempo eles foram para um bar “aproveitar a noite”.

Figura 17 - Foto do lado de fora do espetáculo **Dire ce qu'on ne pense pas** (Bruxelas)⁹⁶

Um casal de turistas alemães estava de passagem pela rua e parou para ver. Perguntei o que estava acontecendo e eles disseram que parecia que era uma peça de teatro ou algo assim. Perguntei também para uma jovem, de cerca de 16 anos, que aguardava seus amigos, se ela sabia do que se tratava. Ela me explicou que era uma peça sobre as línguas e que a primeira parte era feita fora da Bolsa e o restante acontecia lá dentro, mas ela não sabia direito a história.

Nesse dia falei também com Hassan, que voltando do trabalho tinha parado na escadaria para uma tomar uma cerveja e assistiu ao início da peça. Mesmo sem ter lido nada sobre a peça ele disse imaginar que ela deveria falar sobre as questões de imigração e dos conflitos linguísticos que eram muito fortes na Bélgica. Ele me contou um pouco de sua história de vida e de seu percurso familiar, explicitando o porquê de não ir ao

⁹⁶ Fonte: Arquivo pessoal. Crédito: Leonel Carneiro.

teatro. Falou muito sobre como aquela cidade foi construída por estrangeiros e mesmo assim os estrangeiros não têm direito à cidade.

A figura 17 mostra o espetáculo visto do ponto de vista dos espectadores que estão de fora. Logo após o fechamento do portão a vida começa a voltar ao normal nas escadarias da Bolsa e as pessoas voltam a se instalar nelas enquanto os atores desfazem suas barracas.

A primeira cena do espetáculo foi de fato marcante para mim, pois era a que se via de maneira mais latente o conflito entre o real e a ficção. Seja pelos atores vestidos de mendigos que conviviam com mendigos reais ou pela mistura entre espectadores que pagaram para ver o espetáculo e os outros que podiam ter apenas uma “amostra grátis” do espetáculo.

Uma das imagens que mais me marcou (e que acabei registrando com minha câmera) foi a da figura do segurança (real) cuidando para que apenas os pagantes entrassem na Bolsa, enquanto os atores estavam sobre sua cabeça falando seus textos. Era a encenação ficcional e a real ocorrendo ao mesmo tempo. Cada um dos personagens ignorava a existência do outro como se houvesse uma quarta parede (nesse caso um piso) que os separava.

Figura 18 – Atores, segurança e espectadores no início de **Dire ce qu'on ne pense pas** (Bruxelas)⁹⁷

Nessa primeira cena, na qual o público era o principal ator e o diretor apenas colocava uma moldura teatral, vida e arte estavam mais juntas do que nunca. A peça que ocorreria dentro da Bolsa era um espelho da realidade. Outra passagem que me lembro bem é aquela na qual, em um dos dias, pouco antes do público entrar na Bolsa, chegaram jovens com bandeiras vindos de uma manifestação ocorrida na cidade.

⁹⁷ Fonte: Arquivo pessoal. Crédito: Leonel Carneiro.

Figura 19 – O teatro da realidade no preâmbulo de **Dire ce qu'on ne pense pas** (Bruxelas)⁹⁸

O contexto dado pela cidade de Bruxelas era, a meu ver, extremamente propício para as discussões propostas. Crises de língua, de território, de imigração, de finanças, todas elas estavam ali presentes nas escadarias da Bolsa. Penso que isso foi um elemento potencializador da cena. Ainda que alguns dos entrevistados tenham gostado mais ou menos da cena, todos viam a proposta como extremamente pertinente.

A encenação de **Dire ce qu'on ne pense pas** possuía uma trama, que apesar de apresentar soluções cênicas diferentes das que a dramaturgia escrita por Bernardo Carvalho sugere, seguia a mesma história, resumida por mim desta maneira:

O espetáculo conta a história de uma economista que volta com seu pai, um exilado político da ditadura que se nega a falar, ao país no qual ele viveu seu exílio (poderia ser a Bélgica). Seu retorno se dá por ocasião de um congresso no qual ela irá apresentar sua tese sobre a crise mundial. Paralelamente a isso mostra também a figura de um agente de fronteiras que vive com sua esposa que está grávida na beira de um lago.

⁹⁸ Fonte: Arquivo pessoal. Crédito: Leonel Carneiro.

O destino de ambos é cruzado na imigração de um aeroporto quando ao ver uma cena na qual o agente agride uma mulher o pai sussurra qualquer coisa ao seu ouvido. A filha aproveita a viagem ao estrangeiro para levar o pai ao médico e visitar um colega, com esperanças que isso o faça recobrar a fala. Tudo em vão, um dia quando a filha chega do mercado o pai desapareceu. Ela sai a procura desesperada de seu pai e passa pela delegacia, onde é desenganada pelo delegado. Vai até a antiga casa na qual eles moraram na tentativa de encontrar o pai, mas encontra apenas a atual moradora. À parte são apresentadas duas cenas, a primeira na qual uma filha é morta pelo seu pai que diz não compreender o que ela fala, abordando o tema da incompreensão e da falta de diálogo que tem gerado a violência e a segunda na qual um cônsul tenta manter o controle do povo rebelado frente a sua embaixada, que aborda a manipulação das massas empreendida pelos poderosos. Retomando as personagens, o espetáculo traz uma cena da economista bêbada em um bar (onde parece que ela foi procurar seu pai) que encontra um trapaceiro que transporta lixo dos países ricos para o seu próprio país, que é pobre. Este, por sua vez, a assedia e tenta ter uma relação sexual com ela, mas ela foge. Vemos uma cena do agente de fronteira que coloca fogo em um mendigo. Ambos acabam por se encontrar na rua e a economista tenta saber o que o seu pai disse ao agente de fronteira. Eles se beijam. Há duas outras cenas fora da narrativa entre esses fatos, a primeira mostra um pastor (que havia aparecido no aeroporto) que cria uma igreja falsa para enriquecer e a segunda que mostra turistas que visitam o prédio onde estamos num futuro pós-crise. Também há diversas transições entre os deslocamentos que fazemos de um espaço a outro no grande salão da Bolsa. A cena final mostra a economista no congresso em que ela vai apresentar sua pesquisa e os espectadores são sua plateia. No momento em que ela vai começar a sua apresentação ela também fica sem voz, como seu pai.

Esse é o enredo que eu criei, tendo acompanhado os ensaios e lido o texto de Carvalho, com quem conversei algumas vezes. Todavia, os espectadores me mostraram que ele pode ter outras interpretações, com pequenas diferenças – algumas cruciais, como mostrarei ao longo do texto. De qualquer maneira, o que me veio à mente enquanto escrevia essa história para situar meu leitor não foi a narrativa em si, mas os lugares em que ela ocorreu. Precisei fazer o caminho de cada cena para me lembrar da história.

Me lembrei, por exemplo, que a cena do aeroporto acontecia em cima da porta giratória de vidro, entrada principal do prédio da Bolsa. Me lembro do som de vidro quebrando que essa parte tinha. Me lembrei também que havia duas janelas na parte superior do hall de entrada do prédio, nas quais víamos o agente conversar com um colega de trabalho.

Figura 20 – A iluminação desenhada por Guilherme Bonfanti em uma das cenas de **Dire ce qu'on ne pense pas** (Bruxelas)⁹⁹

Entrando no prédio, me lembro de diversas cenas e transições que aconteciam em um nível mais alto do que aquele que estava como se fosse uma única cena. Outros economistas, a economista de braços abertos, enfim, o que mais me marcou nesses momentos era a beleza do prédio iluminado pelo projeto de luz desenhado por Guilherme Bonfanti.

⁹⁹ Fonte: arquivo pessoal. Crédito: Guilherme Bonfanti.

Figura 21 - Cena do bar de **Dire ce qu'on ne pense pas** (Bruxelas)¹⁰⁰

Uma das cenas de dentro do prédio que eu tenho mais clara em minha memória é a cena do bar. Não por coincidência, essa também foi a cena mais abordada pelos espectadores entrevistados. Acho que deve ser ressaltado que essa era uma das poucas cenas em que os espectadores estavam em uma posição frontal com a ação cênica e o espetáculo, muito similar a dos teatros convencionais. A fotografia revela a cena toda, mas em minha memória o foco de toda a cena era a economista e o empresário do lixo (que estão à esquerda). Minha atenção estava focada neles e, por isso, muitas vezes eu nem atentei aos outros atores. Por outro lado, com a iluminação e a proximidade entre os espectadores era muito comum que um olhasse para o outro

¹⁰⁰ Fonte: arquivo pessoal. Crédito: Guilherme Bonfanti.

Figura 22 - Cena final de **Dire ce qu'on ne pense pas** (Bruxelas)¹⁰¹

Outra cena que me lembro bem é a cena final, realizada em um auditório (outra cena frontal). É apenas na última cena que saímos do grande salão da Bolsa, no qual exploramos, junto aos atores, todos os espaços. A cena final era a mais próxima do teatro tradicional, tanto na conformação estética quanto na divisão clara entre palco e plateia. Novamente os espectadores estavam em uma disposição frontal em relação ao palco. Quando a economista perde a fala, ainda que se tenha a vontade de saber a continuação da história, sabe-se que o espetáculo chegou ao fim.

¹⁰¹ Fonte: arquivo pessoal. Crédito: Guilherme Bonfanti.

Figura 23 - Cena do protesto de **Dire ce qu'on ne pense pas** (Bruxelas) ¹⁰²

A terceira cena da qual tenho lembranças é a cena do protesto. A foto coloca o foco na cena que acontecia numa espécie de varanda dentro da grande sala da Bolsa, mas boa parte da ação estava em baixo no nível da plateia. A bandeira que os atores figurantes portavam me remete imediatamente aos jovens que empunhavam bandeiras na porta do teatro. O som dos estouros das bombas utilizadas pelo grupo também volta a minha mente imediatamente e traz a imagem de espectadores que se moviam desorientados.

A cena mais bela que vi no contexto do protesto foi protagonizada por um grupo de jovens de 16 anos que tentava proteger uma de suas integrantes, aparentemente com muito medo dos atores que passavam gritando e das explosões. Era o momento em que os espectadores olhavam uns para os outros e se solidarizavam. Olhares diziam que estavam juntos.

¹⁰² Fonte: arquivo pessoal. Crédito: Guilherme Bonfanti.

Figura 24 Cena da menina que canta no caraoquê - **Dire ce qu'on ne pense pas** (Bruxelas) ¹⁰³

Lembro-me também das outras cenas, como a do caraoquê, a da morte da menina, a do médico, a dos turistas, a visita à antiga casa e ao colega do pai, o diálogo com o banqueiro e a morte do mendigo, porém de maneira mais vaga. Me lembro das imagens e dos contextos, mas a sensação física que elas deixaram é menos intensa do que a das outras que descrevi antes. É como se elas ocupassem menos espaço.

¹⁰³ Fonte: arquivo pessoal. Crédito: Guilherme Bonfanti.

Figura 25 Cena do médico - *Dire ce qu'on ne pense pas* (Bruxelas)¹⁰⁴

Ao demonstrar a operação que esta cena tem em minha memória acabo por dar os primeiros nomes que estas cenas vão receber. Mais à frente nos discursos dos espectadores essas cenas ganham outras nomeações, mas espero que o contexto da peça que dei a partir de minha própria experiência possa servir de guia ao leitor.

Outra questão interessante é quão diferente a peça pode ser, em todos os aspectos, quando encenada em um outro espaço e em uma outra cidade. Realmente para mim são duas encenações diferentes de um mesmo texto, feitas pelos mesmos atores (ainda que os figurantes tenham sido substituídos) e dirigida pelo mesmo diretor.

¹⁰⁴ Fonte: arquivo pessoal. Crédito: Guilherme Bonfanti.

Avignon (França)

A cidade de Avignon é habitada todo verão por milhares de espectadores que vão ao Festival de teatro. Na primeira vez que fui à cidade, em 2012, assisti à peça **Four Seasons Restaurant**, de Romeo Castellucci. No meio do festival, tudo o que vi foi a cidade tomada pelos cartazes e pelo clima de festivalização. Em julho de 2014 fiz minha segunda viagem para Avignon, dessa vez para acompanhar a estreia do espetáculo **Dire ce qu'on ne pense pas dans des langues qu'on ne parle pas**.

Figura 26 – A cidade de Avignon tomada por cartazes durante o Festival¹⁰⁵

Cheguei alguns dias antes do início do espetáculo, bem no começo do festival, e pude acompanhar como a cidade, que já tinha recebido alguns grupos do OFF¹⁰⁶, foi se enchendo de cartazes e se tornando o palco de um dos festivais de teatro mais importantes do mundo.

Os atores chegaram à cidade um pouco depois de mim (a equipe técnica havia chegado alguns dias antes) e começaram a trabalhar duro para conseguir adaptar a peça, concebida para o imenso prédio da Bolsa de Bruxelas, ao pequeno Hôtel des Monnaies, prédio situado em frente à entrada da Cour d'honneur do Palais des Papes¹⁰⁷.

¹⁰⁵ Fonte: Arquivo pessoal. Crédito: Leonel Carneiro.

¹⁰⁶ O Festival de Avignon tem uma programação oficial de artistas convidados pela organização (IN) e uma programação alternativa com espetáculos de grupos de todo o mundo que buscam se lançar no Festival (OFF).

¹⁰⁷ Lugares sobre os quais eu já tinha ouvido muitas vezes o nome, mas que fizeram sentido para mim somente a partir de 2012, quando eu mesmo pude experienciar o Festival de Avignon e que são emblemáticos na cultura teatral francesa.

Pude perceber que o espetáculo de Araújo tinha sido concebido em um contexto (de Bruxelas) que não era nem de perto o que pude encontrar em Avignon. O clima criado em Avignon pela festivalização, mostra-se pouco propício à criação de lembranças a longo termo. A quantidade de espetáculos vistos pelos espectadores acaba se sobressaindo à qualidade da experiência vivida. A esse clima de festival, veio somar-se um conflito latente nessa edição, colocado pela possível greve dos intermitentes do espetáculo¹⁰⁸ durante o festival.

Estudar o espetáculo **Dire ce qu'on ne pense pas** em Avignon acabou, de certa maneira, me obrigando também a conhecer um pouco mais sobre a história do festival e do teatro francês. Paradoxalmente, ainda que a quantidade de espetáculos seja imensa, fazendo com que cada espectador possa ter apenas uma visão parcial do festival¹⁰⁹, a memória do festival é bem guardada, em especial no que diz respeito ao festival oficial (IN).

Pude conhecer o excelente trabalho desenvolvido pela Maison Jean Vilar (Biblioteca que faz parte da rede da BnF – Biblioteca Nacional da França) que, dentre outras coisas, mantém um arquivo completo de todas as peças que passaram pelo festival depois de sua criação, incluindo gravações em áudio e vídeo, fotos e matérias de jornais. Dessa forma, a memória “oficial” do festival é muito forte, ainda que pessoalmente cada um possa ter um ponto de vista sobre um recorte dessa história.

Me chamou a atenção o fato que das cerca de 10 pessoas com quem falei na porta do teatro, os que eram de fora da cidade e vieram apenas para o Festival acabaram não fazendo a segunda e a terceira entrevistas. A única exceção foi um jornalista parisiense que estava em Avignon a trabalho. Atribuo isso, em grande parte, ao excesso de atividades imposto pela programação do Festival.

Falar com os espectadores locais, que atenderam a meu pedido, e expuseram suas experiências, me fez compreender a importância que o festival tem para eles e para a cidade. De certa maneira eles me fizeram perceber que mesmo dentro desse contexto de

¹⁰⁸ Regime especial de trabalho que permite que atores, diretores e demais trabalhadores do teatro possuam um rendimento mínimo mesmo nos períodos entre uma criação e outra. Nesse ano, uma medida do governo ameaçava cortar ou dificultar a obtenção dos benefícios dos intermitentes dos espetáculos. Desta maneira, a categoria organizou uma série de protestos e ações, inclusive com o cancelamento de festivais e de representações.

¹⁰⁹ Há espectadores como Daniel Le Beuan, com quem conversei algumas vezes, que compram ingressos para todos os espetáculos do festival oficial, mas se formos contar todos os espetáculos que são feitos no OFF é realmente impossível que alguém possa assistir a tudo.

“festivalização”, é possível a experiência significativa, desde que haja uma relação mais profunda com a cidade.

Além da abordagem dos espectadores na porta do teatro (antes ou depois do espetáculo) também tentei colocar um chamado a depoimentos espalhado por pontos estratégicos da cidade, como a bilheteria central do festival. O pedido de depoimentos, que incluía todas as peças dos encenadores Romeo Castellucci e Antônio Araújo, foi completamente ignorado pelo público.

Como mencionei, **Dire** mudou radicalmente quando foi encenado em Avignon. É impossível evitar a comparação que me leva a dizer que o espetáculo parecia mais uma adaptação de um espetáculo que foi pensado milimetricamente para a Bolsa de Bruxelas.

Do ponto de vista de minha pesquisa, foi muito interessante acompanhar o espetáculo em Bruxelas e depois em Avignon, pois ficou claro como o contexto sociocultural influi na recepção do espetáculo. Mais que isso: ficou claro como, tal qual sugere Mervant-Roux (2013), o espectador atua como um ressonador do espetáculo, ou seja, ele atua como no sentido de modular o espetáculo não só durante o evento como depois dele.

Para tratar alguns pontos de diferenças entre o espetáculo, opto por mostrar as fotografias das cenas seguidas de breves comentários.

Figura 27 - Cena inicial de **Dire ce qu'on ne pense pas** (Avignon)¹¹⁰

Penso que a cena inicial perdeu muito de sua força em comparação à de Bruxelas, e o grande motivo disso é o contexto social em que a peça estava inserida. Não havia mais a tensão de Bruxelas, muito disso porque em Avignon durante o festival a população marginalizada se dissolve em meio ao grande número de turistas que vem para a cidade.

Um ponto interessante é que em Avignon Araújo optou por trocar as figuras de mendigos do prólogo por executivos que ficavam estendidos no chão. Talvez isso tenha se dado pela polêmica que geraram os figurantes performarem mendigos em Bruxelas. Talvez a ideia de Araújo fosse apenas a de que um executivo estirado no chão pudesse ser mais impactante. Essas são, no entanto, suposições.

Outra mudança importante é que a primeira cena do agente de fronteira com sua mulher foi feita em cima de um trailer (que aparece no canto esquerdo da Figura 27). Penso que as fotos falam por si só, mas as diferenças eram marcantes.

¹¹⁰ Fonte: Arquivo pessoal. Crédito: Leonel Carneiro.

Figura 28 - Cena do aeroporto **Dire ce qu'on ne pense pas** (Avignon)¹¹¹

A cena do aeroporto e sua sequência, que mostravam o agente de imigração em ação, foi uma das que mais ganhou espaço em Avignon. Enquanto na Bolsa de Bruxelas ela era concentrada sobre a porta de entrada, em Avignon os atores espalhavam-se pelas janelas do Hôtel des Monnaies. Dessa maneira o espectador não conseguia ver todos os atores ao mesmo tempo e tinha que escolher para quem olhar no primeiro momento, no qual, os atores estavam todos dispostos nas janelas como figuras em retratos.

Uma outra característica que o espaço de Avignon trouxe é que o espectador deveria, mais que em Bruxelas, estar quase todo o tempo em num ângulo de quase 90 graus em relação ao horizonte. Eu senti, tal qual os outros espectadores, uma dificuldade física para acompanhar o espetáculo. Penso que esse fato foi interessante do ponto de vista do espectador, pois obrigou-lhe a escutar sem ver em diversos momentos.

¹¹¹ Fonte: Festival de Avignon. Crédito: Christophe Raynaud de Lage.

Figura 29- Cena da visita a casa do sindicalista **Dire ce qu'on ne pense pas** (Avignon)¹¹²

A cena da visita à casa do colega do pai (sindicalista aposentado) ficou muito mais perto do público em Avignon. Mas, por outro lado, talvez pela necessidade de se olhar para cima durante todo o tempo, me lembro menos da cena do que a de Bruxelas.

Outra diferença dessa cena é que em Avignon ela foi realizada em uma espécie de pátio interno do prédio e dessa forma o som ficava mais dissipado. Um momento que me marcou nessa cena foi quando uma janela do prédio vizinho se abriu e alguém reclamou do barulho vindo da peça. Por um minuto aquela invasão da cena pelo real deu uma espécie de emoção diferente para o espetáculo. Ficamos olhando para ver se os atores ou a mulher da janela teriam alguma reação. Ela bateu a janela, desapareceu e os atores fizeram como se nada estivesse acontecido.

Aproveito para dizer que, como estávamos sempre em movimento com lugares livres, aproveitei as três vezes que assisti ao espetáculo para me sentar em lugares diferentes, o que alterava bastante a minha percepção da peça. Cada lugar que eu escolhia me dava um ponto de vista diferente. Havia pontos onde, por exemplo, não se podia enxergar os atores que falavam.

¹¹² Fonte: Festival de Avignon. Crédito: Christophe Raynaud de Lage.

Figura 30 - Cena do caraoquê **Dire ce qu'on ne pense pas** (Avignon)¹¹³

Na cena da menina que canta caraoquê estávamos tão próximo dos acontecimentos no momento em que ela e seu pai estão comento, que a comida que o pai ruminava chegava a espirrar no público quando ele falava de boca cheia.

A relação com os espectadores tanto nessa quanto nas outras cenas acabou sendo outra. Se a proximidade permitia quase que sentíssemos o cheiro e o suor dos atores, ela tirou a visão do todo e afundou o espectador em meio à experiência. Sem espaço para respirar, confesso que fiquei um pouco cansado. Nesse momento a cena do bar foi mais do que bem-vinda.

¹¹³ Fonte: Festival de Avignon. Crédito: Christophe Raynaud de Lage.

Figura 31 - Cena do bar - **Dire ce qu'on ne pense pas** (Avignon)¹¹⁴

Considero a cena do bar a mais bonita visualmente e também a mais interessante do ponto de vista do espectador. Ao abrir as portas do prédio que dão para a Cour d'honneur, o espetáculo expandia seu espaço e integrava o real ao ficcional. Os transeuntes se tornavam performers e espectadores que assistiam aos espectadores que performavam a plateia.

¹¹⁴ Fonte: Festival de Avignon. Crédito: Christophe Raynaud de Lage.

Figura 32- Transeuntes olham e são observados durante a cena do bar - **Dire ce qu'on ne pense pas** (Avignon)¹¹⁵

Outra cena que mudou bastante foi a cena dos protestos em frente à embaixada. Ela foi realizada do lado externo do prédio, utilizando o telhado de vidro. Enquanto em Bruxelas eles estavam na varanda do palácio fazendo um discurso, em Avignon eles estavam no telhado da embaixada fugindo. Essa minha leitura só reforça a tese de como o espaço vai definir em grande parte a leitura do espectador. São duas encenações distintas de uma mesma cena.

¹¹⁵ Fonte: Arquivo Pessoal. Crédito: Leonel Carneiro.

Figura 33 – Cena da embaixada - *Dire ce qu'on ne pense pas* (Avignon)¹¹⁶

Outra questão que me pareceu importante foi a divisão do público em dois pavimentos durante essa cena. Esse é o único momento em que os espectadores estão fisicamente separados. Me lembro que da parte de baixo não se conseguia ver boa parte dos acontecimentos.

¹¹⁶ Fonte: Festival de Avignon. Crédito: Christophe Raynaud de Lage.

Figura 34 – Público assiste a cena da embaixada - **Dire ce qu'on ne pense pas** (Avignon)¹¹⁷

Na Figura 34 fica clara essa divisão entre quem vê a cena e quem apenas ouve. Os espectadores com a face iluminada são os que conseguem enxergar a ação que se passa do lado de fora. Para os espectadores que estavam mais próximos ao fotógrafo a visão era nula.

O público por fim se juntava novamente e seguia para uma sala onde assistia a conferência na qual a economista perde a fala.

Penso que minha experiência mostra que cenas potentes, como a do bar, ainda que reencenadas completamente, continuarão sendo marcantes. Sobre os motivos que levam a esse fato discutirei mais à frente a partir das entrevistas.

¹¹⁷ Fonte: Festival de Avignon. Crédito: Christophe Raynaud de Lage.

Lausanne (Suíça)

Muito menos conhecida que Paris ou Avignon, Lausanne foi uma grande surpresa para mim. Romeo Castellucci fez sua nova criação no Vidy Théâtre, um dos centros de referência do teatro contemporâneo no país. Vincent Baudriller, que foi por 10 anos diretor do Festival de Avignon, assumiu a direção do teatro há alguns anos e transformou seu perfil de programação e seu público alvo.

O teatro Vidy por si só impressiona com sua numerosa equipe. São 67 funcionários fixos trabalhando todo tempo para programar espetáculos, desenvolver novas criações, administrar o teatro e realizar ações culturais junto a escolas e associações. Impressiona também pela arquitetura moderna: as quatro salas bem equipadas, restaurante a preços acessíveis, proposição de serviço de guarda de crianças que permite aos pais assistirem à peça e localização privilegiada na margem do lago Léman.

O teatro Vidy não é menos impressionante que o próprio contexto no qual está inserido. Um contexto de riqueza e de acesso aos bens culturais faz com que uma cidade de pouco mais de 130 mil habitantes tenha cerca de 18 teatros.¹¹⁸ A impressão de que tudo funciona (realmente as coisas funcionam) acaba por esconder as dificuldades de integração dos imigrantes e dos pobres na sociedade Suíça.

¹¹⁸ Numa pequena digressão, a população de Lausanne é menor, por exemplo, que Varginha (MG), cidade que apesar de contar com um festival de teatro nacional tem cerca de três teatros com uma atividade bem menos intensa que a encontrada em Lausanne. Cabe ainda dizer que Lausanne é um caso à parte mesmo no contexto suíço. Em cidades como Neuchâtel, o teatro tem um lugar historicamente menos importante que em Lausanne para a sociedade.

Figura 35 - Pátio do Teatro Vidy¹¹⁹

Dentre os vários encontros que a cidade me propiciou, foi marcante um com um checo que vivia há cerca de 15 anos na Suíça, mas como era ilegal não podia ter um emprego formal. Dessa maneira, ainda que trabalhasse sempre e ganhasse razoavelmente por dia, ele não conseguia alugar uma casa e vivia em hostels (o conheci no hostel que eu estava hospedado) e na casa de amigos. Vi também os mendigos que entravam nos ônibus (o transporte público não tem catraca, o passageiro só mostra seu título de transporte caso seja abordado por um agente) para se protegerem do frio da cidade e que desciam correndo quando viam os agentes de fiscalização.

Todo esse contexto certamente influenciou na criação do espetáculo de Romeo Castellucci **Go Down, Moses**, que pude acompanhar. Poder assistir ao processo de montagem de Castellucci, extremamente preciso e objetivo, conviver diariamente com ele, seus atores e toda a equipe envolvida no projeto foi uma experiência marcante e que influenciou meu olhar sobre seus espetáculos.

O tempo que tive no teatro Vidy também me permitiu conhecer a estrutura que tem para permitir ao espectador, mesmo àquele que não tem o costume de ir ao teatro, acesso às produções. O teatro é aberto todo o tempo para quem quiser circular pelo espaço.

¹¹⁹ Fonte: Arquivo pessoal. Crédito: Leonel Carneiro.

Figura 36 - Espaço interno de convivência do Teatro Vidy¹²⁰

Presenciei inclusive a entrada de uma adolescente no teatro, que parecia estar morando na rua. Ela chegou devagar e pediu um cigarro para um dos membros da equipe que fumava do lado de fora. Alguns minutos depois lhe pagaram comida e bebida. Em um certo momento ela entrou sorrateiramente na sala de ensaio, na qual acompanhou por cerca de 2 horas o ensaio da cena da caverna. Ninguém percebeu que ela estava lá. Quando saiu, perguntei o que tinha achado e ela me disse que gostou e que não ia ao teatro porque era muito caro.

Conversei com Fanny Guichard e Claire Martini, que me mostraram a estrutura de mediação cultural do teatro, e com Laurent Gauchou, um jovem encenador suíço que acompanhava o processo.

¹²⁰ Fonte: Arquivo pessoal. Crédito: Leonel Carneiro.

Figura 37 - Interior do teatro Vidy durante os ensaios de **Go Down, Moses**¹²¹

A sala que estava sendo utilizada para os ensaios era grande, mas permitia que mesmo quem estivesse sentado ao fundo enxergasse bem, como mostra a 37, tirada do fundo do teatro. A foto mostra também que quando utilizada a luz de serviço, praticamente não se podia ver o que estava por trás de uma espécie de véu que separava palco e plateia.

O ensaio das cenas foi feito mais seguindo a sequência, algumas vezes sem as transições. Quando, por fim, assisti à peça em uma espécie de “passadão”¹²², já conhecia as cenas de maneira independente, mas percebi como era diferente quando elas estavam colocadas naquela determinada sequência e apresentadas de maneira seguida.

Me lembro também que eles chegaram a ensaiar uma cena na qual os figurantes traziam um cachorro em cena (que parecia um lobo), mas depois essa cena acabou por desaparecer na versão final, assim como algumas placas com imagens utilizadas nos ensaios.

¹²¹ Fonte: Arquivo pessoal. Crédito: Leonel Carneiro.

¹²² Termo utilizado no Brasil para o ensaio em que se faz a peça como ela será apresentada, sem parar, como se fosse uma apresentação.

Figura 38 – Cena da galeria de arte - **Go Down, Moses**¹²³

Na Figura 38 vê-se ainda uma dessas placas na primeira cena, mas pelo que me lembro no “passadão” ela não estava lá.

A primeira cena do espetáculo, uma espécie de prólogo, refletia para mim sobre o espectador da arte contemporânea. Ela se passava em um ambiente totalmente branco e sem elementos de cenário, além de um quadro com um coelho que ficava ao centro, no fundo do palco. A impressão que tive é de que a cena mimetizava uma galeria de arte na qual pessoas brancas e bem vestidas performavam o espectador especialista.

Essa passagem não tinha falas, mas através de uma coreografia ela mostrava as discussões sobre a arte que este público especializado desenvolvia. Outro fato que me leva a considerar essa cena como um prólogo é que além de estar aparentemente descolado da lógica que gere as outras cenas, ela ocorria enquanto os espectadores entravam no teatro.

¹²³ Fonte: Vidy Théâtre. Crédito: Guido Mencari

Figura 39 - Cena do eixo giratório e da peruca 1 - **Go Down Moses**¹²⁴

Após a cena da galeria de arte, a luz se apagava. Quando o palco era novamente iluminado havia um eixo que girava impulsionado por dois motores e uma peruca. Me recordo que o som nesse momento era ensurdecador. Era como se ouvisse o barulho do motor ampliado mais de cem vezes. Sentia como se estivesse dentro de uma turbina de avião.

O cabelo puxado (da peruca), escarpelamento brusco aliado ao barulho de uma turbina, acaba por provocar uma sensação física difícil de descrever que ultrapassa a ficção que poderia representar a cena. De fato, se há uma história ela só começaria a ser contada na próxima cena.

Não via nem essa cena nem a anterior com clareza, por conta de uma tela transparente que separava a plateia e o palco. Essa tela, associada à iluminação, dava ao espetáculo uma atmosfera de sonho.

¹²⁴ Fonte: Arquivo Pessoal. Crédito: Leonel Carneiro

Figura 40 – Cena do banheiro - **Go Down, Moses**¹²⁵

A luz se apagava e quando acendia novamente estávamos diante de um cenário cinematográfico de um banheiro que ocupava o centro do palco. O pequeno cubo em cena tinha torneira e descarga que soltavam água, além de um secador de mãos elétrico.

No início era difícil ter certeza do que estava acontecendo, mas a mulher que estava dentro desse banheiro passava mal. Aos poucos se percebe que ela está com um sangramento, mas fica a dúvida se ela está dando à luz a um bebê ou abortando. A cena estende-se pelo tempo necessário para causar um sentimento de agonia que reflete o desespero e o desamparo da personagem que a cena apresenta.

Junto da cena da caverna, essas são as que primeiro vêm à minha mente quando penso no espetáculo **Go Down, Moses**, buscando reconstruir a memória racional dele. Mas por outro lado, se eu penso em termos de sensação, as cenas que me tocaram de maneira mais forte foram as do eixo giratório e a do hospital.

¹²⁵ Foto de Divulgação. Crédito: Guido Mencari.

Figura 41 – Cena do hospital - *Go Down, Moses*¹²⁶

Me permito dessa maneira trocar a ordem na qual as cenas me foram apresentadas pela ordem em que elas vêm à minha mente. Ver um aparelho de tomografia na cena já era chamativo em si, fora de qualquer expectativa que se poderia ter previamente. Porém, mais marcante que isso seria o som dessa máquina, assim como o som do eixo, amplificado de tal maneira que era como se a sala toda estivesse dentro de uma máquina gigante de tomografia.

O alívio pelo fim do som era grande, mas não durava muito. Isso porque logo em seguida viria novamente a cena do eixo giratório, dessa vez com um som que misturava música, baralho de turbinas e o som do scanner.

Voltando à ordem das cenas na apresentação, entre o hospital e o banheiro havia a cena da delegacia, que era ligada à cena do banheiro por uma transição na qual uma lixeira aparecia. Havia o som do choro de um bebê ao mesmo tempo em que algo se movia dentro da lixeira.

¹²⁶ Foto de Divulgação. Crédito: Guido Mencari.

Figura 42 – Cena da delegacia - **Go Down, Moses**¹²⁷

Se a cena do banheiro pressionava a atenção do espectador, a da delegacia a distendia. Era uma cena que começava de uma forma realista e tinha um diálogo no qual o delegado perguntava à mulher (a mesma que aparecia no banheiro) onde estava o seu filho. A mulher não dizia e começava a fazer um discurso enigmático sobre o salvador. Seria seu filho um Moisés moderno?

Era uma cena que se podia fruir distraidamente, o que causava ainda mais impacto quando a cena seguinte começava. Um respiro para suportar o restante do espetáculo.

¹²⁷ Foto de Divulgação. Crédito: Guido Mencari.

Figura 43 – Parte final da cena da caverna - **Go Down, Moses**¹²⁸

De fato, depois da cena da delegacia eu me senti como se tivesse entrado em um túnel do tempo, sem volta. Como se eu próprio fosse o cabelo que girava com aquele eixo. Após o eixo, o palco ficava bastante tempo no escuro. Via que algo estava sendo montado, mas não consegui distinguir o que seria. Quando a luz ilumina lentamente o cenário me vejo transportado para uma caverna que é habitada por homens pré-históricos. Eles usam máscara que ao longe parecem ser muito reais e aparentemente estavam pelados (e realmente estavam).

Era uma cena bonita e longa, acompanhada por uma música relaxante (muito parecida com músicas de meditação). A fumaça em cena reforçava a impressão de que se estava dentro de um sonho. Assisti à morte de um bebê e o sexo que renovava a vida. Vida e morte presentes em cena. A mulher que percebe que está presa no véu da realidade e que pede socorro (Figura 43).

Para mim foi difícil não relacionar essa cena com a própria vida. Para mim esse momento em que a mulher bate na tela (ação que era acompanhada de um som forte), procura uma saída e não encontra voltaria diversas vezes à minha memória. Talvez eu também estivesse, como essa mulher, à procura de uma saída.

¹²⁸ Foto de divulgação do espetáculo. Crédito: Guido Mencari

A continuidade da cena aparecia o scanner de tomografia no meio da caverna, acompanhado de seu barulho, e dele surgia uma mulher, a mesma que desaparecera engolida pelo scanner na cena do hospital. Ela toma o lugar da mulher pré-histórica. A luz se apaga.

Demora um pouco para que o espetáculo encontre seu fim, mas o público parece desesperado por dar um ponto final naquela experiência e bate palmas efusivamente.

Devo esclarecer que nesse relato não estão claras para mim, na maior parte dos casos, as diferenças entre a apresentação em Lausanne e em Paris, mas identifico que as imagens mentais que construí são prioritariamente as relativas à apresentação de Paris. Atribuo isso ao fato de que em Lausanne vi ensaios (e ensaio aberto) enquanto em Paris era a estreia e as primeiras apresentações da peça que fui acompanhar.

Paris (França)

Paris é evidentemente uma das cidades mais presentes nessa tese, pois foi onde morei durante um tempo significativo deste doutorado. Não gastarei minhas linhas falando de uma das cidades mais conhecidas do mundo, mas é impossível não dizer que pude conhecer um dos lugares mais “humanos” do mundo. A Biblioteca Nacional da França (BnF), a Biblioteca Interuniversitária da Sorbonne (BIS), a Universidade Paris 3, a Galeria Colbert, os restaurantes universitários (CROUS), Antony, a cidade em que morei, os teatros a que fui (em especial o Théâtre de la Ville, local onde **Go Down, Moses** foi encenado), são lugares presentes nesta tese. Cada um desses lugares aviva a memória de fatos e pessoas (o contrário também é verdade) todo o tempo de escrita dessa tese¹²⁹.

Em uma de minhas primeiras incursões no Théâtre de la Ville, pude conversar com funcionários e constatar como a questão dos protestos em torno do espetáculo de Castellucci, **Sobre o conceito da face no filho de Deus**, tinha deixado marcas profundas. Eles se recusaram todo o tempo a falar ou a fornecer qualquer material sobre a peça e me explicaram que tinha sido um momento muito difícil para eles. Em um segundo momento, quando fui fazer a pesquisa com os espectadores, tudo correu bem, pois eu fazia a abordagem direta das pessoas, sem precisar da mediação dos funcionários do teatro.

Também o contexto da peça era mais fácil, pois dentro de uma homenagem da programação do Festival de Outono de Paris, o primeiro de uma aguardada série de três espetáculos, **Go Down, Moses** me permitiu ter acesso a um grande número de espectadores, sendo que alguns deles viam um espetáculo de Romeo Castellucci pela primeira vez.

Certamente que o excesso de oferta de espetáculos que a cidade de Paris propicia (um dos maiores do mundo) não contribui para a formação das lembranças a longo termo. Desta forma, procurei mesclar públicos que iam com mais e com menos frequência ao teatro.

¹²⁹ Essa tese é um testemunho de minha experiência da mudança política na França e especialmente dos atentados que aterrorizaram todo o mundo e que tiveram como palco a cidade de Paris. No momento em que finalizava a tese, em novembro de 2015, ocorreram um dos piores atentados terroristas da história que deixaram mais de 140 mortos. No Brasil também o momento não é dos melhores, há gritos irracionais que pedem a volta da ditadura militar, crise econômica e política, o governo de São Paulo fecha escolas, policiais matam inocentes, desastres ambientais são rotina, os interesses da religião e do agronegócio dominam a política e a USP quer fechar hospitais, creches e restaurantes universitários. Na medida que o teatro é um reflexo da sociedade ele é mais do que nunca um lugar de resistência e de memória que busca manter a pulsão de vida frente a fatos que anunciam mudanças para os próximos anos.

Não entrarei especificamente na experiência da peça em Paris, pois basicamente, em minha memória, a peça era a mesma apresentada em Lausanne. Em todo caso haviam algumas diferenças tanto no que diz respeito ao contexto sociocultural quanto a alterações na própria encenação que devem ser ressaltadas.

De maneira geral achei o público do Vidy menos especializado do que aquele que encontrei em Paris, mas não posso afirmar isso categoricamente, uma vez que por motivos logísticos¹³⁰ escolhi entrevistar espectadores apenas em Paris.

Outra diferença é que não havia o cachorro em cena e que a maior parte dos cartazes com imagens havia desaparecido. Notei também que o som em Paris estava menos intenso do que em Lausanne e que a amplitude do teatro acabava por tornar a experiência menos imersiva do que a que o espectador teve na Suíça.

Mesmo nos dias em que vi o espetáculo em Paris notei pequenas mudanças como, por exemplo, um cartaz com o mesmo coelho que aparecia no meio da cena da galeria de arte (essa que oscilava entre um quadro pendurado na parede e um totem) que era desenrolado pela mulher durante a cena da delegacia. Houve dias em que a atriz fez essa ação e outros que não. De qualquer maneira não houve uma grande alteração da encenação, apenas alguns ajustes que parecem visar à precisão das imagens pensadas por Castellucci.

Uma das grandes experiências de acompanhar o espetáculo **Go Down, Moses** foi a de poder observar a dinâmica que existe na porta do teatro. Pude observar as pessoas que procuram ingresso, as que vendem, amigos que se encontram e que não se encontram também. A porta do teatro é o lugar que conecta o espaço teatral à cidade.

Outra questão interessante de minha experiência foi de poder ir aos lugares que os espectadores escolhiam para as entrevistas. Um café, um bar, uma casa, em uma determinada região da cidade, tudo isso me dizia muitas coisas a respeito do entrevistado e ao mesmo tempo me propiciava uma experiência muito significativa.

Consigo organizar a partir de minha experiência uma narrativa, ainda que saiba que há múltiplas possibilidades a partir da mesma peça. Se fosse contar essa narrativa para alguém, como faço para meu leitor agora, diria que:

Se trata da história de uma mulher que dá à luz a Moisés nos dias de hoje. Essa mulher joga o filho em uma lixeira para se livrar dele. Moisés some da história e acompanhamos essa mulher que passa por uma

¹³⁰ Não havia tempo nem recursos suficientes para realizar as três entrevistas que propunha em Lausanne.

delegacia e pelo hospital onde (em morte ou sonho) ela é colocada em contato com sua realidade mais primitiva, a qual pede socorro.

Vê-se diante dessa tentativa de criação de narrativa como ela é fracassada e provisória, pois mesmo eu tenho dúvidas em relação a ela, enquanto também ela simplifica e minimiza a minha experiência do espetáculo, na qual a narrativa era menos importante, ao menos para mim, do que as sensações físicas causadas pelo espetáculo.¹³¹

¹³¹ Não trago narrativas das cidades de São Paulo e Porto Alegre, pois nos casos dos espetáculos **Bom Retiro 958 metros** e **Sobre o conceito da face do filho de Deus**, que acompanhei nessas cidades, a maneira como trouxe as referências permitem ao leitor inferir o contexto que foram escritos.

3. O espectador das teatralidades contemporâneas

Este capítulo traz o estudo central da tese desenvolvido a partir da pesquisa de campo realizada entre os anos de 2014 e 2015, no qual foram feitas 85 entrevistas nas cidades de Bruxelas, Avignon e Paris.

Esclareço que ainda que o campo tenha sido feito na Europa, ele procurou contemplar espectadores de nacionalidades diversas e equilibrar as entrevistas entre os campos da lusofonia e da francofonia.

Finalmente chega-se a experiência do espectador narrada por ele mesmo e pensada ao longo do tempo suscitando diversas questões sobre tal experiência. Como meio de privilegiar essa experiência (e não a estética dos espetáculos que servem de vivências de base), trabalho os relatos que são feitos com base em **Dire ce qu'on ne pense pas dans des langues qu'on ne parle pas** e **Go Down, Moses**, de forma conjunta, buscando revelar as diferenças e analogias entre as experiências de ambos espetáculos.

3.1 Mapeando a experiência do espectador a partir de categorias utilizadas pela teoria teatral

A primeira abordagem que proponho do discurso dos espectadores entrevistados relaciona-se diretamente às teorias que versam sobre a análise dos espetáculos e toma por base os livros **L'analyse des spectacles** (2012) de Patrice Pavis e **La Mémoire du Jeune Spectateur** (1988) de Roger Deldime e Jeanne Pigeon.

A escolha visa, além de explorar as experiências dos entrevistados, discutir a seguinte questão: os espectadores analisam o teatro a partir das mesmas categorias utilizadas pelos acadêmicos da área? Também está implícita nesta a questão acerca da validade de tais categorias analíticas: elas são operativas?

Ao tomar como objeto o livro de Pavis (2012) me deparei com as seguintes categorias de análise do espetáculo, propostas como componentes da cena: atuação; voz, música, ritmo; espaço, tempo, ação; figurinos; maquiagem; objetos; iluminação; texto. Para criar as categorias segundo as quais seria possível analisar as criações cênicas Pavis se baseia em uma ampla pesquisa teórica da área.

Certamente as categorias levantadas pelo teórico francês são fundamentais nas pesquisas sobre a estética do teatro, mas elas me pareceram insuficientes diante dos discursos dos espectadores. Procurei, como sugere o próprio autor, adequar as categorias à realidade desses espetáculos e espectadores de 2014. Uma primeira medida foi a adição de categorias utilizadas por Deldime e Pigeon (1988) para sondar a memória do jovem espectador. Somei a essas categorias algumas outras que julguei pertinentes e procurei atribuir a cada categoria palavras-chave¹³² que me ajudassem a identificar a ocorrência destas nos discursos analisados.

¹³² Utilizo palavras-chave em português e em francês pois as entrevistas foram feitas nas duas línguas.

Categoria	Sub categoria	Palavras-chave
Atuação	Ator	Palavras ator, acteur, atriz e actrice
Atuação	Corpo	Corpo, corps
Atuação	Figurino	Figurino, costume
Atuação	Maquiagem	maquiagem, maquillage
Atuação	Personagem	Personagem, personnage, personagens
Encenação	Encenador	encenador, diretor, metteur en scene, Antonio Araujo, Tô, Romeo Castellucci
Encenação	mise en scene	Encenação, mise en scene
Espaço	Cenário	Palavras cenário, décor, scenographie, cenografia
Espaço	Prédio	bâtiment, Prédio
Espaço	Objetos	Objetos que apareciam nas cenas - Peruca, peruque, eixo, torno, scanner, ressonância, máquina, machine
Espaço	Território	Cidade, Ville, País, pays, Paris, Avignon, Bruxelles, Bruxelas, França, Brasil, Portugal, Bélgica, France, Brésil, Belgique
Iluminação	Luz	Luz, lumière, iluminação, éclairage
Som	Barulho	Som, Ruido, Barulho, bruit, bruitage, sonoplatia, vibração
Som	Música	Música, Musique
Som	Voz	Voz, Voix
Tempo	Cena	cena, scene
Tempo	Duração	longue, longo, curto, court, duree, duração, demora, lento, lent, rápido, rapide, vite
Tempo	Quadro	quadro, tableaux
Texto	Dramaturgia	Texto, text, dramaturgia, drama, dramaturgo, auteur.
Opsis	Imagem	imagem, image
Movimentos	Deslocamentos	movimento, mouvement, deslocamento, déplacement

Tabela 3 -Lista de palavras-chave utilizadas

Para tal análise selecionei apenas os espectadores que tinham feito a segunda e a terceira entrevistas sobre os espetáculos **Dire ce qu'on ne pense pas e Go down, Moses**. Desta maneira são analisadas um total de 18 entrevistas com 10 pessoas diferentes, sendo 4 espectadores que assistiram à encenação de Antônio Araújo e 6 que assistiram ao espetáculo de Romeo Castellucci.

Todas as entrevistas com espectadores utilizadas nesse capítulo foram feitas entre os anos de 2014 e 2015. Os nomes dos espectadores foram substituídos por nomes fictícios para preservar sua identidade. Para diferenciar as segundas das terceiras entrevistas foi adotada uma fonte e uma tabulação diferentes para quando elas forem citadas. Cada primeira intervenção de um sujeito é acompanhada por um rodapé que discrimina o número da entrevista (2ª ou 3ª), o espetáculo a qual ela se refere e o local no qual o espectador viu o espetáculo. Há também informações sobre a idade, profissão e naturalidade do espectador. De maneira geral pude perceber que algumas categorias tinham mais ocorrências que outras no discurso dos espectadores, como ilustra o Gráfico 6.

Gráfico 6 – Frequência da ocorrência das categorias nas entrevistas¹³³

Pude notar que quase todas as categorias elencadas por Pavis e as minhas próprias foram contempladas nos discursos. Chamo a atenção para a ausência da ocorrência de menções ao figurino e à maquiagem.

Em parte, a ausência dessas categorias reflete uma característica inerente ao teatro contemporâneo: a utilização de roupas cotidianas e de pouca ou nenhuma

¹³³ Utilizo o termo *mise en scène* do francês para reforçar a diferença entre a encenação e o encenador. Sigo Dort (1977, p.61) para quem o surgimento da a encenação (*mise en scène*) a partir do século XIX não se explica pela aparição da figura do encenador, mas por uma modificação dos públicos que deixam de ser homogêneos, não podendo ser mais separados por gêneros.

maquiagem. Se o ator estivesse com a mesma roupa fora do teatro, de maneira geral, ele passaria despercebido.

Na encenação dirigida por Araújo em Bruxelas, por exemplo, havia uma espécie de prólogo que contava com atores instalados nas escadarias da Bolsa de Bruxelas (local onde o espetáculo foi realizado). Os atores sentados junto à barraca azul usavam um figurino que pouco os diferenciava das outras pessoas que ficavam em frente à Bolsa normalmente. A única diferença notável seria a utilização das barracas, que é uma prática proibida e reprimida pela polícia do local.

Os espectadores olham a cena sem saber ao certo se se trata de ficção ou realidade. Essa é uma marca da intervenção urbana que o Teatro da Vertigem costuma promover por onde passa. Araújo parece buscar mimetizar a realidade local, propiciando essa ambiguidade ao olhar do espectador. Essa mesma cena do início do espetáculo foi modificada por Antônio Araújo na apresentação do espetáculo no Festival de Avignon. Os figurinos de mendigo foram substituídos por trajes sociais. Esses atores ficavam durante longo tempo deitados no chão em locais próximos ao prédio do Hôtel des Monnaies.

Já no caso de **Go Down, Moses**, os figurinos eram mais comuns e em parte das cenas, dir-se-ia até que realistas, ou seja, muito próximos a roupas utilizadas em situações reais. Do início até o meio da peça o que os espectadores viam eram pessoas em trajes condizentes com as situações comentadas. Foi comentada, por outro lado, a ausência de roupa e as máscaras na última parte do espetáculo.

Se por um lado a menção ao figurino e à maquiagem não foi feita, o Gráfico 6 mostra que a referência à categoria cena foi, em disparada, a mais utilizada pelos espectadores. Penso que isso reflete outra característica das teatralidades contemporâneas, que é a divisão do espetáculo em quadros ou cenas. Essa divisão se torna o ponto principal de referência para os espectadores, que passam a organizar sua memória do espetáculo utilizando essa categoria.

Apesar das semelhanças, o Gráfico 7, que analisa as ocorrências de cada categoria separadas por espetáculo, revela que há grandes diferenças entre os espetáculos.

Gráfico 7 - Frequência das categorias por espetáculo

O Gráfico 7 demonstra um mapeamento do que fica retido como significativo na memória dos espectadores de cada espetáculo. Começo ressaltando as menções ao espaço em **Dire ce qu'on ne pense pas**. Por conta da realização em espaços não convencionalmente utilizados para o teatro, em especial no caso de Bruxelas, a alusão ao espaço é constantemente, seja ao espaço interno do edifício, suas imediações, seja aos territórios da cidade ou do país. Como aponta Dinho¹³⁴ em sua segunda entrevista, feita alguns dias depois da peça.

¹³⁴ **Dire ce qu'on ne pense pas dans des langues qu'on ne parle pas.** Entrevista realizada na cidade de Bruxelas em francês. Espetáculo e 1ª entrevista em 27/05/2014. 2ª entrevista em 29/05/2014. 3ª entrevista 07/09/2014. Dinho é belga, tinha 45 anos, era formado em sociologia, atuando como professor universitário. Foi ao espetáculo a convite de uma amiga (do meio teatral) e estava junto com Sabrina, sua esposa, no dia do espetáculo e das entrevistas.

Dinho – Eu achei muito interessante a utilização do espaço e do prédio, justamente isso, eu achei muito bom... essa boa exploração do prédio.¹³⁵

O Gráfico 7 demonstra um mapeamento do que fica retido como significativo na memória dos espectadores de cada espetáculo. Começo ressaltando as menções ao espaço em **Dire ce qu'on ne pense pas**. Por conta da realização em espaços não convencionalmente utilizados para o teatro, em especial no caso de Bruxelas, a alusão ao espaço é constantemente presente, seja ele o espaço interno do edifício, suas imediações, seja os territórios da cidade ou do país.

Dinho – A gente identifica esse prédio. Que essa peça está ligada a este prédio. Então, nós vemos o prédio de uma maneira diferente. Nós lhe damos outros significados.

Leonel – Você passou em frente à Bolsa [durante esse período de 3 meses]?

D – Sim, me acontece de passar. Eu acho que agora esse prédio é também a peça.

Sabrina¹³⁶ – Antes disso, de minha parte, eu tinha ido ver uma exposição de Leonardo da Vinci, que foi lá, mas é menos importante que a lembrança, a ligação, que a gente pode fazer [com a peça]...

D – Dá uma outra alma a este prédio... antes eu ligava ele à Bolsa, as finanças, não ao lado cultural. Agora eu tenho uma outra visão, um pouco mais positiva também do prédio... mais ligada a algo... menos a especulação, mais a vida e as lembranças...¹³⁷

¹³⁵ 2ª entrevista - **Dire ce qu'on ne pense pas das des langues qu'on ne parle pas** – Bruxelas.

¹³⁶ **Dire ce qu'on ne pense pas dans des langues qu'on ne parle pas**. Entrevista realizada na cidade de Bruxelas em francês. Espetáculo e 1ª entrevista em 27/05/2014. 2ª entrevista em 29/05/2014. 3ª entrevista 07/09/2014. Sabrina é belga, tinha 43 anos, era formada em enfermagem atuando como professora do ensino superior. Foi ao espetáculo a convite de uma amiga (do meio teatral) e estava junto com Dinho, seu esposo, no dia do espetáculo e das entrevistas.

¹³⁷ 3ª entrevista - **Dire ce qu'on ne pense pas das des langues qu'on ne parle pas** – Bruxelas.

O espaço é simbolicamente modificado pela peça. Como já observado nos relatos sobre outras peças do Teatro da Vertigem, o espaço é investido de significação pela peça. Para o espectador que acompanhou a apresentação, fantasmagorias de sua própria memória passam a habitar o espaço. A peça preenche de afeto (no caso de Dinho positivo) aquele espaço que até então era só mais um ponto de passagem. Ele passa a habitar a mente do espectador como um espaço de vida, um espaço de memória, tal como ocorre nos locais marcados como especiais para cada um. O local onde se conheceu o primeiro amor, a casa em que o filho nasceu, o café em que encontramos um grande amigo que não víamos há tempos deixam de ser lugares indefinidos, de passagem e passam a ser lugares carregados de afetos.

Outro elemento essencial na experiência do espetáculo do Teatro da Vertigem é a relação com o ator/personagem. Ainda que o trabalho se enquadre na categoria teatro contemporâneo, as personagens do espetáculo dirigido por Araújo são referências para o espectador, ainda que descritas muitas vezes como caricaturais. De maneira geral, elas se sobrepõem à personalidade de cada ator. A atuação agrada aos espectadores, que ressaltam a coragem que os atores têm para algumas cenas, em especial a atriz que faz o papel principal, o da economista. Essa atriz/ narradora conduz os espectadores pela peça se tornando o ponto de referência e identificação principal.

André¹³⁸ - Eu me senti muito na pele da economista também, a mulher economista que volta ao seu país... porque... ela sofreu muito durante a peça, muita violência...ela foi questionada a todo momento, pressionada a todo momento. Ela foi mesmo tocada pelo homem que trabalhava com o lixo.¹³⁹

¹³⁸ **Dire ce qu'on ne pense pas dans des langues qu'on ne parle pas.** Entrevista realizada na cidade de Avignon em francês. Espetáculo e 1ª entrevista em 08/07/2014. 2ª entrevista em 10/07/2014. 3ª entrevista em 15/11/2014. André é francês e mora em Avignon, tinha 24 anos, trabalhava como ator e fazia graduação na cidade. Também fazia o conservatório dramático. Trabalhou acompanhando a produção e por isso esteve em todas as apresentações da peça, ainda que só tenha assistido integralmente a 2 ou 3.

¹³⁹ 2ª entrevista - **Dire ce qu'on ne pense pas das des langues qu'on ne parle pas** – Bruxelas.

Enquanto o espaço traz o real para a percepção do espectador, a atuação e a personagem são os principais portadores da ficção. Essa ficção tenta iludir o espectador, enquanto o espaço trabalha o seu estranhamento.

Por suas características **Dire ce qu'on ne pense pas** parece deixar os espectadores confortáveis para empregar termos e categorias de análise que são utilizadas frequentemente pela crítica especializada e pela teoria teatral. Aparecem elementos de análise clássicos, como encenação, dramaturgia e atuação, que são contrapostos a elementos mais relacionados a uma análise contemporânea, como corpo e voz. É nesse diálogo entre os elementos e formas de operação do teatro dramático e do teatro pós-dramático (LEHMANN, 2007a) que o espetáculo dirigido por Araújo parece se fixar como uma experiência significativa para os espectadores entrevistados.

Outra característica interessante que pude notar nos discursos é que as referências ao corpo em **Dire ce qu'on ne pense pas** são feitas não só ao corpo dos atores como ao corpo dos espectadores em cena. A presença corporal desse espectador *voyeur* era contundente durante a peça.

Sabrina – É aquilo que eu disse ontem, é isso [o espaço] que contribui também, de fato, que novamente nós estejamos a cada momento em uma postura corporal de *voyeur* e também de ator... onde...enfim, há outras emoções que devem ser vividas além de estar apenas em uma posição passiva de recepção.¹⁴⁰

Como demonstram as fotografias, a estética de **Go Down, Moses** é completamente diferente. Entretanto, chamam a atenção algumas características que a aproximam de **Dire ce qu'on ne pense pas** em relação às categorias personagem e corpo. Em primeiro lugar, destaco que a personagem principal (em cena) da peça encenada por Castellucci também é uma mulher. Essa mulher que sangra e que atravessa e é atravessada pelas próximas cenas estabelece de certa forma uma linha narrativa, ainda que de forma muito mais tênue que a da peça escrita por Bernardo de Carvalho. Essa figura ambígua de uma mulher que sofre e comete violência é assombrada pela figura de masculina ausente.

¹⁴⁰ 2ª entrevista - **Dire ce qu'on ne pense pas** das *des langues qu'on ne parle pas* – Bruxelas.

Em relação ao corpo, destaco que ainda que nas entrevistas de **Go Down, Moses** o corpo apareça menos vezes citado em comparação a **Dire ce qu'on ne pense pas**, a questão da corporeidade dos atores, de sua presença, é igualmente forte, em especial na última sequência de cena, na qual aparecem homens pré-históricos. Também é presente a relação de *voyeurismo* do espectador. Esse espectador que entra na intimidade da personagem, a qual sangra trancada num banheiro, que olha pelos pequenos furos da tela que separa fisicamente o palco e a plateia.

De maneiras diversas **Go Down, Moses** e **Dire ce qu'on ne pense pas** têm dramaturgias que, apesar de fragmentadas, possuem uma coisa em comum: a figura de uma mulher perpassa a peça fazendo a costura das cenas. Em **Dire ce qu'on ne pense pas** a identificação com esta personagem parece ser mediada pela própria ficção escrita por Carvalho.

Por caminhos distintos, os espectadores de **Go Down, Moses** também podem chegar a uma identificação com a personagem, ultrapassando dessa maneira os limites da dramaturgia. De uma maneira surpreendente os relatos apontam casos nos quais os espectadores são tomados pela sensação do que foi visto em cena e ficam atônitos em suas cadeiras, sangrando metaforicamente como a personagem em cena, ou seja, pode haver uma identificação física e direta com a personagem.

Ambas as peças se instalam de maneiras diferentes nas memórias. A identificação com a personagem produz ao longo do tempo reações diversas. Chama a atenção, as referências dos espectadores de **Go Down** às categorias imagens, barulhos, música e objetos. As impressões visuais e auditivas fazem parte das memórias relatadas, sem necessariamente portarem um sentido dramático. É o barulho em si, alto, a vibração pulsante que é lembrada.

As imagens são relatadas muitas vezes em seu caráter pictórico, sem necessariamente ligar-se à narrativa da peça que, por sua fragmentação, é encoberta por outros elementos. Os objetos em cena se tornam personagens. O “eixo que gira” e o “equipamento de ressonância magnética” são mais citados que as personagens que aparecem ao longo da apresentação.

Ao que parece, o enquadramento utilizado por Castellucci, trazendo objetos da vida real, estimula a atenção do espectador. O barulho é certamente o elemento fundamental para a inscrição da imagem do objeto na sua memória. Ele causa um choque direto da atenção exógena, ou seja, se instala na memória sem passar por mecanismos

“racionalizantes”. O próprio encenador fala, como mostra o trecho da entrevista já citado, sobre a importância do som no processo de construção de peça.

O trabalho de Castellucci parece se concentrar na articulação entre som e imagem, articulação esta que estará disponível para a leitura do espectador. Como ele assinala, a relação entre esses dois elementos resulta ora em harmônicos, ora em dissonâncias. O som, uma vez que penetra o corpo do espectador – inclusive por conta de suas propriedades físicas –, resulta em uma fruição distinta da imagem, situando-se muito mais no campo da sensação, ou seja, instalando-se na memória implícita¹⁴¹.

Romeo Castellucci - Existem os dois aspectos [racionalidade e emotividade]. Estão um dentro do outro. Assim, uma pura emotividade, do meu ponto de vista, não é interessante. Um compromisso entre ambas [é mais interessante]: a emotividade, a emoção, a sensação – talvez seja melhor falar em “sensação” – é contrabalanceada pelo pensamento e vice-versa.¹⁴²

Imagem e som agiriam, segundo o encenador, como que dentro de um sistema em constante tensão. Ao trabalhar direta e propositalmente sobre as emoções, ao mesmo tempo que sobre a razão dos espectadores, o encenador deseja provocar sentidos nuançados, opacos, por vezes suspensos, jamais acompanhados de uma chave definitiva de resolução.

Romeo Castellucci - Há algo que é controlado e algo que foge do controle, que porta ordem e desordem. Muito frequentemente, a música e os sons produzem um tipo de desordem interior que confunde as informações. Isso é bom. Em certos casos nos quais uma certa imagem produz um pensamento, uma ideia que toma uma direção, o som leva para uma outra direção. (...) há um conflito entre som e imagem. Isso é bom.¹⁴³

Outros objetos, não associados a barulhos, como o cartaz com a imagem de um coelho, seriam muito menos lembrados do que aqueles associados a ruídos, como mostrarei no próximo capítulo. Há ainda outra variação importante na relação entre

¹⁴¹ Ver Helene e Xavier, 2003.

¹⁴² Entrevista realizada em 28/03/2014 por Leonel Carneiro na cidade de Bolonha. Tradução: Eli Borges Jr. Revisão de tradução: Leonel Carneiro

¹⁴³ Entrevista realizada em 28/03/2014 por Leonel Carneiro na cidade de Bolonha. Tradução: Eli Borges Jr. Revisão de tradução: Leonel Carneiro

objetos e sons, que é o sentido que esse som tem. Se nas cenas do eixo que gira ou da ressonância o som é mecânico e de certa forma mais abstrato, na cena em que aparece uma lixeira e algo se movendo dentro dela o som do choro de um bebê parece ganhar uma significação mais imediata e é menos citado. Penso que esse som é menos citado pelos espectadores porque, a partir dele, é mais fácil produzir-se uma compreensão racional da cena, como aponta Roberta¹⁴⁴:

Roberta - Aí a cena seguinte, a do lixo, eu achei... não desnecessária, mas eu achei meio empobrecedora. Não empobrecedora, mas eu achei tipo: "olha, ela colocou o bebê no lixo". Eu achei uma cena meio demonstrativa, mas eu não sei se é ruim ou bom, na verdade. Acho que falta muito disso no teatro contemporâneo. Sabe esse lado mais didático. No fundo, é legal quando você entende o que está acontecendo, porque às vezes as pessoas tiram essas cenas que fazem esse tipo de coisa e daí você não entende mais nada e você não acompanha mais o espetáculo e desencana, porque é hermético. Essa cena... ela conta. A função dessa cena é "olha só, ela jogou o bebê no lixo". Não sei se daria para ter tido uma saída um pouco melhor, um pouco mais fina, mais é... aí tem uma coisa assim, tipo o lixo ele tenta ser super real, tem um aspecto de lixo sujo e tal, mas você sabe que não é um bebê que tá ali, porque tem um chorinho que é meio mecânico e um movimento que é meio mecânico, então cria um... uma coisa estranha assim. É real e não é. Você aceita, fala "tá bom". Você aceita, mas fica no meio termo que não é nem convenção, nem é super real.¹⁴⁵

Para ela, o som e o objeto "lixeira" passam a integrar a compreensão da narrativa da peça de forma racional. É uma experiência que cria um sentido quase que imediato dentro da experiência global da encenação. Por outro lado, o som que se relaciona ao eixo que gira cria uma dificuldade na construção de sentidos. Sua compreensão parece ficar em suspenso. Penso que esse é o principal motivo para que durante as falas a cena seja citada tantas vezes. O som intenso e grave afeta diretamente o corpo do espectador com sua vibração e instala-se muito mais como sensação do que como sentido.

¹⁴⁴ **Go down, Moses.** Entrevista realizada na cidade de Paris em português. Espetáculo em 06/11/2014. 2ª entrevista em 07/11/2014. 3ª entrevista em 31/03/2015. Roberta é brasileira e morava em Paris, tinha 31 anos, era doutoranda em artes cênicas e diretora de teatro. Foi ao espetáculo com Talita. É casada com Júlio.

¹⁴⁵ 2ª entrevista – **Go Down, Moses** – Paris.

Bianca¹⁴⁶ - Eu não entendi o início da cena com aquela máquina e os cabelos que são aspirados e com o barulho. Nessa cena eu não vejo nenhum sentido... eu procuro, mas não consigo fazer a ligação. (Risos)¹⁴⁷

Se pensarmos na fala de Castellucci durante sua entrevista, esse som que não tem “ligação com a imagem” parece ter sido uma concepção do encenador, para quem o trabalho de conjugação de elementos visuais e sonoros é um conhecimento específico. Assim como um acorde, as cenas das peças dirigidas pelo encenador também se utilizam das somas dos elementos de sua composição para criar uma outra coisa, uma espécie de síntese, diferente da simples soma entre elas. Essa composição, que Castellucci chama de disciplina no excerto abaixo, agiria no enfrentamento do desafio de contrabalancear emoção e razão.

Romeo Castellucci - Há uma disciplina, há um saber na convenção entre som e imagem. O som e a imagem juntos produzem harmônicos, produzem sentido musical. Ao tocar duas notas juntas ouve-se outra nota, e são dois harmônicos. É por isso que a combinação de dois elementos, como som e imagem, produz uma outra coisa.¹⁴⁸

O cenário e a iluminação também são componentes desse harmônico da encenação do diretor italiano. Todos os elementos da cena compõem uma dramaturgia da imagem sonora¹⁴⁹. Não é à toa que as palavras que fazem referência à categoria imagem são tão citadas. Como vimos, o espetáculo é milimetricamente pensado como um todo para gerar uma imagem sonora e visual potente.

Outra comparação interessante pode ser feita entre as categorias encenação e encenador. Nota-se que a presença de Romeo Castellucci nos discursos dos espectadores é muito mais forte do que a de Antônio Araújo. Penso que esse fato é um reflexo do contexto em que os espectadores estão inseridos, no qual o diretor italiano é muito mais

¹⁴⁶ **Go down, Moses**. Entrevista realizada na cidade de Paris em Francês. Espetáculo e 1ª entrevista em 05/11/2014. 2ª entrevista em 08/11/2014. 3ª entrevista em 29/03/2015. Bianca é francesa e mora em Paris, tinha 51 anos, e trabalhava como diretora de mídia. Foi ao espetáculo só e sentou-se ao meu lado.

¹⁴⁷ 2ª entrevista – **Go Down, Moses** – Paris.

¹⁴⁸ Entrevista realizada em 28/03/2014 por Leonel Carneiro na cidade de Bolonha. Tradução: Eli Borges Jr. Revisão de tradução: Leonel Carneiro

¹⁴⁹ Utilizo o termo imagem-sonora para reforçar ideia de que participa da composição dessa imagem a qual o espectador se refere outros sentidos além da visão, ainda que na maior parte dos casos, ao que parece, a visão é o sentido que organiza essa imagem.

conhecido que o brasileiro. Por outro lado, no que diz respeito à questão da encenação, o espetáculo **Dire ce qu'on ne pense pas** é mais referido por seus espectadores. Essa menção ao encenador ou à encenação reflete a influência do ambiente sociocultural na formação do olhar do espectador.

Dando continuidade à análise, pude verificar que há uma variação das memórias ao longo do tempo. Algumas categorias e cenas citadas na segunda entrevista são ignoradas na terceira. Do mesmo modo, algumas outras categorias que eram pouco citadas na segunda entrevista ganham mais espaço na terceira como vemos no Gráfico 8.

Gráfico 8 – Frequência das categorias por espetáculo e número sequencial da entrevista (por ocorrência de palavra-chave)

Ao realizar uma análise comparativa das categorias, verifiquei a possibilidade de estabelecer alguns comportamentos distintos da menção às categorias ao longo do tempo. O primeiro passo foi analisar o desenvolvimento de cada categoria, de cada espetáculo quanto à proporcionalidade direta ou inversa, ou seja, se a citação da palavra

aumenta ao longo do tempo (direta) ou diminui com o passar do tempo (inversa). Depois de fazer essa operação, propus uma comparação da mesma categoria dos dois espetáculos.

Ao comparar uma mesma categoria nessas duas encenações, pude verificar se elas tinham ou não o mesmo comportamento ao longo do tempo. Diante dessa proposta, pude chegar a três possibilidades de comportamento distintos.

No primeiro comportamento há uma proporcionalidade entre a segunda e a terceira entrevista de cada espetáculo. Por exemplo, a categoria “ator” é mais citada na segunda do que na terceira entrevista para ambos os espetáculos. Isso indica que a categoria será menos presente na recordação dos indivíduos de ambos os espetáculos ao longo do tempo.

A segunda possibilidade é que as categorias apresentem comportamentos inversos para cada espetáculo. Por exemplo, a categoria “cena”, que é menos citada na terceira entrevista de **Go Down, Moses** do que na segunda, enquanto, a mesma categoria apresenta um comportamento inverso no caso de **Dire ce qu’on ne pense pas**. Proponho que este pode ser um indício de um tipo de memória que tem uma tendência a ter sua evocação variada segundo o espetáculo.

Por fim, o terceiro comportamento é um que não permite realizar a comparação entre os espetáculos. Ele se dá na ausência da menção à categoria em uma das entrevistas. Dessa forma, ele revela traços que são característicos de cada encenação, como posso citar o exemplo da categoria “barulho” que revela um traço marcante de **Go Down, Moses**. Se dividirmos as categorias nessas três tendências, teremos a seguinte tabela:

Proporcional	Inversa	Não comparável
Ator Encenador Imagem Território	Cena Corpo Dramaturgia Personagens	Barulho Cenário Deslocamentos Duração Luz Encenação Música Objetos Prédio Quadro Voz

Tabela 4 – Agrupamento das categorias analisadas por espetáculos e entrevistas

Num primeiro olhar sobre essa organização das categorias, pode-se dizer que as que têm comportamentos proporcionais possuem uma vida própria e apresentam um mesmo comportamento, ganhando ou perdendo importância ao longo do tempo. Tais categorias revelam traços mais gerais da organização das memórias do teatro contemporâneo.

A palavra ator, por exemplo, é utilizada de diferentes maneiras durante a entrevista. No caso de André, por exemplo, ela aparece de uma maneira mais próxima aquela que é colocada por Pavis.

André – Eu gostei muito da atuação dos atores, eu achei muito precisa.¹⁵⁰

Interfere na sua leitura o fato que ele próprio é ator e, dessa maneira, conhece bem as categorias utilizadas pela teoria teatral e se interessa pela prática dos atores como uma forma de exercício de sua profissão, tanto que ele é dos poucos a dizer que se lembra da atuação na terceira entrevista.

André – Eu me lembro bastante da atuação dos atores.¹⁵¹

A palavra ator será utilizada também para outras designações. No caso de Dinho e Sabrina, essa mesma palavra apareceria na designação de uma ação e como uma referência do papel do espectador em cena.

Dinho – o ator que estava deitado no chão.
[...]

Sabrina – Como te disse ontem, isso contribui, de fato, para que a gente esteja, a cada vez, numa postura corporal de voyeur e também de ator...¹⁵²

De fato, a utilização da palavra ator, tal qual uma categoria de análise, apareceu somente em raros casos, como o de André. Imperou uma abordagem do ator em

¹⁵⁰ 2ª entrevista - **Dire ce qu'on ne pense pas dans des langues qu'on ne parle pas** – Avignon.

¹⁵¹ 3ª entrevista - **Dire ce qu'on ne pense pas dans des langues qu'on ne parle pas** – Avignon.

¹⁵² 2ª entrevista - **Dire ce qu'on ne pense pas dans des langues qu'on ne parle pas** – Bruxelas.

sua materialidade concreta e, para a peça de Araújo, também para se referir ao espectador que está em cena.

Por outro lado, a categoria imagem mostra bem como os espectadores irão usar uma mesma palavra de muitas formas diferentes. Apresento abaixo algumas das possibilidades encontradas.

André - Eu tenho imagens fortes [do espetáculo]. Eu me lembro muito bem do rosto dos atores...¹⁵³

Clara¹⁵⁴ - eu tô mais com a imagem que eu acho que foi contemporânea. Não que tivesse nada chocante, mas é que ela é forte, a imagem, em si ela fica. Em algum momento fica na sua cabeça. Não que ela tenha nenhum significado, mas a imagem em si e a as cores também eu gostei, daquela cor pastel assim...¹⁵⁵

Clara - uma coisa que realmente que ficou mesmo é essa imagem final, dessa coisa um pouco pré-histórica (risos)¹⁵⁶

Bianca - me restam imagens, não me restam palavras...¹⁵⁷

Bianca - me restam as imagens da encenação que eu achei muito... muito bem-sucedidas, ao contrário do senso geral da peça... onde eu não encontrei as chaves [para a leitura]¹⁵⁸

Talita - mas eu lembro de ser uma peça, como as outras peças do Castellucci também, é muito visual. É muito elaborada visualmente assim. Então eu acho que é isso que mais impactou,

¹⁵³ 3ª entrevista - **Dire ce qu'on ne pense pas dans des langues qu'on ne parle pas** - Avignon.

¹⁵⁴ **Go down, Moses**. Entrevista realizada na cidade de Paris em português. Espetáculo e 1ª entrevista em 08/11/2014. 2ª entrevista em 21/11/2014. 3ª entrevista em 02/04/2015. Clara é brasileira e morava em Paris, tinha 54 anos é arquiteta e dá aulas de música. Foi ao espetáculo com Vanessa e com o marido desta.

¹⁵⁵ 2ª entrevista - **Go down, Moses** - Paris.

¹⁵⁶ 3ª entrevista - **Go down, Moses** - Paris.

¹⁵⁷ 2ª entrevista - **Go down, Moses** - Paris.

¹⁵⁸ 3ª entrevista - **Go down, Moses** - Paris.

porque eu não lembro do que era dito, eu lembro das imagens. Eu fecho os olhos e eu lembro da cena, assim, visualmente, eu lembro.¹⁵⁹

Júlio¹⁶⁰ - Eu vou lembrar das imagens.¹⁶¹

Júlio - Tinha a cena do ... do... como chama isso? Scanner. Era marcante a imagem.¹⁶²

A palavra imagem, como demonstra o gráfico 7, é muito mais utilizada para falar de **Go down, Moses**, mas surge também na terceira entrevista de **Dire ce qu'on ne pense pas**. A categoria, ignorada pelos trabalhos de Deldime e Pavis, se mostra pertinente na medida em que denota um modo de organização da memória dos espetáculos ao longo do tempo. Essa organização em cenas da peça de Castellucci é colocada já de início frente à impossibilidade de ver uma narração contínua na peça. Por outro lado, na encenação de Araújo ela cresce ao longo do tempo na memória do espectador.

Adelaide¹⁶³, por exemplo, que construiu uma narrativa sólida e contínua para **Dire ce qu'on ne pense pas** não recorre nenhuma vez à categoria imagem. Proponho diante disto que essa categoria apresenta indícios das duas possibilidades que o teatro tem de se organizar, e que podem ser refletidas na memória do espectador

A primeira seria uma narrativa, uma história que encadeia fatos que podem ser reduzidos em unidades de ação, tal qual um conto como **Chapeuzinho Vermelho**, narrado por Charles Perrault e pelos irmãos Grimm. Ainda que as histórias tenham diferenças, as unidades de ação (cenas) são identificáveis e se organizam como narrativas lógicas: a mãe envia a filha para a casa da avó, a menina encontra o lobo na floresta, o lobo vai à casa da avó e espera a chegada de chapeuzinho etc.

¹⁵⁹ 3ª entrevista – **Go down, Moses** – Paris.

¹⁶⁰ **Go down, Moses**. Entrevista realizada na cidade de Paris em português. Espetáculo em 08/11/2014. 2ª entrevista em 08/11/2014. 3ª entrevista em 04/04/2015. Júlio é francês e morava em Paris, tinha 28 anos, e atuava como tradutor. É casado com Roberta que o incentivou a ir ver a peça e amigo de Talita.

¹⁶¹ 2ª entrevista – **Go down, Moses** – Paris.

¹⁶² 3ª entrevista – **Go down, Moses** – Paris.

¹⁶³ **Dire ce qu'on ne pense pas dans des langues qu'on ne parle pas**. Entrevista realizada na cidade de Bruxelas em português. Espetáculo e 1ª entrevista em 26/05/2014. 2ª entrevista em 29/05/2014. 3ª entrevista em 07/09/2014. Adelaide é nascida na Guiné-Bissau e criada em Portugal, tinha 27 anos, trabalhava como empregada doméstica. Foi ao espetáculo a convite da professora do curso de francês. Estava junto com Tatiana.

A segunda é uma sequência de imagens que não necessariamente têm uma conexão entre si. As unidades de ação, cenas, estão mais próximas de uma fotografia. Dessa forma, assim como para descrever uma fotografia, poderão ser adotadas estratégias que focam nos objetos, lugares e pessoas em cena ou em memórias que esses despertam.

Esses dois tipos de organização se referem, como disse, sendo que o teatro contemporâneo tem uma tendência predominante a se organizar a partir da sequência de imagens. Por outro lado, as associações empreendidas pelos espectadores não serão necessariamente as mesmas. Como vimos, Adelaide se concentra na narrativa, enquanto Dinho guarda “imagens” de **Dire**. O fato mais importante em tudo isso não é a memória em si do espectador (cada pessoa pode ter uma maneira diferente de memorizar as peças), mas a maneira que ela se articula com pontos de sua experiência para ganhar um sentido.

A categoria cena, também introduzida por mim a partir da sugestão das entrevistas, liga-se diretamente à imagem, sendo utilizada em alguns momentos de maneira muito próxima. Ela introduz um novo elemento em relação à imagem: o tempo. A cena é uma unidade de ação no tempo que foi na maioria das entrevistas trazida em uma relação estreita às imagens da memória.

Adelaide - enquanto a cena estava a passar eu estava a me atentar em cada personagem.¹⁶⁴

A cena que passa fora do espectador em um tempo determinado e constitui uma unidade de ação se torna uma divisão fundamental na constituição da memória dos espectadores, especialmente no caso de **Go Down, Moses**, no qual haviam divisões claras entre as partes que constituíam o espetáculo.

Júlio - Ah... eu lembro sobretudo da cena da mulher parindo porque tem sofrimento, porque tem uma emoção que você acaba compartilhando e da cena da... da cena dos homens primitivos porque tem um contraste de cores assim... tem essa coisa cor quente, aconchegante, as trepadas, a mulher que bate... tem assim um som que ressoa... mas o outro ... tem assim, parece que pra memorizar precisa que tenha emoção envolvida, né? pra você se lembrar. As

¹⁶⁴ 2ª entrevista - **Dire ce qu'on ne pense pas dans des langues qu'on ne parle pas** – Avignon.

outras cenas não me emocionaram. Eu lembro das imagens, mas eu lembro da chatice (risos). A cena do lixo, meu... não lembro. Ah!! É nessa cena que tinha uma música. Tinha música na cena do lixo.¹⁶⁵

As cenas que organizam o espetáculo serão as mesmas unidades utilizadas pelos espectadores. Fica claro dessa maneira que nomear a cena já é um processo organizativo.

Entre as categorias que têm comportamentos diferentes em ambas as peças, a noção de corpo apresenta um comportamento interessante e se dilui em **Go Down**, enquanto se faz mais presente em **Dire ce qu'on ne pense pas**, com destaque para a reflexão sobre o “corpo do espectador em cena”. O corpo, em sua materialidade, parece ser um objeto de destaque nas peças abordadas, como já havia apontado Ekira Fischer-Lichte.

Os procedimentos adotados por Romeo Castellucci e Frank Castorf, por mais diferentes que sejam, concordam no ponto em que dirigem, resolutamente, a atenção do espectador para a individualidade e a particularidade específicas do corpo do ator, para seu corpo “real”. Este último pode levar a um desaparecimento temporário da figura dramática. Todavia, não se deve considerá-lo como um procedimento visando a fazê-la desaparecer por completo, mas a irritar profundamente nossa percepção. [...] O que, num dado momento, é percebido como o corpo fenomenal do ator, é percebido, no instante seguinte, como uma figura dramática e *vice-versa*. (FISCHER-LICHTE, 2013, p.19)

Na encenação de Romeo Castellucci, ele trabalha com líquidos corporiais como o sangue, com o corpo nu na cena das cavernas, com o corpo doente no scanner. Desta forma o corpo que fica em evidência é o corpo do ator.

Clara - achei legais os corpos. Eu não sei que efeito que ele fez que tudo parecia ampliado. O corpo humano estava mais. Não sei o que a tela fazia. Parecia que eles eram mais fortes do que eles são.¹⁶⁶

¹⁶⁵ 3ª entrevista – **Go down, Moses** – Paris.

¹⁶⁶ 2ª entrevista – **Go down, Moses** – Paris.

Por outro lado, o que o espetáculo **Dire ce qu'on ne pense pas** põe em evidência são os corpos dos espectadores.

Sabrina - é uma peça que mexe com a gente, muito particular, na qual nosso corpo é exposto.¹⁶⁷

São corpos humanos em cena. Seja do ator ou do espectador, suas materialidades parecem ser componentes incontornáveis na formação das memórias do espetáculo.

Há categorias menos marcantes para os espectadores como, por exemplo, “personagens”. Em **Dire ce qu'on ne pense pas** tal categoria se afirma ao longo do tempo como referência da experiência teatral na memória dos entrevistados, enquanto no que se refere à **Go Down** as personagens passam cada vez mais a ser vultos que compõem as imagens do espetáculo. Por outro lado, um fenômeno inverso acontece em relação à dramaturgia, que passa a ser menos lembrada como categoria em **Dire** e mais citada em **Go Down**, se considerarmos a terceira entrevista.

As categorias não comparáveis, por sua vez, parecem demonstrar características relativas à constituição da experiência de cada uma das encenações. Para **Go Down**, **Moses** é possível dizer, por exemplo, que a presença do som como participante da experiência é muito forte logo após o espetáculo, e com o tempo vai se dissipando e se tornando mais uma sensação do som do que a lembrança do som em si. Por exemplo, no caso do barulho do torno, os espectadores tiveram alguma dificuldade de se lembrar do som em si na terceira entrevista, mas se lembravam de características do som como volume, altura e seu caráter mecânico. Por outro lado, os objetos de cena que já eram referências importantes da experiência ganham ainda mais lugar como espécie de índices da memória que se mesclam à ideia de cenário.

Em **Dire ce qu'on ne pense pas**, a característica mais marcante que serve de índice para o espectador é a utilização do espaço não convencional. As citações das palavras-chave que se referem ao prédio crescem muito ao longo do tempo e tornam-se uma das principais referências para os espectadores.

Para uma última análise visando o mapeamento dos relatos coletados sobre as peças, proponho um olhar para o tempo necessário a cada espectador para falar de sua

¹⁶⁷ 3ª entrevista - **Dire ce qu'on ne pense pas dans des langues qu'on ne parle pas** – Avignon.

experiência. O tempo de cada entrevista (ver Tabela 5) não era pré-estipulado e variava conforme a necessidade de cada espectador. Ele começava a ser contado no momento que eu ligava o dispositivo de gravação e acabava quando o espectador se dizia satisfeito, ou seja, quando tinha dito tudo que julgava importante sobre sua experiência do espetáculo.

Tempo de gravação das entrevistas analisadas			
Dire ce qu'on ne pense pas dans des langues qu'on ne parle pas		Go down mores	
2ª entrevista	3ª entrevista	2ª entrevista	3ª entrevista
01:11:50	00:42:45	00:37:59	00:36:53
01:05:17	00:36:38	00:16:06	00:22:11
01:05:17	00:36:38	00:21:29	00:21:53
00:40:21	00:25:25	00:47:35	00:33:39
Tempo médio		00:15:38	00:24:37
		00:22:19	00:27:57
		Tempo médio	
01:00:41	00:35:22	00:26:51	00:27:52

Tabela 5 - Tempo das entrevistas por espetáculo

Diante desses dados, é possível fazer algumas inferências. A primeira delas é que as entrevistas de **Dire ce qu'on ne pense pas** seguem a tendência (esperada em certa medida) de durarem menos tempo à medida que o espectador se afasta do evento teatral. Essa tendência se explica pelo trabalho de síntese que a memória normalmente faz, reduzindo os eventos aos seus pontos mais significativos, integrando às outras experiências de vida e eliminando boa parte dos detalhes. Por outro lado, chama a atenção que o tempo médio das entrevistas de **Go Down, Moses** aumentou quando comparadas a segunda e a terceira entrevista.

De maneira ampla, posso dizer que a maior parte dos espectadores consegue estabelecer um número maior de conexões de **Go Down** com sua vida, o que traz novos sentidos para a experiência vivida, ligando-a com outras experiências teatrais. A ligação com outras experiências teatrais, fator já presente na segunda entrevista em casos como os de Júlio e Fábio, amplia-se na terceira entrevista para os casos de Bianca e Talita.

Pode-se dizer, a partir dos tempos das entrevistas, que no período que separaram a segunda da terceira entrevistas, os espectadores de **Go Down, Moses** conseguiram fazer mais conexões entre a peça e a sua vida do que os de **Dire ce qu'on ne pense pas**. Seria necessário ampliar o tempo de acompanhamento dos entrevistados

para verificar como tal tendência se desenvolveria ao longo do tempo, mas a manutenção do tempo em relação ao espetáculo dirigido por Romeo Castellucci demonstra uma projeção de uma lembrança duradoura, enquanto para o caso do espetáculo de Antônio Araújo a tendência é de que a lembrança se condense muito rapidamente até se tornar apenas uma frase.

É comum que depois de algum tempo eu não me lembre de um espetáculo, de suas cenas ou mesmo de sua história, mas me lembre de uma espécie de sensação que o espetáculo me deixou. “Não gostei porque era longo”, “era um espetáculo bonito” etc. Dessa forma, quando o espetáculo se reduz a uma frase ele perde a ligação com o percurso de vida. Do ponto de vista da memória, seria mais bem-sucedido um espetáculo que, sendo capaz de se articular com a vida do espectador, despertasse a cada vez que fosse evocado uma nova associação.

A título de especulação, calculei qual seria a tendência de crescimento (ou diminuição) do tempo de entrevista para ambos os espetáculos, baseado nos dados da Tabela 5 dentro de um período de dois anos. A análise do tempo das entrevistas, embora não possa ser vista de maneira isolada, denota a tendência das memórias em relação ao tempo.

Gráfico 9- Projeção do tempo médio das entrevistas para **Dire ce qu'on ne pense pas** e **Go Down, Moses** em 2 anos

Segundo a projeção demonstrada no gráfico, os espectadores de **Dire ce qu'on ne pense pas** teriam muito pouco a dizer após um ano em que assistiram ao

espetáculo (6 minutos de fala em média) e após dois anos o espetáculo poderia ser concentrado em uma frase (de menos de 1 minuto). Por outro lado, aqueles que assistiram **Go down, Moses** teriam um tempo médio de entrevista bem estável de cerca de 31 minutos após 12 meses e 36 minutos depois de 24 meses.

Fica claro que todo o trabalho de mapeamento proposto neste capítulo é essencial para revelar algumas tendências da experiência dos espectadores entrevistados. Apesar de ser muito útil para revelar tendências mais gerais, esse tipo de análise parece não penetrar em camadas mais finas do discurso.

Deve-se levar em consideração, por exemplo, que os espectadores entrevistados são de nacionalidades diversas, têm línguas maternas diferentes e as entrevistas foram concedidas no idioma escolhido por eles (nem sempre o materno). As diferenças culturais certamente contam na hora de escolher as categorias de análise. Nota-se que os francófonos se balizam mais pelas categorias propostas por Pavis (2012) que os lusófonos. Há, enfim, uma série de outras variáveis, como a relação com cada entrevistado, o local de entrevista, o fato de ser estrangeiro, que não estariam contempladas em uma análise destas categorias os mesmo de outras que podem ser criadas.

Diante dessa primeira tentativa de abordar as entrevistas fica claro que ela consegue apenas tocar na superfície das verdadeiras questões apresentadas pelos espectadores, uma vez que se foca, na maior parte dos casos, na estética do espetáculo, como se ele estivesse descolado da vida deste espectador. Por este motivo, penso que a análise a partir das categorias teatrais em uso serve como uma aproximação da experiência do espectador que deve ser aprofundada pela análise direta do discurso, a partir do qual emanam outras categorias que possuem uma lógica própria.

Após tal constatação, proponho ao leitor que acompanhe as flutuações de meu olhar sobre as entrevistas, que busca desvendar, subjetivamente, o enigma da experiência dos espectadores entrevistados.

3.2 Voo livre: flutuações da atenção sobre a memória da experiência dos espectadores contemporâneos

Se eu sei que eu vou ter que falar [da peça] em 2 ou 3 meses... vou pensar regularmente. Ahh... eu seguramente iria pensar nela, mais tarde, mesmo se a gente não tivesse se encontrado... mas eu teria provavelmente prestado menos atenção. (André¹⁶⁸)

Se como mostra o capítulo anterior, tenho de um ponto de vista específico das experiências dos espectadores, inicio este capítulo, dizendo para meu caro leitor que é preciso ficar claro que essa pesquisa interferiu na experiência dos espectadores entrevistados, ou seja, o ato de propor-lhes que falassem influi no “que” e no “como” é lembrado o espetáculo. Ao discutir exaustivamente **Dire ce qu’on ne pense pas des des langues qu’on ne parle pas** e **Go Down, Moses**, eu e os espectadores que participaram desta pesquisa descobrimos muitas coisas sobre os espetáculos e sobre nós mesmos. Rememorar é um verdadeiro trabalho que exige uma concentração de nossa atenção para trazer à tona lembranças que muitas vezes estavam submersas.

A ideia deste capítulo é propor um mergulho nesse mar de memórias, do qual muitas lembranças emergiram durante essa pesquisa, assumindo os riscos que estão compreendidos nesse ato. Assim como um piloto de asa-delta, lanço-me em voo livre pelas memórias e experiências, levando comigo meu leitor, procurando melhores térmicas para deslocar-me ao sabor das correntes de ar.

Gosto da metáfora do voo livre porque nesse esporte os pilotos lidam com algo que não pode ser visto, mas existe: o ar em movimento. Penso que o ar é a matéria que mais se identifica com a memória. Não podemos ver o ar, mas sabemos que ele existe, podemos senti-lo e não existiríamos sem ele.

Sem categorias pré-estabelecidas, olhei para cada uma dessas entrevistas, tão familiares para mim, com uma atenção flutuante, para utilizar o termo freudiano. Repito nessa pesquisa o dispositivo da psicanálise, que pressupõe que, em contrapartida à operação de livre associação empreendida pelo paciente (nesse caso pelo espectador), é necessário que o psicanalista (o pesquisador) escute com uma atenção flutuante.

¹⁶⁸ 3ª entrevista – **Dire ce qu’on ne pense pas des des langues qu’on ne parle pas** – Bruxelas.

Essa é uma tese fundamentada na palavra, na oralidade, na escuta. Portanto, não se trata de qualquer memória ou experiência, mas daquela que se relaciona e se exprime através da oralidade. Uma lembrança viva, em constante transformação, da qual trago uma fotografia que captura um determinado momento que já não existe mais.

Convido o leitor a compartilhar a construção dessa pesquisa que tematiza e que resulta da experiência, em um processo que, enquanto é realizado, também se modifica, assim como a relação que se constrói entre memória, atenção e experiência, ideia tão bem traduzida pelas **Mãos a desenhar** do artista holandês Mauritus Escher.

Figura 44 - **Mãos a desenhar** - Mauritus Escher (1948)

Cada um dos espetáculos começou muito antes da data de sua estreia. De maneira mais direta, pode-se falar de seu início enquanto ideia na cabeça de cada encenador ou dos ensaios nos quais eles foram construídos. Do ponto de vista do espectador, ele também começa muito tempo antes e se constrói, como nos processos

vividos pelos artistas, influenciado pela soma de ideias e experiências anteriores, sendo que algumas delas se tornam referências em suas memórias. Do mesmo modo o espetáculo continua depois que as “cortinas fecham”. Ele continua seu desenvolvimento em nossa memória.

O que nos lembramos doze anos depois de um espetáculo, de um ator? É o que eu chamarei de prego. Dessa forma a gente diz o prego do espetáculo. O prego, é a imagem, ou a palavra, ou o gesto que condensa em um instante toda intensidade de uma cena, o desenvolvimento de um discurso, o caráter de um personagem. (REGNAULT, 1986, p.73)

Esses marcos conscientes (chamados de prego por François Regnault, 1986¹⁶⁹) aparecem de quando em quando nos discursos dos espectadores e dão acesso às suas experiências significativas do teatro e da vida. Eles são os pontos ao redor dos quais as experiências significativas se organizam e balizam as vivências do tempo presente.

Ambos os espetáculos que analiso foram feitos por encenadores que têm uma longa carreira atrás de si e estão inseridos em um sistema específico de produção: o do teatro contemporâneo. Informações como o local onde o espetáculo será realizado, ou de qual festival ele faz parte, funcionam como indicadores e enquadram a experiência de cada espectador. A partir destes e de uma série de outros elementos, os espectadores criam expectativas do que será o espetáculo.

Como demonstra Pierre Bayard em seu livro, cujo provocativo título é **Como falar dos livros que não lemos** (2007), nem sempre é preciso ler um livro para se imaginar sobre o que ele fala ou fazer uma avaliação de seu conteúdo. A nossa experiência do mundo, em contato com outras experiências, nos possibilita fazer uma série de previsões, muitas vezes com exatidão, sobre as coisas. Isso vale também para uma peça de teatro.

Para elaborar essa narrativa textual sobre a (fragmentada) experiência pela qual passei ao me propor a desenvolver essa tese, recorro aos relatos das encenações **Go Down, Moses** e **Dire ce qu'on ne pense pas dans des langues qu'on ne parle pas**, a partir de 28 entrevistas longas e 46 entrevistas curtas que realizei nos anos de 2014 e

¹⁶⁹ Regnault é um filósofo francês, professor da Université Paris VIII. Um apaixonado por teatro ele escreve em seu **Le spectateur** algumas de suas memórias do teatro, organizadas e refletidas a luz de sua filosofia.

2015, com espectadores que pude acompanhar desde a saída desses espetáculos, ou até mesmo antes disso.

A tendência de dramatizar e criar narrativas, mesmo nos casos nos quais ela não está posta a priori, foi algo que pude perceber em todas as entrevistas que fiz. Em alguns casos mais claramente, em outros menos, mas o espectador parece sempre estar procurando uma ligação entre os fatos apresentados na peça e identificar uma sequência lógica na mesma.

Se o teatro dramático prima pela compreensão da narrativa, o teatro contemporâneo parece se recusar a dar essa narrativa de maneira fácil. Exige que o espectador trabalhe. O resultado é que uma mesma cena, uma mesma peça, podem resultar em narrativas completamente diferentes.

Para entrar nesse território, proponho ao leitor um olhar atento à narrativa criada por Adelaide sobre **Dire ce qu'on ne pense pas**. Essa narrativa é diferente daquela que eu empreendi, demonstrando como há possibilidades de interpretação da cena que extrapolam mesmo a intencionalidade dos produtores.

Adelaide – Tinha qualquer coisa do exército... a ver com a segurança... nas fronteiras. Que hoje em dia acontecem muitas coisas nas fronteiras que a gente não sabe. Não há uma vigilância...regular... não há uma vigilância...bem... como é que eu posso dizer? ... não são tão exigentes... Ou antes não eram tão exigentes e agora começam a ser mais por conta dos ataques terroristas, das drogas, das armas... isso eu acho muito bem... e ele fez passar mais ou menos isso para o público, foi isso que eu percebi. Que muitas das vezes que as pessoas estão a trabalhar neste tipo de trabalho não são reconhecidas. Dão a vida por isso e não são reconhecidas. Alguns morrem, alguns ficam com traumas... não é? Acabam por dar toda vida e não valeu de nada... então o filho dele estava a par de tudo isso e tentou chamar a atenção da filha do [homem] que era mudo para ela perceber que o pai dele era importante, mas não tinha sido valorizado. Ainda não percebi o que que o pai dela disse ao outro rapaz que ele também começou a entrar “em depressão”, que ele começou a criar um novo mundo dele, virou assassino... que ele depois assassinou o velho que estava

na rua... e depois parece que há uma ...
ahhh... uma agressão da peça, quando nós
mudamos de sala, que o velho, o pai da moça,
ele tava na rua e tinha uma filha que
supostamente não era filha dele, mas uma
pessoa que ele tinha como filha e que ele
acabou por assassinar, como é que eu posso
dizer.... / Quando ele estava a falar com ela ...
ela não percebia o que ele dizia.

A linguagem que ele estava a utilizar com ela
era muito agressiva e era uma linguagem de
imposição ... se calhar era ... através do ... do
trabalho dele que era assim de imposição. Ele
estava a tentar impor à filha dele a linguagem
que ele estava a falar e que ela não estava a
entender. Ela estava a querer chamar para a
realidade ... era como se ele vivesse num
mundo à parte. Quando ele enforcou a filha
não era ele ... ele estava incorporado, alguma
coisa assim... não era a personagem dele...
então quando se deu conta que ele matou a
filha, se calhar, ficou "mais louco"... e talvez a
filha dele não o conhecesse dessa forma...
conhecesse uma parte mais calma, mais
pacata, mais carinhosa, né? Não conhecia essa
parte violenta que ele demonstra quando mata
a filha... uma pequena discussão que não tem
nexo nenhum.

Leonel – mas você acha...eu acho que eu não
entendi... você acha que isso é antes?
Voltando antes na história quando ela era
pequena? ...

Adelaide – Sim, sim... eu vejo nesse ponto de
vista ... eu por exemplo, eu vi assim... porque
depois quando ela cresce ela torna-se uma
mulher rica e ela depois que o pai desaparece
a feição dela mudou, o rosto, em termos de
caráter ela mudou, ficou mais agressiva, mais
fria. Não é? Tanto que ela foi se meter nuns
bares de homossexualismo e de tudo mais,
para tentar se ter numa realidade que não era
a dela. Para tentar fugir talvez de um
problema. Muitas das vezes as pessoas
metem-se na bebida, no álcool, na
prostituição para tentar sair de um problema
e não veem que estão a entrar noutra. Então,
essa parte foi muito boa porque mostra
verdadeiramente a realidade de hoje em dia.
Porque muitas moças, moços são atirados

para essa vida quando não tem o caráter definido. Quando há qualquer coisa emocional que desestabiliza, ou seja, não tem força interior... se também pensarmos pela parte religiosa, não tem Jesus... e eu acho que a parte em que ela está lá e ele começa a.... não subornar, mas a fazer convites indecentes. Dizer que gostava dos brasileiros e que queria conhecer.... Ela começou a ter nojo dela própria e dizer que (...) eu não pertença a este mundo, e coisa assim... enquanto a cena estava a passar eu estava a me atentar em cada personagem para ver.... para relacionar com a realidade de hoje em dia, porque é isso que eu acho que o autor quis mostrar... ou não? Não sei...¹⁷⁰

Penso que essa passagem da entrevista com Adelaide demonstra muito bem como ela, à medida que fala da peça, tenta construir uma narrativa coerente a partir de sua própria experiência. A sequência de cenas apresentadas pela peça, que eu mesmo tinha lido como cenas independentes, foi vista por Adelaide como uma única história, com diversos flashbacks¹⁷¹. Vendo minha intervenção durante a entrevista percebi que mesmo eu tinha criado uma narrativa (como narro em capítulos anteriores), um pouco diferente da de Adelaide. Destaco que a encenação é construída de uma forma que fica difícil dizer qual seria a leitura mais correta da cena. Isso está expresso por Adelaide no fim de sua fala, quando ela se coloca a interrogação “ou não?”, acompanhada por um “não sei...”.

Para que a minha narrativa sobre o espetáculo não fique como única referência de comparação à empreendida por Adelaide, proponho uma comparação com as narrativas de outros espectadores.

Tatiana¹⁷²– Lembro tudo [do espetáculo],
lembro logo no início que... nas

¹⁷⁰ 2ª entrevista – **Dire ce qu'on ne pense pas des des langues qu'on ne parle pas** – Bruxelas.

¹⁷¹ É necessário salientar que ainda que seguisse o texto de Bernardo Carvalho (2014), a encenação não era feita de forma realista e possuía diversas invenções que permitiam uma multiplicidade de leituras.

¹⁷² **Dire ce qu'on ne pense pas dans des langues qu'on ne parle pas**. Entrevista realizada na cidade de Bruxelas em português. Espetáculo e 1ª entrevista em 26/05/2014. 3ª entrevista em 07/09/2014. Tatiana é portuguesa, tinha 28 anos, era formada em comunicação e trabalhava como caixa de supermercado. Foi ao espetáculo a convite da professora do curso de francês. Estava junto de Adelaide no espetáculo.

escadas, quando eles estavam com as tendas, nós pensávamos mesmo que... era gente morando na rua que se lembrou de vir e montar as tendas aqui na escada. (L – Que não era da peça?) Era da peça, mas no início nós não sabíamos nada sobre a peça, e então eu pensei mesmo, que fosse alguém que se lembrasse de ocupar as escadas, e dormir umas noites aí nas escadas da *Bourse*, o que não era nada de se estranhar aqui em Bruxelas. (Risos) E... lembro também logo no início... a cena do ator com a mulher grávida também... não dava pra entender bem, se ele tava a ser carinhoso, ou tava a ser agressivo com ela. (pausa curta) E... lembro-me... sobre o pai que matou a filha, acho que ela era maluca. (pausa) [...] Nunca cheguei a perceber porque é que o senhor perdeu a voz... a parte que a filha dele, estava a falar com o médico, também acho que tá muito real, porque acho que hoje em dia os médicos não prestam atenção suficiente no paciente, e acho que era o caso ali, (risos) ele estava como um bocado a... querer despachá-lo com ela. (pausa longa) que mais? Acho que é isso, mais nada... ¹⁷³

Tatiana reforça um caráter de enquadramento, já presente na fala de Adelaide, o qual demonstra como a dramatização não tem sentido em si mesma. Uma história só passa a ter sentido quando se relaciona com o restante do mundo. A cena do médico é para Tatiana muito real, pois “hoje em dia os médicos não prestam atenção suficiente no paciente”, ou seja, ela faz sentido dentro da experiência que Tatiana tem do mundo. Assim como para Adelaide a peça representa a realidade, em especial na parte do bar, pois é assim mesmo e “muitas moças, moços são atirados para essa vida quando não têm o caráter definido”.

Outra questão que a fala de Tatiana me desperta é em relação à cena inicial de **Dire**, que acontecia nas escadarias da Bolsa. Seu discurso reforça a minha impressão de que essa era uma das cenas mais potentes, pois colocava em questão os limites entre o real e o ficcional. Na leitura de Tatiana, diferentemente da minha, houve uma crença de que os atores eram mendigos. Fica claro, dessa maneira, que eu sabia que não eram

¹⁷³ 3ª entrevista – **Dire ce qu'on ne pense pas des des langues qu'on ne parle pas** – Bruxelas.

mendigos por ter acompanhado a montagem da peça, mas que um espectador bem poderia acreditar se tratassem de mendigos verdadeiros. Surge dessa maneira uma condição de liminaridade entre o real e o ficcional, gerando para o espectador uma experiência que a pesquisadora Erika Fischer-Lichte (2013, p.31) denomina como “experiência de crise”.

É, sobretudo, quando a oposição entre “real” e “ficcional” desaparece que tem lugar a crise. O que, na vida quotidiana, é cuidadosamente separado em dois mundos diferentes podendo ser perfeitamente apreendidos por meio de um par de conceitos dicotômicos, torna-se impreciso nos espetáculos [...].

A tendência humana de criar uma narração, ainda que dificultada pela liminaridade ou pela fragmentação dos espetáculos analisados, não desaparece. Penso que tal operação está profundamente relacionada à forma como lembramos. Criar relações entre a peça e a vida nos ajuda a lembrar, a dar um sentido para aquilo que lembramos. Esquecer é também uma face do lembrar, como aborda com uma grande beleza poética Peter Brook em seu **The Valley of Astonishment** (2014)¹⁷⁴.

Antes de seguir, quero voltar aos discursos de Adelaide e Tatiana, a fim de como eles demonstram as possibilidades de leitura que **Dire ce qu'on ne pense pas** dão ao espectador. Por exemplo, quando elas citam a cena do pai que mata a filha, enquanto para uma quem estava louco era o pai, para a outra era a filha.

Os sentidos da cena e as narrativas elaboradas por cada espectador mostram um pouco do repertório criado durante seu percurso de vida. Acho ilustrativa outra passagem, na mesma entrevista de Adelaide, na qual ela expõe sua percepção da cena de **Dire ce qu'on ne pense pas**, em que um pastor de uma igreja evangélica tenta convencer o público a entrar em sua igreja, aparentemente com a intenção de enganar seus seguidores e enriquecer.

Adelaide- Eu gostei daquela parte em que ele colocou o tal representante de Jesus Cristo...

Leonel - O pastor....

¹⁷⁴ Considero o espetáculo de Brook (2014) uma boa ilustração de como precisamos organizar a memória para que ela possa ser acessada. Na ficção dirigida por Peter Brook e Marie-Hélène Estienne, a personagem Sammy Costas coloca cada memória, como um objeto, em alguma parte de sua casa, começando pelas prateleiras e terminando por encher toda a cidade. Ao fazer ligações entre as novas memórias e as memórias já consolidadas, e ao repeti-las no ato da fala, o espectador aumenta circunstancialmente as chances de se lembrar da peça.

Adelaide- Isso é brincadeira... um pastor é um anjo da igreja, né? Da casa de Deus... mas da maneira como ele estava a apresentar, ele mostrava era a parte da realidade, porque aquele que não crê na palavra de Deus, né? Muito facilmente não crê que existe o diabo e o diabo é o que governa o mundo todo. E quanto menos a gente crê que existe o diabo, mais ele consegue atuar na nossa vida.

[...]

Adelaide – Então ele mostrou muito bem essa parte das pessoas quererem representar Deus, né? Ninguém pode dizer “eu sou Jesus Cristo encarnado” isso não existe, né? Mas há muita gente que se faz passar isso... e ele disse até na sua palavra “muitos falsos pastores, muita falsa gente virão em meu nome” essas pessoas que dizem que são Jesus Cristo encarnado... isso não existe... e... mais o que que ele falou... uma parte... ahh “ eu consegui enganar todos”. Claro que conseguiu! É o diabo que fala pela boca dele, consegue enganar, consegue por traição, mentira...¹⁷⁵

Enquanto outros espectadores encararam essa cena como uma crítica às igrejas evangélicas, Adelaide, que frequenta uma dessas igrejas, encarou a crítica como positiva, pois não dizia respeito à sua igreja, mas a outras que existem por aí que enganam seus fiéis. Isso mostra, tal qual no caso da mãe de Ravena, espectadora de **Sobre o conceito da face no filho de Deus**, a liberdade de interpretação que é dada pelas encenações estudadas. Para Júlio, essa liberdade está expressa no espaço que Castellucci dá a seu espectador, sem impor uma única visão de mundo.

Júlio - Tem muitos espetáculos que falam de religião e... e hoje eu tive a sensação que a mulher que está batendo assim no véu e falando SOS é tipo... não tem ninguém pra te salvar, minha filha. Só que ele não está dizendo isso de forma clara. Ele tá... eu acho que ele respeita a coisa e ele deixa quem acredita, acreditar. Ele dá esse espaço. Eu acho que ele deu espaço pra todo mundo

¹⁷⁵ 2ª entrevista – **Dire ce qu'on ne pense pas das des langues qu'on ne parle pas** – Bruxelas.

achar o que quiser achar e isso eu acho inteligente da parte dele, não estar fazendo uma crítica dura e agressiva da religião, mas eu sinto que ele tá.¹⁷⁶

Ainda que o encenador tenha tido uma intenção ao criar, quando a obra é apresentada ao público ela deixa de pertencer ao autor e passa a pertencer ao espectador, que vai lhe dar as colorações que bem entender dentro do que lhe foi proposto. Dessa maneira, como propunha Dewey (2010, p.21-22), “Os atributos da obra de arte dependem não apenas das pessoas que a vivenciam (assim como do produto artístico), mas também das circunstâncias da experiência”.

Voltando ao caso de Adelaide, é fato que quando contei sua reação a um membro da equipe do espetáculo tive que ouvir “não, mas a Adelaide entendeu errado, eram várias cenas e o pastor era uma crítica a todas igrejas”, e depois “não, a Tatiana não entendeu, quem estava louco era o pai, não a filha”. Retomando a situação, penso que Adelaide e Tatiana estavam atentas à matéria física do teatro, dos sons, corpos, objetos etc. Elas estavam atentas ao sentido, procurando criar narrativas plausíveis e ancoradas na experiência particular de cada uma.

O que havia em comum entre Adelaide e Tatiana, além do fato de terem visto “juntas” **Dire ce qu’on ne pense pas**, é que ambas não eram frequentadoras do teatro (e nunca tinham assistido teatro contemporâneo). Ambas estavam lá pelo acaso, levadas pela professora de francês de um curso para estrangeiros.

Se para a pessoa com quem conversei da equipe do espetáculo elas não pareciam o público idealizado para a peça seriam, em teoria, recebidas como muita alegria por Romeo Castellucci, para quem o “espectador ideal seria aquele que entrasse no teatro por acaso: sem ferramentas intelectuais, seu olhar é totalmente sensação, conhecimento por meio dos sentidos, pura abertura física à representação, poro aberto aos afetos que vêm da cena” (CASTELLUCCI, 2014c, p.35).

Penso que a afirmação de Castellucci vem no sentido de restaurar a validade da experiência do espectador não especializado. Percebo olhando para as entrevistas, o quão atento à matéria em cena eles estão e como o frescor de ver pela primeira vez esse tipo de teatro aumenta sua capacidade atenta. Sua afirmação combate a ideia de que um

¹⁷⁶ 2ª entrevista – **Go Down, Moses** – Paris.

público que não conheça o teatro contemporâneo não vai compreendê-lo, luta contra a ideia do fracasso do espectador.

Morena¹⁷⁷ – bem... eu não sei o que sobrou [de **Dire ce qu'on ne pense pas**]... é um espetáculo difícil... então acho que é necessário conhecer melhor o teatro para ver esse tipo de peça.¹⁷⁸

Claro que há uma dimensão de compressão que vai depender de quanto o espectador conhece do mundo hermético do teatro contemporâneo, mas o que quero dizer é que não conhecer toda a linguagem desse teatro não invalida a experiência dos espectadores (talvez o problema esteja verdadeiramente no polo da produção, não da recepção). Toda a potência de empoderamento do espectador de teatro (mesmo do dramático) está no fato de que este tem autonomia para construir o sentido da peça e ligá-lo à sua vida. É nesse processo que o espectador estabelece uma significação para aquilo que assistiu.

A ação e a consequência devem estar unidas na percepção. Essa relação é o que confere significado; apreendê-lo é o objetivo de toda compreensão. O âmbito e o conteúdo das relações medem o conteúdo significativo de uma experiência. (DEWEY, 2010, p. 122-123)

É na possibilidade da coexistência de múltiplos significados para uma mesma cena que se ancora o teatro contemporâneo. Dessa maneira, penso ser necessário lutar pela quebra dos paradigmas que têm nortado tal produção: 1- do fracasso do espectador (e conseqüente reação negativa); 2- de que o artista é um ser “especial”, à frente do seu tempo, transgressor por natureza e detentor da única chave que dá acesso ao sentido real da coisa; 3 – da validação das instituições especializadas desse tipo de arte em detrimento dos outros tipos.

Ao oralizar sua memória, o espectador trabalha e, como já diz a sabedoria popular, “uma memória puxa a outra”. Nas palavras de Ecléa Bosi (2012, p.55) “na maior

¹⁷⁷ **Dire ce qu'on ne pense pas dans des langues qu'on ne parle pas.** Entrevista realizada na cidade de Avignon em francês. Espetáculo e 1ª entrevista em 09/07/2014. 3ª entrevista 15/11/2014. Morena é francesa e mora em Avignon. Tinha 30 anos e trabalhava na Universidade de Avignon. Foi a peça seguindo a recomendação de uma amiga (que é artista).

¹⁷⁸ 3ª entrevista – **Dire ce qu'on ne pense pas dans des langues qu'on ne parle pas** – Bruxelas.

parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado”.

Como efeito colateral de minha pesquisa, penso que a maior parte desses espectadores não especializados, que saíram do teatro com a impressão de que não entenderam a peça, acabam por descobrir que eles tinham compreendido muito além do que pensaram inicialmente. A ilusão do fracasso do espectador deve ser combatida, mas essa luta não pode se dar em uma frente única e deve incluir todas as ferramentas que levem o teatro a encontrar sua função social na atualidade.

3.2.1 A primeira vez a gente nunca esquece...

Começar algo novo exige sempre um grande esforço atencional. Esse é um dos fatores que, a meu ver, influem diretamente na capacidade que “a primeira vez” tem de se instalar na memória. A primeira vez que fomos a uma cidade, o primeiro beijo, a primeira vez que vimos uma peça teatral são eventos que provocam lembranças que guardamos enquanto significativas. A lembrança da primeira vez é carregada de afetos.

Cabe ainda dizer que nem sempre a nossa lembrança de uma primeira vez é fiel à realidade, mas em todo caso, é ela que conta na formação de nossas memórias. Podemos ter visto uma peça anterior àquela que consideramos como nossa primeira experiência do teatro, mas foi aquela que declaradamente constatamos como experiência primeira a fundadora de nossa relação com essa arte.

Fábio¹⁷⁹ - Em Brest havia poucas coisas, mas me parece que a primeira vez que eu fui ao teatro, de fato, foi quando eu fiz uma preparação para os grandes vestibulares. Havia um professor de francês que nos levava a Paris dois dias e eu acho que era a primeira vez que eu vi o que era teatro contemporâneo... e era a primeira vez que eu vi algo completamente diferente do que eu tinha visto na televisão, as representações de teatro de boulevard. O teatro foi uma descoberta

¹⁷⁹ **Go down, Moses.** Entrevista realizada na cidade de Paris em francês. Espetáculo e 1ª entrevista em 04/11/2014. 2ª entrevista em 08/11/2014. 3ª entrevista em 02/04/2015. Fábio é francês e mora em Paris, tinha 47 anos, e trabalhava como crítico de cinema para um grande jornal francês. Foi ao espetáculo só e sentou-se ao meu lado.

tardia e quando eu me mudei para Paris, é verdade que eu comecei a ver dança contemporânea, teatro, a verdadeiramente me interessar pelas questões de cenografia.¹⁸⁰

Ir à Paris para assistir teatro. Fica claro como o contexto, na passagem narrada por Fábio, foi fundamental para que a experiência se instalasse como significativa. Outra questão que a fala de Fábio suscita é que mesmo antes de sua primeira experiência com o gênero teatral contemporâneo ele já tinha uma experiência de teatro através da televisão.¹⁸¹

Vê-se assim como a experiência teatral, mesmo a tida como a primeira, não está isolada das outras experiências dos espectadores. Ao falar de sua primeira experiência do teatro, Fábio acaba por evocar também a sua primeira experiência significativa do cinema.

Fábio – A emoção primeira que condiciona minha paixão pelo cinema é antiga, porque ela remete à minha infância, quando eu via filmes na televisão... de fato, era um pedaço, um pedaço de um filme. Era o **Elephant Man** do David Lynch, em 1981, eu acho, o filme foi lançado e eu devia ter 13 anos e um programa na televisão, à tarde, mostrava um pedaço do filme para dizer: “o filme está sendo lançado”.¹⁸²

O leitor pode estar se perguntando nesse momento: “mas por que Fábio fala do cinema se a entrevista é sobre teatro?”. Como já disse, as experiências do espectador são todas integradas e, além disso, penso que a sua paixão forte pelo cinema foi o que impulsionou, mais tarde, sua incursão pelo universo do teatro e da dança. De fato, o cinema é o ponto de referência de Fábio, a partir do qual ele olha o mundo.

Sua fala constata que a emoção provocada pelo filme de Lynch condiciona seu olhar de espectador. Desse modo fica expressa uma outra questão, que é a influência

¹⁸⁰ 2ª entrevista – **Go Down, Moses** – Paris.

¹⁸¹ Na França, o teatro sempre foi muito presente no rádio e na tv. Transmissões ao vivo, peças radiofônicas, gravações de espetáculos são ainda hoje muito comuns. Discos de teatro traziam as vozes mais conhecidas dos franceses como a de Sarah Bernhardt, uma das atrizes francesas mais famosas no início do século XX.

¹⁸² 2ª entrevista – **Go Down, Moses** – Paris.

da emoção na retenção de uma memória como a primeira significativa em determinada categoria. Veria mais adiante em sua entrevista que a ligação com entre **Go down, Moses** e **Elephant Man** se dava não só por conta de ser a primeira vez, como também pelo fato de haver uma analogia entre as emoções.

Por outro lado, ainda que seja a primeira vez, já se chega ao teatro cheio de ideias. Há uma operação de aproximação das outras obras que marcaram nossa vida. Com as informações coletadas sobre o espetáculo que será assistido, elaboram-se previsões. Para que uma peça seja tida como marcante, é um fator determinante se o espetáculo, ou seu contexto, ultrapassa as expectativas, tanto de maneira positiva quanto negativa.

Fábio - É a primeira vez que eu vejo um espetáculo de Castellucci. Eu nunca tinha visto. Ouvi falar dele porque, de fato, o seu último espetáculo, que acho que foi no Théâtre de la Ville, causou muita polêmica, pois teve uma intervenção do grupo *Civitas*, integristas católicos, que subiram no palco para impedir a apresentação de acontecer. Eles fizeram manifestações todos os dias... eu tinha visto isso, mais bizarramente eu não me disse "eu vou ver". Não caiu a ficha, não sei... a ideia de um espetáculo sobre a representação de Cristo, que colocava problemas, não me deu muita vontade de... ver isso.¹⁸³

É inegável a influência que a repercussão dos protestos dos integristas católicos teve sobre a opinião pública. Enquanto muitos espectadores, como Fábio, fugiam de seus espetáculos para evitar esse conflito, outros tantos foram justamente para ver o motivo de tal *frisson*. De toda maneira, em praticamente todas as entrevistas sobre o espetáculo **Go Down, Moses**, os protestos contra o espetáculo **Sobre o conceito da face no filho de Deus** foram citados. Vanessa¹⁸⁴ não foi assistir **Sobre o conceito**, mas mesmo assim em sua entrevista ele demonstra que conhecia o espetáculo.

Vanessa – ah... não vi... o da face [**Sobre o conceito da face no filho de Deus**]... sim...

¹⁸³ 2ª entrevista – **Go Down, Moses** – Paris.

¹⁸⁴ **Go down, Moses**. Entrevista realizada na cidade de Paris em português. Espetáculo e 1ª entrevista em 08/11/2014. 2ª entrevista em 21/11/2014. Vanessa é brasileira e morava em Paris, tinha 42 anos e atuava como jornalista. Foi ao espetáculo com Clara e com seu marido.

aí quando eu li, como é que era a história do cara que tava lá, mal pra caramba, eu disse pera aí... (risos) até a ideia, eu achei a ideia muito boa, mas eu fiquei pensando vai ser... não vai ser um espetáculo agradável, tá mó confusão na frente do teatro, a gente nem foi, a gente tinha ingresso e a gente acabou não indo. (L – sério?) é... aquela imagem que ele escolheu, maravilhosa, né? Essa ligação que ele tem com a pintura, é interessante, mas tem uma... não sei, tem uma coisa de querer sacudir a pessoa, às vezes por um lado que você... eu penso “acho que não quero”.¹⁸⁵

Ainda que Vanessa ou Fábio não tenham visto o espetáculo **Sobre o Conceito**, por meio do que eles leram e das experiências relatadas por pessoas que conhecem, eles têm uma visão sobre esse evento, certamente tido como marcante na história recente do teatro francês. Essa memória de uma experiência indireta parece ser mais estável do que a experiência direta do espetáculo, ou seja, aquela que é adquirida quando o espectador assiste ao espetáculo.

É claro que idealmente se poderia voltar ao início da vida de cada espectador e analisar como a experiência de teatralidade já ocorre nos primeiros meses de vida. Mas cabe dizer que o foco está nas experiências que são relatadas oralmente, ou seja, que são manifestas pelo consciente de cada espectador, ainda que se reportando ao inconsciente. Dessa forma, partindo do discurso dos entrevistados, pude perceber que essa necessidade de contexto, na qual se inserem os discursos sobre “a primeira vez”, surgia sempre na segunda entrevista e por parte de pessoas que eu tinha conhecido na porta do teatro. Em geral, os espectadores com os quais eu tinha um contato anterior ao espetáculo não faziam essa fala contextualizada.

Clara - Eu fiquei pensando nessa peça, porque é a primeira vez que eu vejo um espetáculo dele graças à Vanessa que me convidou. Eu não conhecia e eu gostei de ter ido.¹⁸⁶

O discurso produzido é sempre dirigido a alguém, ele possui um enquadramento que permite que a comunicação se dê de forma plena. A necessidade de

¹⁸⁵ 2ª entrevista – **Go Down, Moses** – Paris

¹⁸⁶ 2ª entrevista – **Go Down, Moses** – Paris.

dar uma espécie de contexto, que tinha relação com sua vida e sua vivência teatral anterior, era imprescindível para poderem falar dos espetáculos sobre os quais a pesquisa se focava.

3.2.2 Contextos

A contextualização me permitia compreender suas falas, saber o local de onde eram feitas. Dentro desse contexto, a primeira experiência teatral apareceu diversas vezes. Mas também é possível identificar outros tipos de contextualização. Um dos mais frequentes é aquele que explica como a trajetória de vida levou a pessoa até aquele espetáculo, muitas vezes mais significativa que o próprio espetáculo.

Adelaide – Não tenho [o contato da minha colega de curso]. Somos do mesmo curso, mas eu não tenho. Sabe porquê? É porque ela fala muito e eu não tenho paciência. Somos de religiões diferentes... eu sou evangélica... e então ela fala mal dos (pastores) e eu não gosto de ouvir. Então só coisas do curso mesmo e está muito bom. Fazia lá muito tempo que ela não ia no curso e a professora convidou [mistura do verbo francês convidar com o português] que era para irmos no teatro. Mas muito bom, muito bacana... ¹⁸⁷

Mas o que isso tem a ver com a peça? Tudo! Nessa contextualização Adelaide me coloca a par de seu ponto de vista e de sua relação com o grupo ao qual ela pertencia quando assistiu ao espetáculo encenado por Antônio Araújo. Ela demonstra que o convite da professora foi o elemento disparador de sua ida ao teatro naquele dia. É muito provável que, se não fossem os convites que a professora de francês ganhou para levar ao teatro os alunos de seu curso, Adelaide jamais teria sequer pensado em ir ver a peça. Um espetáculo pode continuar a existir após o evento teatral, mas não pode prescindir dele, ou seja, ele deve ter sido apresentado.

O teatro está inserido na vida real e seu contexto é também o econômico e o social. Sabrina, por exemplo, faz questão de me contar que foi ao teatro fazendo uso do artigo 27 da Declaração Universal de Direitos do Homem. Na Bélgica, isso é traduzido

¹⁸⁷ 2ª entrevista – **Dire ce qu'on ne pense pas des des langues qu'on ne parle pas** – Bruxelas.

em uma política pública de redução da tarifa de entrada de espetáculos. Sabrina lembra que o teatro também está submetido às leis que regem a sociedade.

Sabrina – sim... na verdade a gente tem uma amiga, você viu ela ontem, Marina, que faz parte de um grupo, porque na Bélgica a gente pode ter acesso à cultura quando a gente recebe uma ajuda social, graças ao que a gente chama de artigo 27. O artigo 27 da Declaração Universal de Direitos do Homem¹⁸⁸ que diz que a gente tem o direito à cultura. Então, ela recebe um bônus por poder ir em espetáculo em Bruxelas por 1,25 Euros. Isso permite de ter acesso... ela sabe que a gente gosta de ir ao teatro, nesse lugar, e como a gente faz alguns serviços em contrapartida ela nos convida com seu bônus para ir ao teatro. A gente não tinha ideia do que iríamos ver.

Dinho – Sim, no começo era uma boa ocasião de sair, de ver um espetáculo, sem saber o que que a gente estava indo ver. É verdade.

Sabrina – Alguns dias antes a gente tinha passado na frente da Bolsa e a gente viu os anúncios e nós nos dissemos “ahhh é do Festival de Avignon! Tem uma questão da língua que é colocada... sem dúvida que é isso que a gente vai ver com a Marina... mesmo assim... não tínhamos nenhuma ideia.”¹⁸⁹

Pego a última frase de Sabrina para levantar a questão de como o contexto já diz muito sobre o espetáculo. Se por um lado ela declara que não tinha uma ideia, por outro demonstra que, na realidade, possuía várias ideias sobre a peça. Analisando a frase no contexto, pode-se perceber que o que ela quer dizer é que não tinha uma ideia precisa sobre a peça, não tinha lido nada no jornal ou no site do teatro antes de ir. Ainda assim, havia um universo de expectativas que foi gerado a partir de suas experiências anteriores.

¹⁸⁸ DOCUMENTO OFICIAL DECLARAÇÃO UNIVERSAL DOS DIREITOS DO HOMEM, artigo 27.º: “Toda a pessoa tem o direito de tomar parte livremente na vida cultural da comunidade, de fruir as artes e de participar no progresso científico e nos benefícios que deste resultam”. Disponível em: <http://www.humanrights.com/pt/what-are-human-rights/universal-declaration-of-human-rights/articles-21-30.html>. Acessado em 02/12/2015.

¹⁸⁹ 2ª entrevista – **Dire ce qu’on ne pense pas das des langues qu’on ne parle pas** – Bruxelas.

Ela conhece o tipo de teatro que é promovido pelo Teatro Nacional de Bruxelas ou o tipo de espetáculo que sua amiga prefere.

Por outro lado, a contextualização à qual os espectadores recorrem nos faz lembrar que o teatro faz parte da vida, representando uma parte ínfima da mesma. Uma oportunidade de sair para o teatro envolve muitas coisas. O trabalho, o grupo de amigos, a família. Alguém tomou conta dos filhos de Dinho no dia em que ele viu a peça. Bianca teve que se esforçar para assistir **Go Down, Moses**.

Bianca – Eu posso te contar, apenas porque é divertido. Eu não deveria ter visto essa peça. Na verdade, é um colega de trabalho que vai muito ao teatro que assina a temporada¹⁹⁰ do Théâtre de la Ville e como ele não estaria aqui ele me propôs de ficar com seu ingresso... eu procurava lugares para um outro espetáculo que... enfim, a outra peça do Castellucci no Teatro Bouffes du Nord, com a Valérie Dréville. Ahh. Eu não consegui os ingressos. Eu falei com esse colega e como ele não poderia ir, decidiu me dar o seu ingresso. E foi um dia impossível porque, por conta do meu trabalho, eu tive que ir para Bruxelas e quando eu voltei [para Paris] ahh... eu pensei “vou ou não vou?” e eu fui!¹⁹¹

Sempre que vou ao teatro me coloco a questão de Bianca: “vou ou não vou?”. Sair de casa, pegar um transporte, gastar dinheiro com os ingressos, comer fora, voltar tarde para casa, ter que conseguir que alguém fique com os filhos, lembrar que no outro dia devo acordar cedo. Ir ao teatro demanda do espectador um investimento de tempo, dinheiro e energia pessoal. Muitas vezes, como nos fala Bianca, vamos ao teatro por verdadeiras obras do acaso. Um amigo que nos deu seu bilhete, um espectador que chega atrasado, alguém que nos convida para o espetáculo, enfim, as possibilidades são inúmeras. Esses esforço e investimento são o que tornam o teatro tão humano: um gerador de encontros e desencontros.

¹⁹⁰ Na França praticamente todos os teatros propõe um *abonnement*, que consiste em oferecer aos espectadores assinaturas no qual o espectador é obrigado a pegar um número mínimo de ingressos, em troca de vantagens, como a redução do preço dos bilhetes.

¹⁹¹ 2ª entrevista – **Go Down, Moses** – Paris.

Valorizo ainda mais esse discurso de Bianca ao pensar que ela estava sentada ao meu lado no teatro e, um pouco por força do acaso e muito por seu empenho pessoal, pode estar lá naquela noite e compartilhou comigo e com outros tantos espectadores aquele momento. Após a peça, abordada por um desconhecido, aceitou trabalhar sobre sua experiência como espectadora, dando seu testemunho para esta pesquisa. Assim como Bianca, Fábio (que também estava, em um outro dia, sentado ao meu lado no teatro) me contou como ele tinha ido ao espetáculo por obra do acaso.

Fábio – Na verdade eu peguei ingressos para ver **l’idiot** de Vincent Macaigne. Ahh... a partir da obra de Dostoiévski. Então eu peguei ingressos para ver isso e eu peguei o **Go Down, Moses** do Castellucci o **Sacre du Printemps** e **Lucinda Childs**. Eu peguei 4 lugares dentro da proposta da assinatura. E Vincent Macaigne eu fui, mas foi cancelado, porque eles fizeram greve. Mas, eu vi ele depois.

Eu conheço o nome de Castellucci... eu não... eu creio que tirando as fotos e vídeos eu não li grande coisa sobre ele, eu não sei exatamente quais são suas ideias... dessa maneira, eu fui realmente, na outra noite, sem saber o que eu ia ver. Eu não li artigos. Eu sabia apenas o título.¹⁹²

Fábio nos diz como ir ao espetáculo de Castellucci foi uma opção que se deu pela falta de opção. Isso acontece com muita frequência no contexto francês, no qual se acaba por comprar bilhetes para peças que não veríamos, só para completar a assinatura. Isso permite ao espectador ter boas e más surpresas.

Sublinho que como Bianca (e Sabrina e Dinho para o espetáculo de Araújo), Fábio declara ter ido ver Castellucci sem realmente conhecer seu trabalho. Noto, no entanto, que ele mostra como a escolha não se deu por mero acaso. Castellucci era um nome conhecido, ele já tinha visto imagens das peças (que em geral são bem plásticas) e conhecia o título. Em seguida ele se declarará sem preconceitos sobre a peça, mas posso dizer que isso é impossível, uma vez que nossa experiência nos leva sempre a criar

¹⁹² 2ª entrevista – **Go Down, Moses** – Paris.

expectativas sobre aquilo que vamos ver. Essas expectativas podem ser confirmadas ou cair por terra.

3.2.3 A negociação dos sentidos

Nesse jogo com as expectativas do espectador o encenador começa a criar os sentidos que serão, em seguida, compartilhados e discutidos, ao longo do tempo, pelos espectadores. Como narra Júlio, nem sempre a primeira impressão sobre uma peça é a que fica, pois, os sentidos atribuídos a uma encenação são sempre, de alguma maneira, negociados.

Júlio - No **Sobre o conceito da face do filho de Deus**...ah... aquele espetáculo eu tinha odiado no momento e falando com a Roberta, eu mudei de ideia um pouco... você viu o espetáculo? (Leonel - Sim) no fim das contas, a primeira parte que eu tinha odiado eu acabei gostando ao falar com a Roberta. Na segunda parte eu mudei de opinião...

L- Você não gosta da segunda parte?

J - Não. Não lembro... não... diz nada. E hoje pra mim é um pouquinho isso...

L - Você não lembra da segunda parte o que é que era?

J - Ah... eu lembro do... das pessoas, da cara de Jesus, mas estava lá desde o começo ... mas pra mim era um grande momento de chatice. (risos) realmente era um momento bem chato. E a mensagem assim... "Jesus é o meu pastor" ou coisa assim... é o ... (pausa) Então, eu acho bonito... eu preferi o espetáculo porque era mais simples... Esse de hoje [**Go Down, Moses**] me deu um pouquinho de raiva porque: grana, grana, grana, grana... não tem muito conteúdo. Claro que não é vazio, mas eu não vejo a relação de toda a grana que está lá e o efeito. Isso é uma coisa que me incomoda, apesar de ser bonito. É bonito, mas... pra que ele está fazendo isso? Pra que? Pra quem? É... isso me incomoda. E

eu não concordo com o cara que a gente encontrou lá na saída do teatro. (Pausa)¹⁹³

É significativo que antes de falar sobre **Go Down, Moses** Júlio tenha que se referir a **Sobre o Conceito**, sua iniciação ao teatro de Castellucci. Ao mesmo tempo, em seu discurso, podemos ver como ele está ciente de que sua opinião sobre o espetáculo pode mudar, como já ocorreu. Ele demonstra também claramente alguns critérios que considera essenciais na classificação de um espetáculo como mais ou menos próximo às suas expectativas: para quem é feito? Para que? Para um espectador como Júlio (com quem me identifico), a arte pela arte não deve ser valorizada. Ainda que a ligação de Castellucci com seu mundo não seja descartada por Júlio, ele questiona se o encenador não teria encontrado uma fórmula para produzir uma máquina de enigmas sem sentido.

Dentro de minha proposta de compreender como os sentidos são negociados e como lembramos a partir de grupos sociais e dos lugares por onde circulamos, procurei incluir na pesquisa pequenos grupos e casais para poder, dessa forma, olhar mais de perto a construção dos sentidos em “pequenas comunidades”. Portanto, devo esclarecer que Júlio e Roberta são casados e ambos são amigos de Talita. Roberta e Talita assistiram ao espetáculo **Go Down, Moses** juntas. Eu encontrei Júlio na porta do teatro para tomar uma cerveja e fazer a entrevista e sou muito próximo aos três.

Clara e Vanessa foram juntas ao teatro no mesmo dia em que Júlio. Eles se sentaram lado a lado no final do espetáculo, quando eu conversava com os espectadores e acabaram se encontrando. As suas histórias, como de outros microgrupos, vão aparecendo nas falas dos entrevistados. Dinho e Sabrina são casados e assistiram à **Dirce qu'on ne pense pas dans des langues qu'on ne parle pas** juntos, assim como Adelaide e Tatiana, que foram ver a peça junto com a turma do curso de francês. São caminhos que se cruzam e se separam, que têm em comum o evento teatral.

Voltando à fala de Júlio, é significativo que a conversa com Roberta tenha alterado sua opinião e, portanto, sua memória do espetáculo **Sobre o conceito**, o fato também tinha sido mencionado no dia anterior na entrevista de Roberta, que foi realizada separadamente de Júlio.

Leonel - Mas e da peça [**Sobre o Conceito**]
você se lembra alguma coisa da peça?

¹⁹³ 2ª entrevista – **Go Down, Moses** – Paris

Roberta - Eu lembro, eu lembro que tipo, a primeira coisa... a sensação de tá indo ver a grife Castellucci. "Ah, vamos ver quem é esse Castellucci!"

L - Você ainda não tinha visto? Foi a primeira peça que você viu?

R - Foi a primeira peça do Castellucci que eu vi e por isso também que eu acho que fiquei muito decepcionada, porque eu tava esperando... eu tinha uma expectativa muito alta.

R - Dessa peça [**Sobre o Conceito**] o que que eu lembro... só um parêntese: O Júlio odiou muito a peça, muito.

L - Vocês foram juntos?

R - A gente foi junto.

L - Foi 2011, né?

R - É. deve ser, ou pode ter sido no começo de 2012... bom, enfim, eu fui junto com o Júlio e a primeira coisa pra mim era a sensação de "vamos ver quem é esse Castellucci"... o que é meio triste, mas enfim... eu fui com a expectativa super alta e... eu lembro que o Júlio odiou o espetáculo e eu não sabia, eu saí sem saber se eu tinha gostado ou não, mas eu lembro que eu ... eu defendi o espetáculo e o Júlio acabou o com o espetáculo. E eu conversei com ele recentemente sobre o espetáculo e ele falou que saiu sem gostar do espetáculo e que agora ele gosta do espetáculo porque toda a minha argumentação convenceu ele, só que eu não gosto do espetáculo. (Risos)

L - Vocês mudaram agora? (Risos)

R - Não é que ele me convenceu, mas eu acho que as críticas que ele fez ao espetáculo não eram justas e eu mostrei pra ele "olha eu acho que isso não é justo por causa disso e disso". Todos os argumentos que ele deu pra não gostar do espetáculo eu contra argumentei,

agora... eu ... não posso falar que eu não gostei do espetáculo. Eu falei que eu não gostei, mas é muito simples... mas é... eu tenho uma sensação forte de decepção, eu fui realmente esperando uma coisa de outro mundo e não era... o que eu falei também no começo de eu ter ficado decepcionada com o aspecto visual do espetáculo, ter achado meio "ai... sofazinho e tapete, sério? Esse cara não é artista plástico?". Não sei dizer, eu fiquei bem decepcionada porque eu acho que esse é o tipo de coisa que fica bem feio no teatro assim... em filme você tolera, na tela você tolera, mas no teatro eu tava tipo sentada no fundo e no canto então você tem aquela impressão daquele vazio gigantesco na cena e tudo tipo... pequenininho assim. E aí eu lembro também que eu tive a impressão ...não charadinha, mas a coisa... eu morava na faculdade com um pessoal das artes plásticas e eles falavam dessas coisas das artes plásticas "tenho uma charadinha pra você resolver" (faz barulho de bateria de Talk show). Não sei dizer. Eu tive a impressão de charadinha pra resolver. Não charadinha pra resolver, mas eu tive a impressão do tipo... (pausa) ah... não sei.

L - A segunda parte?

R - Não, a primeira mesmo, o pai dele lá se cagando e ele lá acreditando e o pai dele se cagando e ele lá... não acreditando, mas ele tendo que ajudar o pai dele e daí você fala "ó!". E aí o Júlio odeia a segunda parte e eu gosto da segunda parte. O Júlio prefere a primeira parte. A segunda parte eu fiquei finalmente satisfeita porque tava ocupando a dimensão vertical do palco e é bonito, é legal. (Risos) O Júlio acha charadinha tipo o "You are (not) my Shepherd". O Júlio acha isso super... ahaha é opcional o not? O Júlio fala muito nisso. Isso pra ele é muita sacadinha hahaha. A coisa do ser facultativo você acreditar ou não acreditar.

Mas não, eu lembro que era legal eles subindo e tal (pausa) eu lembro que a gente conversou depois do espetáculo, no caminho pra casa e a gente tava brigando "não, não é bem assim" etc. Ele falou, eu nem tinha parado pra pensar ainda no título do espetáculo. Eu nem tinha

parado pra pensar no título do espetáculo, eu realmente desencanei do título do espetáculo e o Júlio também falou que ele ficou irritado, que ele achou sacadinha... e a minha interpretação do título do espetáculo eu nem tive tempo de fazer, veio via Júlio assim que ele falou desse rosto... porque quando eu penso no rosto do filho de Deus... desencanando do espetáculo, mas só a coisa em si. O que me vem à cabeça em primeiro lugar não é esse rosto clássico dessa pessoa que tem uma paciência infinita e o amor infinito, eu penso nessa coisa eurocêntrica, porque o rosto, independente do espetáculo... se você fala "vamos problematizar o rosto do filho de Deus" pra mim, o que existe de mais problemático ali, a primeira problemática que me vem à cabeça é essa história desse passado do oriente médio... e ele ser branco, ter traços finos, olhos claros pra mim essa é a primeira problemática, disparado é o grande problema pra mim do rosto do filho de Deus. Então pra mim esse é o primeiro problema e as outras coisas eu não tinha parado pra pensar. Mas o Júlio, tipo revoltado, falando mal do espetáculo falou que ele achava sacadinha também esse cara com paciência no começo e esse cara com esse rosto plácido, essa coisa e daí eu pensei ah... mas eu não falei pra ele porque a discussão tava quente e eu nem tinha parado pra pensar nisso.

(Pausa longa)

E o Júlio usou muitas vezes como referência esse espetáculo pra falar mal e fazer piada de teatro contemporâneo pros amigos dele. Quando eu cheguei lá os amigos deles me perguntaram "é verdade que você levou o Júlio pra ver um espetáculo que tinha um cara se cagando?" Eu disse "é..." E eles perguntaram "é isso que vocês estudam na faculdade? Que merda" (risos) eu achava que o cara se cagava de verdade em cena...¹⁹⁴

¹⁹⁴ 2ª entrevista – Go Down, Moses – Paris

Acho essa passagem da fala de Roberta muito interessante e complementar à fala de Júlio. Além de mostrar claramente a questão do sentido negociado entre os dois ela mostra uma dimensão que se expande para o grupo social dos amigos. Percebo que quanto mais longe da vivência de base (nesse caso o espetáculo teatral), maior é a tendência de haver um processo que faz com que a lembrança do fato seja chapada. Por exemplo, para os amigos de Júlio que não assistiram à peça o espetáculo de Castellucci vai ficar marcado pelo fato de que era “uma peça de teatro que tinha alguém se cagando em cena”.

Ainda sobre essa questão da possibilidade de mudança na memória tematizada pelas falas acima, retomo uma outra fala de Roberta, que conta como a experiência de uma outra pessoa (uma colega que temos em comum) mudou sua opinião sobre o espetáculo **Go Down, Moses**.

Roberta - **Go Down, Moses**... então... é ... eu lembro que durante o espetáculo eu não tava gostando, eu lembro que eu saí, a gente teve a primeira entrevista. Não, eu saí... e a entrevista foi depois. Enfim, na primeira entrevista eu tive uma impressão muito, muito negativa, mas que tem a ver também com a minha tese e com as minhas questões com o teatro, sabe? Essa porcaria cheia de referências enigmáticas, que bosta, pra que isso? Enfim... pondo meu desgosto com o teatro contemporâneo, mas que no fundo, conversando com Margarida depois eu reconsiderarei. (Leonel - Ah...é?) Claro que assim eu não reconsiderarei a minha experiência durante o espetáculo, mas eu reconsiderarei a ... utilidade não é bem a palavra... a validade... não sei se é validade, a importância, não sei. Eu entendi que tem gente que vai e realmente é tocado, então não é um negócio só... não é uma forma só vazia, tem gente que é profundamente tocado por isso e eu achei interessante. Eu não sou uma dessas pessoas, mas eu falei "ah, bacana!". Tipo isso merece continuar existindo e ter subsídio público ...

porque eu tava realmente revoltada, me dizendo "meu, que merda é essa?".¹⁹⁵

Quando atenta-se para a fala de Roberta e Júlio, é possível notar que há uma negociação feita ao longo do tempo. Na segunda entrevista sobre o espetáculo **Go Down, Moses** ambos se remetem mais à negociação de sentidos de um espetáculo que viram alguns anos antes (**Sobre o conceito**). É somente na terceira entrevista, alguns meses depois, que as negociações de sentido de **Go Down, Moses** começam a se estabilizar. Depois que Roberta conversa com Margarida e com Júlio, comigo e com outros amigos que assistiram ao espetáculo, fica clara a continuidade do processo de significação da peça. Isso é o que chamo de “a vida do teatro”¹⁹⁶, e que pode ser vista alguns meses depois na terceira e última entrevista.

Júlio – Não, eu sei, a Roberta me falou sobre isso, porque a Margarida ficou muito emocionada com essa peça. Acho que a Roberta te contou sobre ela, né? (L – contou) então não preciso mencionar. Por isso. Fora isso a gente não falou dessa peça... eu acho que daqui 1 ano eu vou ter esquecido. Mas assim, eu lembro assim... eu sei que eu tenho uma memória visual. Eu lembro das imagens, não toda a peça. É por isso que dentro da peça o que tem uma imagem muito forte e contrastada eu lembro bem... mas agora o resto...¹⁹⁷

A informação circula em meio às pequenas comunidades e forma-se uma memória coletiva sobre a qual as pessoas têm pontos de vista individuais. Depois de saber o impacto que a peça teve sobre Margarida, que ficou em estado de choque após ver a peça **Go Down, Moses** e chorava copiosamente, assim como outras duas espectadoras presentes na sala naquela noite, Roberta repensou sua posição diante da peça e a história começou a circular em seu círculo de amigos.

¹⁹⁵ 3ª entrevista – **Go Down, Moses** – Paris

¹⁹⁶ Para mim a vida do teatro está relacionada à sua continuidade na memória dos participantes do evento teatral. Essa vida refere-se à capacidade de um espetáculo potente de continuar habitando a memória que trabalha constantemente sobre ele, atribuindo-lhe novos sentidos.

¹⁹⁷ 3ª entrevista – **Go Down, Moses** – Paris

Margarida foi a única espectadora entrevistada que assistiu ambas as peças que acompanhei na Europa: **Go Down Moses** e **Dire ce qu'on ne pense pas des langues qu'on ne parle pas**. Eu a conheci na saída do teatro em Avignon e combinamos de conversar sobre a peça (foi uma das entrevistas que não tiveram continuidade). Quando descobri que ela tinha visto a peça **Go Down, Moses**, tentei entrar em contato, mas percebi que ela não estava em condições de dar a entrevista. A peça despertou um estado emocional tão profundo que ela chorou copiosamente por horas após o espetáculo. Um amigo que a acompanhava teve que levá-la para fora do teatro e depois eles caminharam pela margem do rio Sena, sem que ela conseguisse verbalizar seus sentimentos. Ainda que não tenha feito as entrevistas gravadas com Margarida, sua experiência da peça influenciou diretamente os depoimentos coletados.

Em um contexto completamente diverso, em Bruxelas, pude observar o desenvolvimento dessa negociação em duas entrevistas coletivas que realizei com Dinho e Sabrina, casal que assistiu junto à apresentação de **Dire ce qu'on ne pense pas des langues qu'on ne parle pas**. Por exemplo, em relação ao tema da violência tratado, segundo eles, pela peça. Dinho aborda a questão da violência e é seguido por Sabrina:

Dinho – (...) este lado que era mais claro no início passa a não ser tão claro na sequência, eu acho. Essa questão desse mundo do futuro, ou essa projeção de um mundo tão violento e um pouco... enfim... como se a gente estivesse no inferno.

Sabrina – Eu acho que para além disso que eu te disse [na primeira entrevista], eu acho a atitude do ator, face-a-face com sua esposa, muito violenta... baahhhh... me vem a sensação... ela é um objeto... ela não fala... ela está completamente... ehhh... a palavra... ela não o escuta, ela está apenas lá, com seu ventre... como uma baleia (risos) encalhada em uma praia... ehh... não tem diálogo entre essas duas pessoas... ele fala, mas eles não se escutam... ele partiu para uma conquista de território... isso faz muito sentido, evidentemente, para os Belgas também. É interessante que em um momento da peça a gente sente muito intensamente uma história que é a nossa... o problema linguístico. Existe de fato um problema linguístico.

Dinho – Sim, evidentemente, sobre o esmagamento da língua Flamengo pela francofonia, tem várias passagens que falam disso...¹⁹⁸

No processo de negociação Dinho e Sabrina chegam a conclusão de que a peça é violenta o que lhes remete a violência que eles próprios conhecem em sua realidade. Dessa forma, entram em uma discussão que apareceria com certa frequência em todos os relatos que pude coletar: a da violência.

3.2.4 Violência e experiência traumática

A questão da violência trazida por Dinho num primeiro momento é desenvolvida por Sabrina. A projeção de um futuro violento, lida por Dinho, é passada para o presente por Sabrina. Um desperta o olhar do outro, criando novos sentidos.

A violência projetada no futuro para um é, para a outra, um presente concreto: a violência contra a mulher que é considerada como um objeto, o conflito linguístico, a xenofobia e a intolerância presentes na sociedade - violência esta que seria levantada diversas vezes por vários dos espectadores entrevistados. Posso mesmo dizer que ela é uma questão central dos testemunhos dos espetáculos **Go Down Moses** e **Dire ce qu'on ne pense pas dans des langues qu'on ne parle pas**.

André – Eu não assisti aos ensaios, mas, por outro lado, quando eu vi a peça pela primeira vez, eu vi apenas o prólogo na parte externa do teatro e eu recebi muita violência, muita tristeza. Eu senti que era muito carregado, tinha muitas coisas a dizer e... (pausa) e eu senti toda essa pressão que a gente tem sofrido nos últimos 5 anos, nos últimos 5-6 anos a gente sente muita pressão depois da crise.¹⁹⁹

A violência em cena, testemunhada por André, parece ter tocado os espectadores em um ponto muito próximo ao de uma violência real. Ainda que tivesse consciência todo o tempo de que se assistia a uma peça de teatro, o lugar era real, os atores

¹⁹⁸ 2ª entrevista – **Dire ce qu'on ne pense pas dans des langues qu'on ne parle pas** – Bruxelas

¹⁹⁹ 2ª entrevista – **Dire ce qu'on ne pense pas dans des langues qu'on ne parle pas** – Avignon.

eram reais. Nessa linha tênue entre a ficção e a realidade, um ator que coloca a mão na vagina de uma atriz pode chocar tanto o espectador (nesse caso, em especial as espectadoras) quanto presenciar essa cena em um metrô. A cena mais citada como marcante de **Dire ce qu'on ne pense pas** é nada menos do que a cena em que um ator simula um assédio sexual à atriz principal.

Adelaide - Nós voltamos ao curso e a maior parte das pessoas dizia que o ... o corpo do teatro em si foi muito bom, mas aquela cena em si do bar foi a que mais chocou o público...

Leonel - Mas eles gostaram ou não gostaram?

Adelaide - Gostaram, mas não estavam à espera... ficaram surpreendidos nessa parte negativamente, porque é como se fosse... entrasse na mulher... é como se ela estivesse a se prostituir lá, porque o homem, na cena que aconteceu dele pôr a mão dentro da roupa dela. Tavam lá lésbicas, tavam lá gays, tavam lá casais que não se sentiram à vontade. Se sentiram incomodados com aquela situação... só que eles não pensam que aquela é a realidade de hoje em dia. É o que acontece...²⁰⁰

O grupo de Adelaide não esperava que o teatro pudesse trazer uma cena como esta, tão comum nos dias de hoje, no palco. Ao enquadrar a situação cotidiana, o espetáculo aumenta seu impacto, e passa a ser impossível ignorá-la, fingir não vê-la. Como bem diz Adelaide, os espectadores “ficaram surpreendidos nessa parte negativamente”.

Apesar da cena do bar ser a mais citada nas entrevistas a curto e a longo termo, uma questão latente para grande parte dos espectadores ao sair da peça era a ocupação do espaço dos mendigos, em frente à Bolsa, por atores disfarçados de mendigos. No debate com o encenador sobre a peça, realizado em 28 de maio de 2014 no espaço da Bolsa de Bruxelas, essa questão esteve presente. Com base nas respostas da equipe do espetáculo aos espectadores, a meu ver ela não foi compreendida. A senhora questionava se o

²⁰⁰ 3ª entrevista – **Dire ce qu'on ne pense pas** das des langues qu'on ne parle pas – Bruxelas.

espetáculo teria legitimidade para ocupar a casa dessas pessoas sem domicílio fixo, ou seja, a escadaria da Bolsa. Notei que os espectadores que aplaudiram sua fala concordaram com ela. Sem julgar o mérito desse incômodo gerado no espectador, nesse primeiro momento, penso que ele pode ter origem na violência. A violência que pode estar na visão do espectador para quem a peça coloca em evidência as pessoas que moram habitualmente na escadaria da Bolsa, mas que em geral passam despercebidas ou no ato do espetáculo de desalojar e expor essas pessoas contra sua vontade. Mas também um incômodo que pode ser gerado pela inutilidade desse teatro que estetiza a desgraça sem que isso gere nenhum tipo de reflexão.

O teatro ao encenar a violência provoca um efeito de potencialização desta violência, que pode causar esse incomodo para alguns, mas que também pode estetizar-se, virando uma “brincadeira” de se fazer o mendigo. Eu coloco, portanto, essa cena dentro daquelas que, no limite não bem definido entre ficção e realidade, são contrárias à expectativa do público.

De toda forma, essa questão seria muito menos lembrada nas segundas entrevistas e praticamente esquecida nas terceiras. A surpresa ocasiona o choque da atenção no caso narrado por Adelaide. Carregada de afetos negativos, a experiência parece se configurar de uma maneira muito próxima ao mecanismo do trauma.

A relação entre experiência violenta e o trauma já está colocada desde o início da teoria freudiana, sofrendo uma série de mudanças ao longo de sua carreira. Nas palavras do jovem Freud (2006, p.153) “chamemos de traumáticas as excitações externas que possuírem força suficiente para romper o escudo protetor”. Se pensarmos nessa definição, mesmo uma experiência positiva, mas violenta, poderia ser traumática.

O trauma, fruto de um choque violento, desorganiza a nossa mente, desestabiliza. É um momento em que as respostas que conhecemos não são suficientes para classificar algo. Em um evento traumático, diante da impossibilidade de impedir os grandes fluxos de estímulos que invadem o aparelho mental, só resta ao corpo do indivíduo deixá-los em suspensão para um processamento posterior.

A cena do bar de **Dire ce qu’on ne pense pas**, na qual a violência aparentemente ultrapassa os níveis de realidade esperados em uma peça de teatro (ao menos para os parâmetros de Adelaide), causa um choque no momento em que ocorre. Ainda na ocasião da segunda entrevista de Adelaide, a experiência estava em grande parte suspensa, mas o fato de poder refletir e verbalizar sobre tal experiência a ajudou a chegar

a um processamento racional da mesma, conferindo-lhe um sentido, que vai aparecer na terceira entrevista.

Adelaide - As pessoas estão cada vez mais na prostituição. As drogas são cada mais influentes na sociedade de hoje. Então quando ela foi lá e começou-se a sentir... ela [a economista] foi lá para procurar uma identificação porque ela não reconhecia ela própria. Ela foi lá e começou a se sentir uma prostituta... assim nojenta, suja interiormente. é... Acho que ela foi à casa de banho, vomitou e depois foi embora e... a... uma parte também, quase já no final, quando ela foi procurar o rapaz para saber o que que ele tinha falado no ouvido do pai... não! O que que o pai dela tinha lhe dito ...²⁰¹

Realmente a cena mais comentada foi a do bar, que apareceu ainda com mais força na terceira entrevista. O que faz essa cena tão forte? Quais são os preconceitos que ela toca que incomodam tanto? A cena do bar (nome que dou), vista como um prostíbulo por Adelaide, ganha um adjetivo na fala de Tatiana que talvez revele um outro motivo que torna a cena marcante.

Tatiana - No bar dos gays, acho (risos) ... tá forte, tá um bocado... nunca fui em um, mas acho que não deve ser tanto assim, mas... choca. O momento de... deles abrirem a janela, por exemplo, acho que faz parecer, que... estamos mesmo num bar e... estamos ali naquele momento. Achei o momento também um bocado agressivo, a maneira como o... o senhor que estava lá, o ator... interagiu com a atriz, achei assim um bocado violento.²⁰²

A cena reconhecida como violenta fica marcada na memória das espectadoras, reforçando a sugestão de que eventos carregados de sentimentos negativos, violentos, têm um alto potencial de retenção por parte do público.

²⁰¹ 3ª entrevista – *Dire ce qu'on ne pense pas das des langues qu'on ne parle pas* – Bruxelas.

²⁰² 3ª entrevista – *Dire ce qu'on ne pense pas das des langues qu'on ne parle pas* – Bruxelas.

Tatiana – Na parte final, a parte da manifestação, também acho que teve bastante real, porque hoje em dia é um bocado assim, as mulheres protestam com as mamas de fora. (risos) Acho que... acho que... essa parte tava incrível, e fazia mesmo barulho, o som a imitar as bombas, acho que fez mesmo parecer que eu estava dentro de uma manifestação. (Pausa longa) ²⁰³

A fala de Tatiana me leva a crer que a violência estetizada, artificial, é muito mais potente do que a violência “real” transposta para o teatro. A cena do protesto de **Dire ce qu’on ne pense pas** é um exemplo disso. Enquanto a violência artificial da cena do bar dessa mesma peça causava um efeito de choque no espectador, a encenação do protesto que era bem próxima ao real, era encarada mais como uma diversão, uma experiência que me lembra, por exemplo, as “noites do terror”²⁰⁴ de um parque de diversões. Os atores estão muito próximos e a violência se torna *fake*.

Ainda que a cena do protesto pudesse ser considerada *fake*, ela incomodou muita gente que se sentiu invadida pelos atores que tocavam no público fazendo com que eles se movessem pelo espaço (como vimos na fala de Sabrina). Outros como Dinho e Paul²⁰⁵ se divertiram com a imersão e com os jovens *seminus*.

Dinho – Outra coisa que gostei, como eu te disse ontem, foi a proximidade com os atores, em algumas vezes. Tem um momento que a gente está lado a lado... né? Eles faziam com que a gente se movesse utilizando as bandeiras... isso me fez lembrar no FEMEN, com as mulheres nuas. O FEMEN, na Ucrânia, onde as mulheres seminuas que queriam manifestar sua liberdade de escola, etc. Isso é legal também... às vezes a gente estava em cena. ²⁰⁶

²⁰³ 3ª entrevista – **Dire ce qu’on ne pense pas** das *des langues qu’on ne parle pas* – Bruxelas.

²⁰⁴ Evento de um parque de diversões da cidade de São Paulo no qual atores se vestiam de personagens de filmes de terror e saíam pelo parque assustando os visitantes.

²⁰⁵ **Dire ce qu’on ne pense pas** dans *des langues qu’on ne parle pas*. Entrevista realizada na cidade de Avignon. Espetáculo e 1ª entrevista em 07/07/2014. 2ª entrevista em 10/07/2014. Paul é francês e mora em Paris, tinha 58 anos e trabalhava como crítico de teatro de um grande jornal francês. Foi o espetáculo para escrever uma crítica.

²⁰⁶ 2ª entrevista – **Dire ce qu’on ne pense pas** das *des langues qu’on ne parle pas* – Bruxelas.

Paul - o que era divertido era o momento que tem a invasão dos jovens indigentes, com a parte de cima nua. Teve pessoas que sentirão isso como uma agressão, tem espectadores que não gostam disso. "Estão me forçando a alguma coisa" [diriam estes]. Isso não me incomoda. Pelo contrário, é teatro e eu gosto muito da ideia de estar mergulhado em uma história ou uma proposta teatral.²⁰⁷

A violência da cena do bar de **Dire ce qu'on ne pense pas** era diferente da violência fake da cena dos protestos e incomodava mesmo os espectadores acostumados ao teatro contemporâneo. Da mesma forma, em **Go Down, Moses** há uma violência artificial extremamente forte para a memória do espectador em oposição a uma violência *fake* no trecho da cena da caverna que os atores simulam fazer sexo.

Roberta - Eu tava na fileira K, no lugar 43, eu acho. Eu tava bem no meio. Bem no meio, era um bom lugar. Mas ainda assim você vê que eles tão pelados e que ele tá simulando aquele movimento "a gente tá trepando". Você sabe que eles não tão trepando, mas é super constrangedor... aí ele faz aqueles movimentos com a bunda e você fala "ai gente! Sério?". Não é nem questão de moralismo, é questão que naquele momento o ator vira mais o ator do que qualquer coisa e você pensa "sério, esses atores tão fazendo isso... tá, ok". Então distância absoluta e daí eu lembrei de várias coisas na verdade. Eu lembrei... do **Apocalipse 1.11**... você assistiu? Tem uma cena que o Tó contratou (L - uma atriz pornô?) É, uma atriz pornô, mas uma cena totalmente gratuita. O ator entra lá de camisinha de pau duro e come ela em cena, mas é um negócio que é menos constrangedor do que essa cena do Castellucci, porque eu sabia que ela era atriz pornô e lá não... mas é constrangedor assim e no Tó era sexo gratuito e lá era cena constrangedora que você fica pensando na vida dos atores (risos). Eu lembrei de várias coisas. Eu pensei: "ah, no cinema eu não estaria pensando nisso" eu pensei também na peça da Christiane Jatahy,

²⁰⁷ 2ª entrevista – **Dire ce qu'on ne pense pas** das *des langues qu'on ne parle pas* – Avignon.

Julia, você assistiu? (L - sim) que rolava umas cenas que também... aí. Que era tipo cena de sexo gratuito também. Eu tenho um problema com essa coisa de sexo no teatro. No cinema nem um pouco, no teatro é... é muito esquisito, muito esquisito...²⁰⁸

O sexo em cena é sempre muito delicado, tanto quanto uma morte. A violência performada corre sempre o risco de se tornar *fake* ou obscena. Passando da imagem das mulheres seminuas que remetem a outras imagens Dinho aborda a questão de não haver uma divisão entre atores e espectadores. Ainda que essa seja uma prática recorrente do teatro após os anos de 1960, notei que tal fato apareceu diversas vezes na fala dos espectadores de **Dire ce qu'on ne pense pas**. Ficou muito claro também que a participação do público é um tema que divide a opinião em dois extremos: os que amam e os que odeiam. Na continuação da fala acima, na qual Dinho elogia o caráter participativo do espetáculo, Sabrina demonstra que para ela isso é um aspecto negativo do mesmo.

Sabina – A gente estava frequentemente em cena e isso me incomodou!

Dinho – Ahhh não! Eu gostei disso... e ... (não, não, não... isso) Era confrontador, é bom, é bom por isso, por ser muito confrontador. O ponto de confronto é justamente "o que eu faço com isso?". Eu gostei disso e eu não gostei... isso me causa um mal-estar...

Sabrina - Eu sou como os meus estudantes, me dei conta disso. Eu os critico, mas na verdade eu fico bem na segurança da minha cadeirinha... (risos)²⁰⁹

Estamos aqui novamente no campo da negociação de sentidos. Fica evidente que há um limite de negociação e que de acordo com a história de cada um dos espectadores haverá um ponto de vista diverso sobre o mesmo objeto. Para Sabrina a participação da cena é algo incomodo, remete a uma atitude voyeurística. É muito difícil para quem está habituado a agir diante de uma situação extrema (papel que cabe

²⁰⁸ 2ª entrevista – **Go Down, Moses** – Paris

²⁰⁹ 3ª entrevista – **Dire ce qu'on ne pense pas** das *des langues qu'on ne parle pas* – Bruxelas

perfeitamente à enfermeira Sabrina), calar-se. Uma das primeiras coisas que ela disse em sua segunda entrevista justificaria sua posição perante a peça:

Sabrina – eu trabalhei alguns anos como enfermeira de rua, então [a Bolsa] é um lugar por onde eu passava frequentemente para cuidar das pessoas e onde... aqueles que precisavam eu os levava para um canto... a gente ia nos banheiros, fazíamos curativos... eu trabalhei mais em um lugar que fazia a prevenção de riscos, mais para os toxicômanos... ahhh, para lhes dar materiais limpos, esterilizados, para evitar a propagação do HIV, das hepatites, etc... e então é uma situação particular a de se encontrar como espectador no meio das pessoas que, em geral, tem-se o hábito de cuidar... o primeiro mal-estar que tive, em todo caso, foi o de estar... em uma posição de *voyeur*, assim... e... ah... também toda a interação que tinha com as pessoas... ²¹⁰

A questão da interação na peça apareceu na maior parte das falas. Para Adelaide os espectadores não souberam aproveitar a interação com os atores.

Adelaide - eu acho que houve muito contato com o público e o público não soube aproveitar bem esse calor... esse ambiente diferente, porque é aquela coisa: eles estão habituados a chegar e sentar, ver a peça, a peça dura duas horas e ir embora... mas teve muita ação... o que fez com que essa peça fosse muito diferente de todas as outras que eu já fui ver e principalmente... talvez tenha sido escrita por uma pessoa que conhece a cultura, que conhece o país, não sei... foi muito bom essa interação com o público.... O invadir, o correr de um lado para o outro na manifestação, as pessoas pedirem dinheiro... aí houve contato com o público e nas outras partes ... as vezes as pessoas vão pra lá, são educadas, aquela coisa artificial, né? Porque hoje em dia a sociedade é muito artificial... não querem misturar-se com as outras classes

²¹⁰ 2ª entrevista – *Dire ce qu'on ne pense pas des des langues qu'on ne parle pas* - Bruxelas.

sociais e é aí que começa a discriminação social.²¹¹

A primeira coisa que me chama a atenção na fala de Adelaide é a afirmação que “houve muito contato com o público e o público não soube aproveitar bem esse calor”. Mas o que seria aproveitar esse calor? Essa afirmação me lembra a fala de Aline, já citada, para quem o espectador foi formado (ou poder-se-ia dizer treinado) pelo Teatro da Vertigem para acompanhar suas peças. Me pergunto se esse público gostaria ou teria realmente de ter tal formação que o fizesse “procurar os melhores ângulos”.

Minha avaliação de sua fala é que a peça dá a sensação de que o espectador pode realmente intervir. Mas posso dizer que isso é apenas uma sensação e que os espectadores estão cientes disto, pois tais limites estão estipulados pelo encenador desde a criação. No entanto, são os atores que têm que administrar esse limite junto com a equipe de produção. Eu me lembro dos produtores e dos seguranças contratados para a peça **Bom Retiro 948 metros** controlando a passagem na rua para permitir que somente quem tinha ingresso pudesse entrar no espaço do Shopping. Havia durante o percurso do espetáculo cenas que eram permitidas aos transeuntes, mas me marcou esse início do espetáculo no qual havia quase que a privatização de um espaço público, ainda que por poucos minutos²¹².

A impressão de liberdade dada por **Dire ce qu'on ne pense pas** esconde a imposição de um modo de assistir ao espetáculo que dá muito menos poder ao espectador do que podemos encontrar em peças que utilizam o dispositivo frontal. Menos liberdade porque o espectador tem que seguir um roteiro e atua como figurante da peça, o que, penso, está expresso na sensação de *voyeur* de Sabrina. Diante desse quadro, inverte-se o senso-comum dos estudos do contemporâneo segundo o qual o dispositivo deambulatorio permite por si só uma liberdade maior para o espectador. As mesmas pessoas que replicam tal afirmativa também costumam acreditar que o espectador, na obra contemporânea, é totalmente livre para criar os sentidos.

Posso dizer que, ao analisar as entrevistas, para mim essa afirmativa foi abalada. Há sim um espaço de liberdade, mas há também um direcionamento. Posso dizer

²¹¹ 3ª entrevista – **Dire ce qu'on ne pense pas** das *des langues qu'on ne parle pas* – Bruxelas.

²¹² Como nos mostra Nathalie Heinich (1998) os limites da legalidade também são objetos da arte contemporânea.

que a experiência do espectador é como a água de um rio cujas margens dão a forma. Essas margens seriam compostas por uma soma de fatores que vão do local da apresentação às escolhas dos artistas. Não é por um acaso que os espectadores de **Dire ce qu'on ne pense pas** se referem às questões da tensão social. Isso está na peça.

Aproveitando a fala de Adelaide, chamo atenção para esse espaço que existe na dramaturgia de ambas as peças analisadas. Esse espaço funciona como um espelho que reflete a vida de quem vê o palco. Há um momento de inversão do olhar e aquela imagem que olhamos passa a olhar-nos (a mesma ideia presente, segundo Castellucci, na origem do espetáculo **Sobre o conceito**).

Adelaide parte do mote dado pelo encenador para falar de seu ponto de vista sobre esse assunto e com isso traz a artificialidade das relações e a questão da discriminação social, na qual está embutida a racial. Do mesmo modo como vimos André relatando a pressão sentida nos últimos cinco anos.

Voltando a questão da violência encenada, percebo como ainda que desprovida de uma emoção para o espectador, ele reconhece a violência na cena e passa a adjetivar as imagens. Por exemplo, Bianca na sua terceira entrevista ainda se lembra bem da cena de **Go Down, Moses** na qual a mulher perde seu sangue. Ela adjetiva a imagem como longa e forte.

Bianca - eu me lembro de imagens sobretudo do início com aquela cena muito longa e muito forte da mulher que está perdendo seu sangue. Eh... me resta... a imagem do scanner ... com a transição na cena da caverna e me resta também aquela parte lá, sobre a... eu acho que era a última parte, com o casal, a morte da criança. ²¹³

Ainda que se possa ver que cada um faz sua leitura da cena, acho que é um dado interessante que essas cenas que nos traz Bianca sejam as mais lembradas pelos outros entrevistados também. A cena da mulher que perde sangue parece ainda mais longa do que o tempo que ela realmente dura e é classificada como forte por Bianca. Penso que quando ela utiliza esse adjetivo para a cena está se referindo à violência da imagem de uma mulher que perde seu sangue, sozinha, dentro do banheiro de um bar.

²¹³ 3ª entrevista – **Go Down, Moses** – Paris.

Mas porque a cena do banheiro de **Go Down, Moses** seria lembrada por Bianca e outros espectadores? Penso que a violência da cena presente em sua materialidade é fundamental para que ela venha à tona nas falas. O sangue, o encarceramento e o sexo são elementos que compõem a violência dessa imagem.

Júlio - A primeira cena com a mulher que está sangrando e mostrando a buceta, sangrando fazendo aborto, fazendo parto. Essa cena é bem violenta.²¹⁴

A fala de Júlio reforça a noção de que a cena é violenta e descreve os elementos materiais com que essa violência do olhar do espectador é construída. Não se trata de uma violência performada como seria, por exemplo, uma cena de agressão física, mas uma violência ao olhar do espectador que é “obrigado” a olhar cenas desconfortáveis. Penso que, como no exemplo de uma de suas peças mais recentes, **Le Metope del Partenone**, na qual o espectador assiste a cenas de resgates simulados, toda a cena é construída de maneira que a sua ficcionalidade fica clara, mas permite, ao mesmo tempo, o reconhecimento que aquilo pode estar acontecendo em algum lugar do mundo, naquele exato momento. Na continuidade de sua fala, Júlio traz novamente a questão da simulação de sexo durante a cena da caverna.

Júlio - A outra cena não é violenta, mas a cena que eles estão trepando na frente do público. Eu acho meio gratuito. Porque não está... não é como se tivesse todo um contexto, uma história, por exemplo, que te leva nesse ápice. O negócio tá lá meio assim... eu acho que não faz... eu não fiquei com raiva, mas eu acho ... eu discordo com o cara, esqueci o nome dele... felizmente, eu não tô chocado com o pessoal trepando, mas eu acho ... pra que? Não me tocou...
(Pausa)

Nesse caso, a cena de sexo na caverna, ao contrário da cena do banheiro, revela um tipo de violência, ao olhar que é direta e fora de contexto se tornando *fake*, tal qual os protestos durante **Dire ce qu'on ne pense pas**. Quando Júlio fala que a cena não lhe tocou, penso que ele está se referindo ao fato de que essa cena parece ser gratuita e

²¹⁴ 2ª entrevista – **Go Down, Moses** – Paris.

não assume uma ligação com outras peças ou fatos de sua vida. Diante disso eu pergunto a Júlio se ele acha que tal qual o processo de mudança de sentidos que ele descreve **Sobre o conceito** não poderia ocorrer no caso de **Go down, Moses**.

Leonel- Mas a outra também não tinha te tocado né? (Júlio - Qual?) A **Sobre o conceito** também não...

Júlio - Sim, sim, me deixou com raiva na hora. Depois passou a raiva. Me marcou, o primeiro espetáculo do Castellucci me marcou. Acho que é por isso que Roberta quis que eu fosse hoje, porque foi intenso a primeira parte. Acho que aquele espetáculo, aliás, foi uma virada, um divisor de águas, porque Roberta me fez entender que não é porque você não tá ... não é porque o espetáculo te agride que ele é ruim... eu acho que, pelo contrário, se ele consegue te machucar, te surpreender ou te causar uma impressão forte ele é bom.²¹⁵

É preciosa a fala de Júlio acerca do espetáculo **Sobre o conceito**. Ainda que ele declare não ter tido a mesma relação com **Go Down, Moses**, ele levanta uma chave importante para compreender a experiência do espectador das teatralidades estudadas: “não é porque o espetáculo te agride que ele é ruim”. A violência e a empatia são chaves fundamentais da tensão que opera a catarse dos espectadores do teatro contemporâneo.

Nas primeiras entrevistas, logo após os espetáculos, percebi que a experiência ainda estava em formação, em suspensão, e pedia desenvolvimento. Uma das melhores formas de continuar com esse processo é conversando sobre a peça com alguém (se bem que há pessoas que prefiram escrever). Muitas vezes o espectador sai da peça ainda sem uma opinião formada. São várias as questões que estão implicadas na sua avaliação, dentre as quais poderia citar: Como pode-se gostar de algo desagradável, de algo que não se compreende completamente?

No bar, depois da peça, a sensação do choque da atenção dissipa-se, mas o mecanismo traumático despertado pela violência continua a agir.

Clara - Depois. A gente comentou muito porque a gente foi num bar e tudo logo depois

²¹⁵ 2ª entrevista – **Go Down, Moses** – Paris.

da peça. Então... A gente tava um pouco assim meio... chocada. A gente não sabia muito se gostou, se não gostou, não sabia muito dizer, mas uma coisa é certa: não nos deixou indiferente. Pra mim é muito fresquinho assim. Podia ter não gostado, mas não podia dizer. Achei assim que tem um lado um pouco como essas instalações que tem um lado muito artístico assim. Muito plástico. Eu gostei da cenografia. Então eu achei muito legal. Eu gostei muito daquela tela assim que faz as coisas ficarem meio pastel assim. Achei legais os corpos. Eu não sei que efeito que ele fez que tudo parecia ampliado. O corpo humano estava mais. Não sei o que a tela fazia. Parecia que eles eram mais fortes do que eles são. Eu senti um pouco isso. Ou eles eram fortes mesmo meio musculosos? Mais parecia uma coisa assim justamente como o Leonardo Da Vinci... que tem músculos assim. Parecia pra mim aqueles homens pré-históricos. Gostei desse lado plástico. Mas a... do lado assim do som, da música, era violento, extremamente violento. Incomodava. Demais. Tava num limite do suportável... ²¹⁶

No relato de Clara, vê-se o quão fundamental foi ir ao bar após a peça, para a construção dos sentidos a respeito dela. Na segunda entrevista, mesmo com a distância de alguns dias do evento, noto que Clara ainda comenta a peça a partir de pequenas lembranças, amparadas por categorias mais clássicas de análise do teatro. Ela pega, por exemplo, a categoria “cenografia” e comenta sobre o seu tom pastel. Depois ela analisa os corpos em cena, lembra que eles pareciam musculosos, ampliados, e isso a remete ao desenho de Leonardo Da Vinci. No fim de seu discurso ela chega à questão da violência que, para ela, estaria relacionada ao som do espetáculo.

A questão do som do espetáculo **Go Down, Moses** iria aparecer diversas vezes durante os relatos dos espectadores. Algo que parece “feito pra chocar” ou “sem sentido” para Clara, parece estar no centro fundamental da construção de sua memória do espetáculo.

Clara – Agora tem a cena daquele... que na época não me tocou muito, mas é uma

²¹⁶ 2ª entrevista – **Go Down, Moses** – Paris

coisa que veio na minha cabeça... daquele... aquela barra de ferro que mexia que eu nunca entendi direito a relação daquilo com ...a... me lembro também dos sons que eram bastante... um pouco agressivo, assim...

Leonel – Você se lembra exatamente onde que era... ou assim mais ou menos do som?

Clara – não, não me lembro... era... era uma coisa tipo um martelo, não sei, não me lembro... não era grito não, mas eu me lembro que era uma coisa um pouco agressiva assim eu vi que incomodava outras pessoas no público, mas ... eu me lembro que tinha isso, mas eu não me lembro que era uma coisa no nível assim dramático... não influenciou muito assim. Parecia assim mais uma coisa pra chocar... pra chocar porquê...

Leonel – O barulho alto?

Clara – O barulho alto sim, mas... não é uma coisa que me incomodou em si, mas também é uma coisa que não dá pra ignorar. (Risos) mas uma coisa que realmente que ficou mesmo é essa imagem final, dessa coisa um pouco pré-histórica (risos), ao mesmo tempo um pouco como uma pintura também. Como uma pintura mesmo dessas, um pouco como Michelangelo, com personagens grandes e musculosos. Mas, no fundo mesmo eu não vejo assim o fio da história.²¹⁷

Ainda que o som associado ao eixo giratório pareça acessório para Clara, ele é uma das primeiras lembranças que aparece na terceira entrevista. Como explicar isso? Penso que apesar de não ter marcado Clara de forma consciente, a imagem do eixo girando e das perucas que se enroscam nele enquanto um som forte faz vibrar todo o corpo atinge e algo em sua memória implícita. Talvez um aviso primitivo de alerta. Uma mudança do estado da atenção.

Fábio – O espetáculo me pegou no começo e depois eu estava meio que saindo da coisa...

²¹⁷ 3ª entrevista – **Go Down, Moses** – Paris

bom, novamente uma mudança de cena, a turbina com... ahhhrelp (faz um som que mimetiza o som do espetáculo)... uma espécie de cabelo em giro... e depois, eu não imagino como aquilo foi feito... me parece, depois pensei que poderia estar alucinando, mas eu via uma espécie de fumaça, assim, que começa a cair e de repente a névoa se dissipa e tem um lugar - eu nunca tinha visto isso - eu não sei como isso é possível, como isso pôde se transformar em um lugar onde a gente via o início de uma caverna, com uma perspectiva de seu exterior, com a música, que era um pouco religiosa, que se instalava... Eu me perguntava "mas o que que é isso?"... e depois isso continuava e a gente começava a ver o aparecimento da cena desta cena de pré-história, de gruta ...e eu tô dizendo qualquer coisa, porque, de fato, antes tem o scanner... tem um ponto que é o scanner e o scanner... é isso... e o scanner, quando ele aparece, eu disse para mim mesmo "sim, é belo e é isso...", mas ao mesmo tempo a gente via que era cenário... a gente tem a impressão que dá pra ver as pessoas que estão atrás empurrando o negócio (risos). A gente vê um pouco a... a tentativa de fazer... enfim, por tornar isso perfeito ao mesmo tempo que aquilo fazia um barulho. A gente via um pouco que era fabricado, que era um pouco de *bricolagem*.²¹⁸

É curioso notar que para Fábio, assim como para Clara, a cena do eixo giratório e com a peruca também vem mais ou menos após o mesmo tempo da segunda entrevista e traz junto de si a cena da caverna. Ainda que realmente existam duas cenas com o eixo giratório, uma no início do espetáculo e outra antes da cena da caverna, parece que a memória dos espectadores tem a tendência de agrupá-las em uma única lembrança, ligada à cena da caverna. Isso fica claro quando Fábio diz que não está colocando as cenas na ordem certa. A tendência, me parece, é de lembrar apenas da primeira cena do eixo giratório, mais no início da peça. De fato, ainda que outras cenas tenham marcando os

²¹⁸ 2ª entrevista – **Go Down, Moses** – Paris.

espectadores, aparentemente a cena da caverna, nesse jogo entre a ilusão e o mostrar sua fabricação, toca em um ponto sensível dos espectadores.

Talita - tem uma cena de prólogo lá enquanto as pessoas ainda tão sentando no teatro. Tem os atores mexendo no cartaz, tem os personagens transitando ainda. Umas pessoas que a gente não tem a menor ideia de quem é, mas tem umas pessoas transitando, a mulher andando com o cartaz que tem o coelhinho que volta depois. Então tem essa que seria um prólogo que eu não acho que é a primeira cena, mas é um prólogo e aí a primeira cena é do torno, que é exatamente isso.²¹⁹

Talita traz em sua fala a mesma primeira cena do eixo giratório e mais uma informação que passou despercebida de alguns espectadores de **Go Down, Moses**: havia uma cena durante a entrada do público, um prólogo. Na sequência de sua entrevista Talita fala sobre a sua tentativa de atribuir sentidos a cena do eixo giratório e da peruca.

Talita - É tipo... não sei se você fica tentando ... eu não sei se as pessoas, não sei se as outras pessoas ficam tentando, eu acho que sim, eu acho que as pessoas ficam tentando entender qual que é o significado disso, sabe? Porque que esse torno... que que esse cara quis fazer com esse torno? Desce uma peruca... sabe? O que que isso representa? O que que esse torno representa? O que que essa peruca representa? Aí eu fiquei pensando... (risos)²²⁰

Voltando-se novamente para necessidade que o espectador tem de tentar compor uma narrativa a partir do espetáculo, vemos a tentativa de Talita de buscar no recurso mimético, na representação, o sentido do que está sendo dito pelo encenador. Como a materialidade apresentada por essa cena não é realista, a espectadora busca fazer uma transposição metafórica da cena. No entanto essa transposição não lhe parece

²¹⁹ 2ª entrevista – **Go Down, Moses** – Paris.

²²⁰ 2ª entrevista – **Go Down, Moses** – Paris.

possível, conforme mostra a continuação de seu discurso, fazendo com que ela se volte para a materialidade do que está sendo apresentado.

Talita - E aí ao mesmo tempo todos esses símbolos que são jogados pra gente é... não sei... eu fico muito mais pelo objeto, eu fico viajando assim no objeto... não sei. Eu não fiquei tentando entender o que significava aquele torno absurdo, até porque o barulho é tão alto que você fica irritado assim... que é um barulho muito forte. ²²¹

No momento da encenação, a fruição era mais por via das sensações do que de qualquer outra coisa. O barulho, o giro, o cabelo, o eixo. A somatória de todos esses elementos cria uma sensação complexa que será explorada por Talita na continuidade de sua entrevista. Ela deixa claro que a atribuição de sentidos para o espetáculo vem depois. Posso mesmo dizer que ela é formulada, muitas vezes, durante a própria entrevista.

Talita - E... sei lá... talvez pensando agora, depois de conhecer toda a peça, podia ficar pensando que o torno é tipo o mundo a vida, esse fluxo da nossa vida e a peruca é a mulher que foi abortada e daí tipo... (risos) não sei... é... (Pausa) e aí tem a delegacia, que aí ela começa a pirar com aquele cartaz com o coelhinho que foi muito viagem... (pausa) e aí a última cena, que é a mais bonita, eu achei que é a mais bonita assim de... e foi a mais bonita, a mais tocante, mas foi a mais chata, porque ela demora. ²²²

No trecho acima fica clara a tentativa de criação de uma narrativa geral da peça. Surge também uma outra informação, uma adjetivação da “última cena”. Chama a atenção para a tensão entre os adjetivos utilizados para qualificá-la. Ao mesmo tempo a cena é a “mais bonita” e a “mais chata”. Aparentemente essas qualidades não poderiam ser aplicadas juntas, mas no teatro de Castellucci isso parece possível por conta das diversas camadas da cena. Simultaneamente, a cena encanta por sua beleza, conforme já relatado

²²¹ 2ª entrevista – **Go Down, Moses** – Paris.

²²² 2ª entrevista – **Go Down, Moses** – Paris.

por todos os espectadores, e incomoda. Talita atribui esse incômodo ao tempo distendido no qual ela ocorre.

Acho interessante comparar a tentativa de criação de narrativa na segunda entrevista com a que Talita empreende na terceira. A lembrança da peça, alguns meses depois, parece mais vaga, mas ao mesmo tempo mais objetiva.

Talita - Eu acho que quando a gente entrou na peça, eu não lembro, tinha uma outra, quando a gente entrou no teatro já tinha alguma coisa acontecendo. Eu lembro que tinha um tecido e tinham pessoas atrás assim, então era uma coisa um pouco opaca assim. Uma imagem difusa, mas é... eu não lembro o que e tinha uns cartazes, tinha uma imagem. Agora tá bem... assim, eu não consigo lembrar, mas eu lembro disso, que tinham algumas pessoas atrás, tava acontecendo alguma coisa, enquanto as pessoas tavam entrando ainda, mas eu não lembro exatamente o que. Eu lembro que tinha um cartaz. Algum... tinha um cartaz com um coelho? Alguma coisa assim, eu não sei. Não sei, não lembro. Veio o coelho agora na minha cabeça. E aí tinha isso, com várias pessoas atrás dessa cortina. Daí eu acho que essa era a primeira cena e em seguida era o banheiro e (pausa) e aí a história era isso, que a mulher tinha feito um aborto. Feito um aborto não, tido um bebê e daí ela jogou o bebê na lata do lixo e daí ela foi investigada e tava sendo... interrogada. (Pausa) E aí... depois eu lembro de uma, não sei se era a última cena, mas eu acho que era a última cena, que era uma caverna com umas pessoas. Era dessa peça? (Risos) pode ser que eu tô misturando tudo. ²²³

Vê-se como ela chega de maneira mais direta à cena da caverna na terceira entrevista, a qual ela vai explorar de maneira mais minuciosa. Ao mesmo tempo chama atenção a incerteza se a cena pertenceria a essa peça. A questão do tempo apareceria muito menos na terceira entrevista. Crucial para Talita, na segunda entrevista, o tempo da cena seria também um elemento que apareceria na entrevista dos outros espectadores de

²²³ 3ª entrevista – Go Down, Moses – Paris.

Go Down, Moses. Alguns desses espectadores, que conhecem também a obra do diretor americano Robert Wilson (dentre eles Paul, Júlio, Talita e Fábio), acabam por ligar a produção de Castellucci a dele. Para Talita a ligação se dá, justamente, no trabalho de criação de imagens no tempo.

Talita - Demorou, sei lá, parece que meia hora... que é a cena... mas eu acho que é isso, esse tipo de teatro é muito legal porque ele dá umas imagens muito bonitas assim. Ele te leva para um mundo que você... que é muito rico assim pra ver. Que nem o teatro do Bob Wilson, por exemplo, que são imagens lindas que você não consegue descrever porque são um outro tipo de conhecimento assim, né? Mas ao mesmo tempo ele não é tão eficaz quanto esse teatro tradicional da narrativa, esse teatro do texto, que daí você tá acompanhando, você tá sendo levado pelo texto, pela narrativa que é uma narrativa mais palpável e palatável e é isso, você entra no teatro e fica e só acaba quando acabou. Esse teatro não, ele vai tirando você toda hora assim. Você sai e você olha e daí... sabe? Pelo menos pra mim é o tipo de recepção que eu tenho desse teatro.²²⁴

Talita, pesquisadora de artes visuais, reconhece na imagem um conhecimento que é diverso daquele trazido pelo texto. Penso que quando ela se refere à “ineficiência narrativa” dessas imagens criadas por Castellucci ou Wilson, ela está falando de sua pouca eficácia em contar uma história que vai ser processada de modo racional. O discurso de Talita vai ao encontro da teoria que defendo em meu livro (CARNEIRO, 2015, p.48-50). Talita reconhece o teatro dramático “dissolutivo” como mais eficaz em provocar uma ilusão. Tal qual já apontava Hugo Münsterberg (1916), o cinema possui ferramentas que o tornam muito mais eficaz do que o teatro em provocar ilusões.

No entanto, como reconhece a espectadora, se do ponto da narrativa ele é menos eficaz, a potência desse teatro será a sua capacidade de provocar sensações, de tirar o espectador de seu conforto.

²²⁴ 2ª entrevista – **Go Down, Moses** – Paris.

3.2.5 Reflexão, sensação e emoção

Fábio considera a produção de imagem empreendida por Castellucci como uma forma política de expressar uma ideia, uma posição no mundo. Ele, assim como Talita, liga essa produção imagética ao teatro de Bob Wilson.

Fábio - A gente está menos em uma representação de tipo e a gente pode dizer que o teatro é mais inclinado para o plano da política, da tomada de palavra, da fabricação de ideia. A partir de uma interação, como está, entre pessoas vivas e que eu tive a impressão que ele estava trabalhando com a mesma ideia que ... o espetáculo é da ordem do espaço mental, então mais próximo das coisas feitas por Bob Wilson, eu imagino, por exemplo.²²⁵

Mas o que seria esse espaço mental do qual fala Fábio? Penso que ele está utilizando nesse momento um vocabulário do cinema, no qual não seria mais a narrativa dramática que conduz a leitura do espectador, mas o próprio encadeamento das cenas.

Fábio - Eu falei para mim mesmo "é especial como ideia de querer fazer algo que seja absolutamente... que seja quase a antítese das artes presenciais"... porque não é simplesmente colocar o cenário com atores em cena, mas de tentar criar uma magia do encadeamento entre as cenas, com os efeitos da passagem de um quadro a outro que são quase que apagadas, buscar dessa maneira, de entrar em um processo que eu qualificaria como mental.²²⁶

Para Fábio, esse teatro que é fabricado, artificial, é quase a "antítese das artes presenciais" e recorre, assim como o cinema, à atividade mental para completar os intervalos entre os quadros, ou seja, a narrativa do teatro de Castellucci, assim como a proposta pelas montagens de Eisenstein, utilizam da montagem para narrar e atingir a emoção dos espectadores que são os responsáveis por completar a cena.

²²⁵ 2ª entrevista – **Go Down, Moses** – Paris.

²²⁶ 2ª entrevista – **Go Down, Moses** – Paris.

Uma obra de arte, entendida dinamicamente, é apenas este processo de organizar imagens no sentimento e na mente do espectador. (...) Deste modo, a imagem de uma cena, de uma sequência, de uma criação completa, não existe como algo fixo e já pronto. Precisa surgir, revelar-se diante dos sentidos do espectador. (EISENSTEIN: 2008, p. 21)

O que mais impressiona é a potência dessa imagem que, fabricada, é capaz de provocar emoções tão fortes como as que sentimos na nossa vida real. Nas origens do teatro, na Grécia antiga, o efeito da construção trágica já era o mesmo que se verifica na peça de Castellucci: a produção de emoções. Ao se referir ao espetáculo **Go Down, Moses**, em especial à última cena, Fábio se lembra da emoção que ela despertou.

Fábio - eu devo dizer que eu fiquei completamente... enfim, eu não sei se você me viu, mas eu me acabei de chorar em toda a parte da gruta, de fato, eu estava completamente agitado... eu chorei de soluçar...²²⁷

Ainda que ciente da construção do espetáculo, isso não impede o espectador de se emocionar. A sensação despertada, a emoção, parece não passar somente pelo racional. É uma emoção provocada de maneira direta (pela presença direta da matéria cênica), sobre a qual o espectador vai se debruçar após o fim da peça, procurando uma explicação para aquilo que sentiu. Na continuação de seu discurso, Fábio reflete sobre sua relação com a peça no momento do evento.

Fábio - durante toda esta parte [da caverna] eu estive completamente fascinado. Eu me dizia "é maluco!". Eu nunca tinha visto isso. Eu ... eu achava incrível o fato que, de repente num espaço curto de tempo, a gente mudou de lugar... que eu mesmo, eu fui mexido a esse ponto. Quer dizer que... eu estava entusiasmado num momento para logo em seguida estar novamente entediado e depois completamente tomado... completamente fascinado... porque eu não esperava isso, de forma alguma. Eu pensava que a gente iria ficar em um universo contemporâneo com pessoas vestidas... passar de uma cena à outra e, de repente, por essa coisa da super

²²⁷ 2ª entrevista – **Go Down, Moses** – Paris.

tecnologia que é o scanner que nos conduz até uma gruta pré-histórica, eu devo dizer... oh-la-la.²²⁸

A fascinação descrita por Fábio durante a cena da caverna tem a ver com uma sensação que temos diante de algo que não conhecemos. A atenção foca-se, com toda a sua energia, para poder dar conta daquilo que vemos. A transição quase mágica para a cena da caverna faz surgir aos poucos os pedaços da gruta e as personagens que a compõem. Cada pedaço que o espectador vê é motivo de surpresa e pode provocar o entusiasmo.

Chamo atenção para a constatação de Fábio sobre como o diretor italiano trabalha diretamente a atenção de seu público. Ele cria propositalmente uma dramaturgia que tenciona e distende a atenção de seu espectador. Isso aparece claramente em todos os seus espetáculos que assisti. Uma cena que é fruída na desatenção torna o choque do espectador, na cena seguinte, ainda mais forte. Penso que é isso que acontece na relação entre as cenas do distrito policial e da caverna. Enquanto na primeira ele faz uma cena com uma representação bem realista (ainda que existam traços estranhos), na qual o espectador não precisa fazer muito esforço para fruir, na segunda ele cria um mundo muito distante do contemporâneo e obriga o espectador a trabalhar no sentido de fazer conexões. Realmente é uma cena inesperada que vai chocar a atenção do espectador. Na continuação de seu discurso, Fábio reflete sobre o efeito dessa quebra de expectativas que a peça proporciona.

Fábio – Isso tem um efeito, eu acho, por uma conjunção de coisas inesperadas, ele provoca um efeito catártico... e eu comecei a chorar... e eu me disse “é genial! Este tipo é genial! ”.²²⁹

Penso que um modo de explicar a catarse que Fábio viveu, compartilhada por tantos outros espectadores, pode se referir à materialidade da cena apresentada ao espectador. O encenador italiano sabe bem manejar a atenção e a memória do espectador visando provocar um efeito potente. O efeito emocional pode ocorrer quando esse

²²⁸ 2ª entrevista – **Go Down, Moses** – Paris.

²²⁹ 2ª entrevista – **Go Down, Moses** – Paris.

espetáculo desperta ligações com outras memórias, transcendendo, dessa maneira, o momento do espetáculo. Outra hipótese é levantada pelo próprio Fábio em sua entrevista: para ele, a emoção na cena da caverna era causada por elementos físicos, como a luz, a música e o cenário. Eles criavam uma relação onírica, um estado propício à emoção.

Fábio – eu sentia que isso criava uma emoção também de... um tipo de prestidigitação cenográfica muito poderosa e um pouco infantil, um pouco... onde a gente se dizia... eu acho que se a gente passasse para trás do cenário ele deveria ser feito de elementos muito... muito concretos... muito... de jogos de luzes... e depois tinha também esse signo que eu acho que quer dizer, que traz... quando o espetáculo terminou eu estava completamente... eu me disse... eu...

(Pausa longa)

Eu senti que isso criava uma emoção, também de... eu queria que aquilo continuasse... eu não queria que aquilo parasse, de fato. E depois eu saí e eu tinha um amigo que estava me esperando e eu disse pra ele: “ahhh foi...”

(Pausa longa)

(se emociona e chora) de fato, eu confesso, eu não sei porque o espetáculo...

(Pausa longa)

Leonel – Não é fácil de explicar, né?

Fábio – eu não sei porque o espetáculo me causou isso, de verdade. De fato, eu sinto que isso toca um lugar que eu não posso explicar... isso, eu tenho que dizer que isso acontece com uma frequência muito pequena.²³⁰

Fábio não pôde evitar se emocionar diante da peça. Também não pôde evitar, durante a entrevista, a emoção trazida pelo seu trabalho de rememoração e de oralização da experiência. Contar uma memória não é apenas contar um fato do passado, mas presentificá-lo.

²³⁰ 2ª entrevista – **Go Down, Moses** – Paris.

A sensação que traz novamente a emoção para Fábio me parece ser a que está ligada ao desejo de que a peça não pare. Dessa forma, vê-se que a emoção inicial vivida no momento do espetáculo não é a mesma, nem tem a mesma origem da que presenciamos na entrevista. Se no momento do espetáculo havia algo físico, material, no jogo da encenação, que o tocou durante a entrevista não é mais esse jogo que provocará as lágrimas. A rememoração não da emoção que sentiu, mas dos aspectos materiais da encenação, parece ser capaz de ativar uma espécie de memória emotiva do espectador.

Essa emoção pode também advir de um sentimento de compreensão profunda por parte do espectador ou mesmo da sensação de não ter compreendido o espetáculo. É uma emoção que possui origens diferentes para cada espectador. Para Armando, por exemplo, a sensação de não ter clareza do sentido daquilo que se vê resulta em emoções que não são racionais. Outro elemento chave são as sensações físicas provocadas pela cena.

Armando²³¹ – ah, minha sensação é de... não ter compreendido realmente as ligações entre as cenas, durante o espetáculo, depois de ter falado com outras pessoas, outros me disseram "ah sim"... para mim eram, verdadeiramente, cenas separadas e realmente de uma grande intensidade, de fato, uma emoção para o espectador, um sentir emoção que é raro no teatro, sobretudo no teatro francês que é baseado no texto, e que é sobretudo um texto dito "auauauuaua" [imita um ator declamando de forma impostada]. [...] As sensações são de coisas muito profundas, de fato, isso remete a coisas vividas ou não vividas, aos medos individuais... não ao medo, mas as sensações muito físicas... não sei se vocês já tiveram o cabelo puxado ou não, mas quando eu era pequeno, já me puxaram o cabelo faz o gesto de puxar os cabelos e a expressão da sensação de dor]. É duro! Ontem não me puxaram o cabelo, nem antes de ontem, nem a semana passada... mas faz a gente se lembrar

²³¹ **Go down, Moses.** Entrevista realizada na cidade de Paris em francês. Espetáculo e 1ª entrevista em 04/11/2014. 2ª. 3ª entrevista em 23/03/2015. Armando é francês e mora em Paris, tinha 33 anos, e era frequentador assíduo do teatro, em especial da ópera. Estava com um grupo de amigos.

de coisas do passado e se dizer "ah sim, isso dói! Eu me lembro!".²³²

A imagem do cabelo sendo puxado pode, segundo a experiência de cada um, ativar diversas memórias, muitas delas conectadas à infância, como nos mostra Armando. Fica claro assim que o teatro de Castellucci pode se instaurar através de uma memória física do espectador. Parece ser um tipo de memória funcional, do mesmo tipo daquela que nos lembra a dor de queimar a mão no fogo e nos afasta do perigo.

A questão do despertar de emoções ligadas à infância apareceria também em outros depoimentos e chama a atenção, pois é uma emoção que ajuda a moldar a personalidade de cada espectador. Voltando à dificuldade de encontrar um sentido único para a cena, vemos que ainda que isso possa produzir um afastamento do espectador, certamente desperta nele um tipo de curiosidade, um despertar para o jogo.

Bianca – eu fiquei curiosa, então isso [o espetáculo] me interessa, mas eu não posso dizer que é do tipo que eu prefiro. Lá, eu senti o espetáculo mais como uma experiência. Para o espectador também tem alguma coisa de bastante experimental, mas falta chaves... ehh... é bom às vezes ficar com enigmas e não poder resolvê-los, mas de repente, é uma outra coisa... a gente sente as coisas de maneira diferente... Mas, eu não tenho certeza que esta é uma peça que vá ficar em minha memória...²³³

Penso que a sensação de falta (de fim, de chaves, de conexões entre as cenas etc.) está na base dos efeitos que propõem ao espectador uma experiência a qual ele pode ou não aderir. Se ele topar o jogo, terá que tentar responder aos enigmas propostos. O espetáculo do encenador italiano, como diz Talita, parece ter o objetivo "de levar você pra um outro lugar mesmo". Quando se sai do espetáculo a sensação de inconclusão que levou Fábio às lágrimas deixa Talita sem saber se gostou ou não gostou. Talvez essa nem seja mais a questão. A sensação física e a alteração do estado de consciência parecem ser bem mais importantes do que uma análise dos elementos do espetáculo.

²³² 3ª entrevista – **Go Down, Moses** – Paris.

²³³ 2ª entrevista – **Go Down, Moses** – Paris.

Talita - E lembro que foi uma peça que eu saí e assim, eu não consegui elaborar. Eu não consegui elaborar se eu gostei, se eu não gostei, se eu num... não sei. E daí eu fiquei pensando depois o que que foi isso e até hoje eu não sei dizer se foi uma peça. Não sei se eu gostei, se eu não gostei o que que foi. Mas eu lembro da sensação assim de fisicamente, sabe? Ver como que essa peça atuava em mim, assim, sabe? Era uma questão de tirar você mesmo desse estado de consciência. De deslocar. De eu olhar pro lado pra ver se eu não tô sonhando, pra mim é uma coisa muito grave. (Risos)²³⁴

Há no espetáculo de Castellucci um incômodo que pode causar prazer ao espectador. A pulsão pelo prazer motiva-o a querer continuar aquela experiência, mas Castellucci não inclui em sua peça essa continuidade. Ele não dá um fim para o espetáculo, que passa a se estender para além do momento em que é realizado. Minha sensação, enquanto espectador, é de que não há um fim, mas uma suspensão do espetáculo. Esse é um dos motivos que aponto como fundamentais para que **Go Down, Moses** se inscreva enquanto experiência significativa para os espectadores.

No prosseguimento de sua entrevista, Fábio busca explicações para sua emoção, para o estado em que a peça o deixou. A experiência da peça vai além do gostar ou não gostar, das categorias possíveis de análise dos espetáculos.

Fábio - eu vi o **Idiota**, eu vi mesmo duas vezes, eu voltei à Nanterre [local onde o espetáculo foi apresentado] com um amigo... eu gostei muito... ah... eu me preparei para ver o **Idiota**, eu li o livro este verão, eu estava com vontade de vê-lo. Eu vi o espetáculo de Vincent Macaigne sobre **Hamlet** e gostei muito mesmo. E, então, eu estava muito excitado com a ideia de ver este espetáculo e... isso me entusiasmou muito. Sua energia me entusiasmou muito.... mas não tinha nada a ver [com Castellucci]. Lá, eu penso que eu não havia antecipado... o fato de ir ver uma coisa que em um determinado momento... é como estar no dentista, o tipo... ele pica com uma agulha e a gente sente que toca um

²³⁴ 3ª entrevista – **Go Down, Moses** – Paris.

nervo... a gente está ah.... isso dói... não é agradável... mas ao mesmo tempo o tipo te diz “ah sim, sim. Você vai ter que aguentar porque isso vai te fazer bem!” (risos) ²³⁵

A fala de Fábio traz novamente a dor física, o nervo, como metáfora para falar do teatro de Castellucci. A memória da ficção, em seu trabalho, tem implicações reais. Ao evocar a cena e o momento que tinha lhe tocado, Fábio revive alguns dias depois a mesma emoção.

Penso que essa emoção será fundamental para classificar essa peça, ou essa cena, como uma experiência significativa. A cena, como uma agulha que toca um nervo, tem um potencial “curador”, catártico. Voltando à questão da suspensão do espetáculo, gostaria de expor que o aplauso é o resultado mais concreto disso. São aplausos calados, que incomodaram a mim e aos espectadores com quem conversei. Aplausos de alívio pelo fim da prazerosa tortura que o espetáculo propicia.

Fábio – eu fazia assim [bate as mãos mais lentamente que o normal]... era porque eu estava surpreso. Eu pensava que as pessoas iam se levantar e saudar o espetáculo e eu fiquei muito surpreso com a reação que eu achei muito morna.²³⁶

Analisando o discurso de Fábio, pode ser que todos estivessem, assim como ele, batendo as palmas mais lentamente por estarem surpresos. Eu mesmo me lembro da sensação de bater palmas ainda no espírito do espetáculo, como se estivesse saindo de um transe profundo.

Minhas experiências como espectador dos espetáculos de Castellucci e Araújo são comumente finalizadas com a sensação de que não precisaria aplaudir no final e com um certo incômodo pessoal, com a quantidade, intensidade e duração dos aplausos (no Brasil todos ficam de pé, sempre, e na França não param de aplaudir até a terceira vez que os atores entram em cena). Os aplausos parecem estar fora de contexto, tanto que em

²³⁵ 2ª entrevista – **Go Down, Moses** – Paris.

²³⁶ 2ª entrevista – **Go Down, Moses** – Paris.

uma das noites os espectadores nem chegaram a aplaudir **Go Down, Moses** até a terceira entrada:

Bianca – Sim, [os espectadores bateram palmas] duas vezes. Eu senti que os aplausos estavam bem mortos, sem entusiasmo. As pessoas... tinha a impressão... que as pessoas, todo mundo estava pensando "Tá bom... e daí?" ²³⁷

Realmente a fala de Bianca dá o tom dos aplausos nos dias em que acompanhei **Go Down, Moses** em Paris. O espetáculo terminava em suspensão, um final sem fim. A última cena de **Go Down, Moses** é reconhecida por todos os entrevistados como portadora de uma emoção forte. Mesmo aqueles que declaradamente não se emocionaram com o espetáculo, como Bianca, reconhecem a potência emocional presente na cena.

Bianca – eu, o que verdadeiramente... o que eu penso que era muito bonito, era a encenação de maneira geral...ehhh, mas eu te disse depois... sobre a mensagem... sobre aquilo que vem. Sobre... eu penso que isso é difícil. Não é uma coisa intuitiva, evidente, na qual a gente entra. Eu estava muito surpresa, pois atrás de mim tinha alguém que soluçava, que parecia... que eu escutei chorar (Leonel – Ah, é?) Ele parecia estar muito emocionado. (Leonel – ah... eu não reparei...) Eu apenas ouvi, não vi.

Leonel – Você se lembra em qual parte da peça? Em que cena?

Bianca – eu acho que era na cena... dos homens da caverna e... eu me surpreendi, porque eu me disse "a gente não tem as mesmas..." (risos) (...) É verdade que eu achei que era o único momento que havia verdadeiramente emoção. Mas ele não me emocionou. Eu não estava em um contexto

²³⁷ 2ª entrevista – **Go Down, Moses** – Paris.

que eu estivesse a ponto de chorar, ainda que isso me aconteça em algumas peças.²³⁸

Se ela reconhece que é uma cena que traz uma emoção, provavelmente o faz baseando-se na reação de outros tantos espectadores que choravam durante a cena. No entanto, ela procurava a emoção no texto, tanto que ela cita na sequência de sua fala a peça **Psicose 4.48**, dirigida anos antes por Claude Régy, como um espetáculo que a emocionou. Acho importante o depoimento de Bianca, que mostra que não há uma homogeneidade na recepção desse espetáculo. Mas é preciso dizer que para a maior parte dos espectadores que entrevistei a cena da caverna tocava em algum tipo de emoção direta e profunda. Vê-se a construção da cena, que choca a atenção, ultrapassa a expectativa, paralisa o espectador em sua cadeira.

Talita - E aí é isso, essa última cena, que começa a descer umas coisas assim que você não sabe direito o que que é, umas formas que parecem umas nuvens e aí você fica (com a boca aberta). É uma coisa que enche os olhos, mas ao mesmo tempo dá uma angústia porque você não consegue entender o que tá acontecendo. E daí até o negócio se configurar de um jeito que você entende que aquilo é uma caverna, demorou, sei lá, 10 minutos. E aí também de entender qual que é a relação dessa última cena com o que se passou... "x" né? A única questão é um bebê morreu e o que tinha lá é que outro bebê morreu, então o bebê morreu e o outro bebê também morreu, eu sei lá. E... é... Não sei, foi uma cena super bonita e me levou pra um outro lugar, assim... teve umas horas. Eu tenho esses momentos de distração, mas teve uma hora que eu olhei assim e eu tava tão assim, sabe? E os atores fazendo os movimentos muito devagar assim e eu tava junto com eles, assim ... uma hora eu falei "nossa acho que eu tô sonhando"... porque conseguiu me envolver assim. Eu acreditei, acho que deve ter sido um espaço muito curto de tempo, mas eu tive a impressão que eu estava sonhado mesmo...

²³⁸ 2ª entrevista – **Go Down, Moses** – Paris.

com aquela neblina, aquele tecido que tem na frente do palco, ajuda a criar essa... essa sensação. Tinha uma luz muito bonita lá e tal. Então o próprio movimento lento dos atores e tal. Eu tive, sei lá, durou um minuto, mas eu tive a impressão que eu tava sonhando mesmo, dormindo mesmo, não sonhando no sentido poético. Efetivamente eu pensei que eu tava sonhando. ²³⁹

Entre a fascinação, a angústia, o sonho e a curiosidade que a cena desperta, o espectador vive um processo de suspensão de sentidos. Vemos que Talita tenta operacionalizar uma narrativa lógica durante sua entrevista, mas é realmente muito difícil de encontrar apenas uma narrativa.

Talita - Daí tem a cena lá da mulher que vai enterrar o bebê que é uma cena super bonita, super tocante... mas aí ela vai, o cara vai lá consolar ela, transa com ela e aí tudo bem... e daí... e... ah! E daí no final, quando ela sai, aquela cena que ela escreve o SOS lá e ela começa a bater, aquilo é muito forte assim, é muito... aí você viaja né? Eu fico o tempo todo tentando entender o que está acontecendo, estabelecer as relações com aquilo lá que eu tinha visto. Então aquela mulher que escreve o SOS lá ela tá pedindo socorro, ela também tá pedindo socorro em nome daquela outra que ... que teve o bebê e jogou fora o bebê, enfim, tá pedindo socorro em nome de todas as mulheres que sofrem no mundo e enfim, sei lá, fiquei viajando. E ela batendo aquilo e aquele barulho super alto. Era muito bonito, mas ao mesmo tempo ela tá dentro de um lugar fechado e as pessoas não tem acesso. As pessoas tão olhando ela e ninguém reage. Que era a gente, né? Que tava olhando, vendo isso e ninguém reage, sei lá, dá pra fazer mil leituras malucas. E... (pausa longa) ²⁴⁰

Desse modo ela faz a sua própria leitura a partir dos elementos que conseguiu coletar. Por outro lado, ela reforça a questão da operação da atenção do público nas peças

²³⁹ 2ª entrevista – **Go Down, Moses** – Paris.

²⁴⁰ 2ª entrevista – **Go Down, Moses** – Paris.

de Castellucci. Alternando a recepção entre uma atenção alerta, o choque da atenção, a desatenção e a distração o encenador provoca essa reação na parte final do espetáculo, como se pudesse estar diante de uma cena onírica.

A construção material da luz, do cenário, da neblina, dos atores e do som provoca um estado que é muito próximo do que se vive no sonho. Destaco nesse ponto a importância do som para alcançar esse estado. Scott Gibbons utiliza uma gama de frequências sonoras que é semelhante à utilizada para músicas de meditação ou na prática espiritual do Reiki. Em tais práticas a música é fundamental, pois para muitos ela seria a linguagem universal da sexta dimensão da natureza: o mundo da essência. Essas mesmas práticas consideram que o som corretamente direcionado pode desatar “nós emocionais” e acalmar a mente.

Em sua terceira entrevista Talita constrói de forma mais objetiva a sequência de cenas, como já vimos na citação a que se refere a nota de rodapé 223. Na continuação de seu discurso ela entra na cena da caverna e começa a descrevê-la em detalhes. Somente nesse momento reaparece a noção do tempo alongado da cena.

Talita - era uma cena da caverna assim, só que era uma atmosfera totalmente de sonho assim, sei lá se tinha uma luz, se tinha algum... tinha alguns efeitos assim... porque tinha um movimento assim, então os atores se movimentavam de um jeito muito devagar, tinha uma fumaça, tinha uma... uma atmosfera de sonho assim, então eu fiquei. E aí então eram homens das cavernas que daí transavam e aí enfim, tinham várias coisas assim e aí era essa mesma impressão, esse tempo alongado que não... sabe? Não é... eu acho que esse recurso dos tempos deles lá, que eles usavam, não é nem assim de transpor pra você a situação no tempo real. Não era tempo real, era um tempo muito alongado assim, que era acima do real. Era um tempo em baixa rotação. Sabe? Se fosse um filme era uma coisa em baixa rotação, que foi gerando assim... essa angústia mesmo e essa cena do ... das cavernas tinha umas nuvens, então tinha um cenário... era um cenário muito elaborado assim que... ²⁴¹

²⁴¹ 3ª entrevista – Go Down, Moses – Paris.

Conforme ela avança em seu discurso, sua memória recompõe as partes de sua experiência do espetáculo. A lembrança do tempo alongado, um tempo artificial que era gerador de angústias, traz à tona imagens da cena e, na sequência, a sensação que ela experimentara durante a mesma.

Talita – sei lá, teve um momento que eu achei que eu tava sonhando assim daí eu olhei pro lado e eu falei "não, eu tô no teatro". Sabe? Tinha gente do meu lado e eu falei "não, eu tô no teatro mesmo".²⁴²

Na sua terceira entrevista ela completa o quadro que já tinha desenhado durante a segunda entrevista: de um momento em que as imagens oníricas lhe tomam de tal forma que ela tem que olhar para o lado. E é o outro espectador, sentado a seu lado, que lhe garante a realidade daquilo que ela está vivendo. Nesse ponto me lembro de trazer à tona a noção do espectador como o portador da realidade do teatro, uma verdadeira âncora na realidade sociocultural.

A ligação com a realidade não impede que o espectador tenha uma emoção forte que vai ser base para a experiência significativa do teatro. A respeito da natureza dessas emoções provocadas pela encenação de Castellucci, Fábio reflete:

Fábio – eu tenho a impressão que isso... essa ideia de (pausa) isso remete a emoções ligadas à infância. Não? A relação com a doença, pois tem o scanner... e a ideia de mergulhar subitamente nas origens, aos primeiros homens e a esta confraria de pessoas nuas em uma gruta e de se questionar, de repente ser confrontado com tudo isso. Este lugar, em Paris, lugar de concentração de todos os bens culturais, da fabricação da potência política e intelectual, o lugar do refinamento, da moda... e essa reunião de pessoas que tem todos profissões bem remuneradas e que são majoritariamente brancos e burgueses... e que se encontram coletivamente frente a algo

²⁴² 3ª entrevista – Go Down, Moses – Paris.

que ... eu não sei... essa espécie de visão em uma cena de teatro de homens pré-históricos, enfim... e como isso, isso me fez um efeito, eu não sei, como se a gente fosse religado de uma maneira completamente mediúnica com uma experiência, justamente, de solidão coletiva. Algo extremamente duro, por um instante sem Deus. A gente diz a si mesmo " ah, isso se chama desça Moisés, mas..." isso nos leva a tocar algo verdadeiramente, uma coisa sem... sem a proteção de nenhuma crença, de algum Deus, de nada. É o abandono completo da criatura no nascimento, do bebê no lixo. Do Scanner que vê o interior do corpo. E depois, de repente, essas pessoas são reduzidas à mais simples expressão...²⁴³

Gosto muito dessa passagem do testemunho de Fábio, pois ele demonstra como a emoção provocada é ao mesmo tempo individual e coletiva. Mostra que nunca se está completamente só no teatro. Ele também fala novamente sobre esse tipo de emoção que o espetáculo desperta que está ligado à infância. A infância na qual se constroem os medos e prazeres mais primários do ser humano. O prazer do aconchego e da comida, o medo do escuro e de ficar só. Emoções que não vêm necessariamente de uma avaliação racional do ambiente.

O espetáculo **Go Down, Moses** foi apresentado no Théâtre de la Ville, um dos mais ricos da França²⁴⁴. Esse teatro é frequentado exatamente pelo público descrito por Fábio. Dificilmente se encontra uma pessoa que veio da periferia pobre e é possível contar nos dedos a presença de negros. Esse lugar, na sua constituição física e social, também está presente na composição da experiência do espectador. Interpretando a fala de Fábio, é como se o espetáculo, no fundo, lembrasse que todos os presentes estão sujeitos à mesma origem e destinados ao mesmo fim. Enquanto esse fim não chega, somos condenados a vagar desamparados pela vida. Todos esses elementos descritos por Fábio (a emoção, as lágrimas, a doença, o desamparo) são expressos após uma pausa e uma reviravolta de seu discurso na terceira entrevista, suscitado pelo aparelho de tomografia.

²⁴³ 3ª entrevista – **Go Down, Moses** – Paris.

²⁴⁴ Em 2007 seu orçamento foi de mais de 13 milhões de euros.

Fábio – Ahh, eu passei pelo scanner... não sei se te falei, mas em 2009 eu tive um linfoma, eu tive um câncer muito agressivo, então eu... quando eu vejo um scanner, eu sei do que se trata... de afundar na escuridão e o medo da morte... e a relação entre este objeto ultrassofisticado e tecnicamente muito muito pertencente ao contexto hospitalar e que de repente aparece em uma gruta, na qual, as pessoas... a gente não sabe mais se é o começo ou o fim. Eu penso que isso deve tocar alguma coisa.²⁴⁵

Constata-se que realmente a terceira entrevista é a mais reflexiva. Nela o espetáculo se encontra concentrado e a relação que o espectador faz com sua vida se torna mais evidente. Na terceira entrevista o entrevistado já consegue distinguir, por exemplo, aquilo que ele se lembra com mais clareza, bem como apontar as relações disparadas pelo espetáculo.

Nas entrevistas sobre **Dire ce qu'on ne pense pas** também fica claro como o espetáculo ultrapassa a vivência pontual do evento e liga-se à vida, possibilitando que o espectador crie relações.

Dinho – Não é apenas um momento de prazer na noite e depois passa-se a outra coisa. É um modo de pensar. Liga a Bolsa à peça, a peça à Bolsa...²⁴⁶

Fica explícito que a peça também influencia não só na vivência teatral como em toda vivência diária. A partir do momento que a lembrança fica ligada ao espaço físico da Bolsa, por exemplo, sempre que Dinho passar diante da Bolsa de Bruxelas há grande possibilidade dele se lembrar de **Dire ce qu'on ne pense pas**. Se evidencia que quando eu lhes pergunto se pensaram na peça no intervalo entre a segunda e a terceira entrevista.

Sabrina – a gente pensou porque a gente falou de sua pesquisa ainda esta manhã. A gente estava com uns amigos e tivemos que explicar... é uma peça que mexe

²⁴⁵ 3ª entrevista – **Go Down, Moses** – Paris.

²⁴⁶ 3ª entrevista – **Dire ce qu'on ne pense pas** das des langues qu'on ne parle pas.

muito com a gente, etc. Muito particular, nosso corpo foi exposto foi exposto ao perigo, pois esses amigos que te falei nos propuseram de ver uma outra peça, mais clássica, com o palco e a plateia num teatro de Bruxelas que não recebe subsídios do governo. É o único teatro que não recebe ajuda do estado e que funciona super bem. Um detalhe interessante é que ele chama "O Público" e fica em um lugar que não é frequentado por pessoas que vão normalmente ao teatro... e então, é isso... no início a gente comentou "eu penso que as pessoas que a gente viu hoje de manhã não iriam ficar na peça que a gente viu na Bolsa, pois eles seriam muito confrontados, muito pressionados, muito" ... e é verdade que quando a gente fala, percebemos a verdadeira experiência que vivemos através desta encenação.²⁴⁷

A consciência da força da experiência vivida no teatro, que aparece na a fala de Sabrina, demonstra como para o espectador teatro e vida são conjugados em uma mesma experiência. Na fala de Sabrina, há também um julgamento que acho justo: de que para viver essa experiência é necessário estar minimamente à vontade e disponível. Se o espectador se sentir agredido pode sair da proposta do espetáculo e, como mecanismo de defesa, suspender a fruição da peça. Penso que em todos os casos que registrei com entrevistas longas isso não aconteceu, pois, os espetáculos foram construídos de um modo que provocavam um desconforto, mas não chegavam a esse tipo de agressão. Se bem que para alguns espectadores de **Dire ce qu'on ne pense pas** em Avignon, o espetáculo talvez tenha passado desse limite e me lembro que, após a cena do bar, 3 ou 4 pessoas sempre "fugiam" do espetáculo pela porta aberta.

3.2.6 Influências da pesquisa nas experiências dos espectadores

De qualquer forma, todos os espectadores, independentemente de sua opinião sobre a peça, operam a reflexão de quanto o fato de ter que falar sobre a peça influencia na retenção de suas lembranças e como, ao trabalhar com tais lembranças, eles descobriram mais coisas sobre a peça e sobre si mesmos. Morena, uma das espectadoras

²⁴⁷ 3ª entrevista – **Dire ce qu'on ne pense pas** das des langues qu'on ne parle pas – Bruxelas.

do grupo de controle, ou seja, que já sabia antes da peça que seria entrevistada, relata como além da alteração de suas memórias o fato de participar da pesquisa também alterou seu olhar durante o espetáculo.

Morena – como eu já sabia que eu iria ter que falar, eu formulei coisas na minha cabeça que eu não teria formulado ... atribuído palavras àquilo que eu estava assistindo... eu teria assistido sem refletir... eu acho, porque... sim... sim, eu penso que é isto, esta é a diferença: tentar compreender isso que a gente está sentindo ao mesmo tempo que se assiste as coisas... e tem uma outra dimensão... tinha uma dimensão a mais nisso que eu olhava. Enfim, eu não gosto muito, por outro lado, de falar logo após um espetáculo ou um filme... dizer logo em seguida o que eu pensei ou senti. Eu acho que é difícil, logo em seguida. Eu prefiro esperar um pouco... nem sempre tenho uma ideia precisa, logo depois... tem que deixar o tempo passar para saber verdadeiramente isso que a gente viu, o que a gente compreendeu...²⁴⁸

Ao mesmo tempo que essa intervenção muda o olhar e interfere na memória do espectador, acrescenta mais uma camada de possibilidade de leitura um espaço que permite a reflexão sobre a peça. Ainda que o espectador saia das entrevistas sem uma opinião ou uma reflexão racional, ele sai modificado. Todas as entrevistas que me foram concedidas, cada palavra, cada café, foram fundamentais para compreender a complexa natureza da experiência dos espectadores entrevistados.

A experiência do encontro com os espectadores foi muito forte e profícua e ainda está muito próxima. Um de seus resultados mais importantes e práticos foi o espaço que permitiu que os espectadores refletissem sobre sua experiência e me foi extremamente gratificante notar o reconhecimento desse fato.

Sabrina – o que é interessante é que o fato da gente ter participado do seu processo... isso nos permitiu repensar a peça. (Dinho – Sim, isso foi divertido! A gente teria esquecido se

²⁴⁸ 3ª entrevista – *Dire ce qu'on ne pense pas das des langues qu'on ne parle pas* – Avignon.

não fosse por isso) e isso é legal, porque é verdade que o fato que... que você vem para retrabalhar sobre uma peça que a gente viu, de alguma forma, isso nos obriga a se lembrar do que a gente guarda da peça e isso é realmente agradável. Eu penso que é também por isso que eu queria te reencontrar, porque, de alguma maneira, isso dá uma continuidade a isto que vivemos.²⁴⁹

Pouco importa se o que é narrado foi visto ou uma invenção da memória, mas é certo que os sentimentos que atravessam a mim e aos espectadores que entrevistei são verdadeiros e impulsionam essa memória viva do teatro em relação com a vida.

²⁴⁹ 3ª entrevista – *Dire ce qu'on ne pense pas des des langues qu'on ne parle pas* – Bruxelas.

3.3 A vida do espetáculo teatral: a reconstrução da memória do evento teatral através da oralidade

“Me resta barulhos, imagens e questões.”

Bianca²⁵⁰

O que resta de um espetáculo teatral? Essa foi a pergunta mote das entrevistas que realizei durante o percurso deste doutorado no qual me debrucei sobre a experiência de alguns espectadores de espetáculos das teatralidades contemporâneas. Escolhi essa pergunta justamente pela abertura que ela dava para que o espectador, tomando o espetáculo como objeto referente, desenvolvesse uma narrativa livre, da forma que ele (ou ela) bem entendesse.

Ao pesquisar sobre experiência dos espectadores, acabei constatando que o indivíduo, testemunha ocular do fato teatral, durante a ação de falar sobre o que se lembrava dava novamente vida àquilo que contava. É como se por um momento a peça de teatro, mesmo as assistidas há muitos anos, passassem em frente aos meus olhos através da fala de suas testemunhas.

Um evento pode se dar sem testemunhas, mas um espetáculo teatral, sem seus espectadores, seria teatro? Como mostra a próprio significado da palavra testemunha, é ela que “assiste a certos atos para os tornar autênticos e válidos”. No caso do teatro, o espectador (nome especial para a testemunha do teatro) é o responsável pela sua validação e por zelar por sua continuação. Um espectador que conta um espetáculo lhe insufla nova vida a partir do sopro da palavra. Em seu relato, modificado conforme sua experiência do teatro, ele vai dar continuidade ao espetáculo assistido.

Diante dessas constatações não posso deixar de concordar com Marie-Madeleine Mervant-Roux (2006, p. 78- tradução nossa) para quem “O tempo da vida teatral, efetivamente, não é somente o tempo das obras. É também o dos lugares”. Enquanto existir o lugar e o contexto social propícios, as obras podem continuar a existir, mesmo sem serem apresentadas. Há obras que têm uma vida mais longa e outras uma vida mais curta, mas certamente na maioria dos casos essa vida ultrapassa a delimitação temporal dada pelo fechamento das cortinas.

Mostro ao leitor alguns resquícios dessa vida do teatro, que para além dos que já apresentei anteriormente, reforçam a ideia de que o teatro continua agindo individual e

²⁵⁰ 2ª entrevista – **Go Down, Moses** – Paris.

coletivamente sobre a sociedade, mesmo sobre aqueles que não testemunharam diretamente o espetáculo.

Para acompanhar essa vida do teatro, um recurso fundamental foi o de registrar pequenas mudanças que esse espetáculo teve através do tempo, através da comparação entre as falas dos espectadores de **Go Down, Moses** e **Dire ce qu'on ne pense pas dans des langues qu'on ne parle pas** na primeira, segunda e terceira entrevistas que realizei. Aos quais acrescento a experiência dos espectadores relatadas no espetáculo **Cour d'honneur**.

Notei que o espectador de **Go Down, Moses**, em geral, antes de entrar na discussão dos sentidos da peça, do contexto ou das relações possíveis entre o espetáculo e a sua vida fazia uma operação de resumo breve do que restava da peça. Identifiquei em todas as entrevistas isso que chamei de “primeira reflexão sobre a peça” e, baseado nessas reflexões, trago a seleção dos trechos abaixo.

Nas lembranças trazidas por Júlio, por exemplo, vemos que essa vida do espetáculo **Go Down, Moses** está, para ele, ligada a uma questão de imagens. Por outro lado, também do som.

Júlio - Eu sou uma pessoa mais visual, então... ah, é bonito pra estar na foto. Eu lembro sobretudo da cena dos homens pré-históricos, porque... do contraste de luz. A luz é incrível...eh...do som da máquina que roda... o que eu achei impressionante naquela cena dos homens pré-históricos é a entrada. Tem um véu na frente da cena que faz que ... que cria uma distorção... não uma distorção, uma "decalagem". Não percebo bem as coisas direto e...²⁵¹

Júlio - Imagens... eu pensei nisso hoje de manhã. Eu me lembro mais ou menos das imagens. Da fotografia. Tinha muitos pontos... se a gente pensar em fotografia no teatro, tinha uma fotografia boa.

Leonel - Fotografia tipo a do cinema?

Júlio - É. Nesse sentido. Eu me lembro que a primeira cena. Aquele eixo rotativo assim... eu não me lembro

²⁵¹ 2ª entrevista – **Go Down, Moses** – Paris.

exatamente... as pessoas andando, a peruca... depois, não sei, a cena seguinte da mulher parindo... não tá parindo, mas. Ela tava com dor. Não lembro se ela tava parindo, na verdade não lembro. Ela tava sofrendo. No banheiro. Tinha aquela cena do lixo, que não tinha nada. Tinha aquela cena do detetive que era muito chata. Tinha a cena do ... do... como chama isso? Scanner. Era marcante a imagem. Tinha a cena dos homens primitivos. Era bem bonita essa. Não sei se tinha outra coisa. Eu não lembro. O que eu lembro mais era da cena da mulher sofrendo e dos homens primitivos.

(Pausa longa)

A dos homens primitivos era longa, mas ela valia. Ela... tinha vários momentos, várias coisas. Primeiro que tinha que tinha um campo de cor assim... tinha cor quente na caverna e cor fria lá atrás no céu, no horizonte. E aquela mulher que batia na tela intermediária, o público... (Pausa) mais é imagem. Eu sei que o eixo fazia um barulho do inferno, mas eu não sei. Eu não tenho memória de barulho. O Scanner também. Eu não sei se eu conseguiria reconhecer. É isso!²⁵²

Nesse comparativo de trechos análogos da segunda e da terceira entrevistas, muitas coisas se mostram. Primeiramente, a questão da organização da memória na terceira entrevista, que acaba por estender o relato e outra coisa é a clareza das cenas que ficaram mais fortes na memória. Outra questão que eu gostaria de tratar é a dos nomes dados às cenas e dos adjetivos que lhes é atribuído.

3.3.1 A necessidade de nomear

Uma necessidade humana das mais primordiais é a de nomear as coisas. No caso do espetáculo do encenador italiano, nem os personagens nem as cenas têm nome. Dessa maneira, quando o espectador vai contar sobre eles, a primeira coisa que faz é procurar um nome com o qual ele possa se comunicar sobre o que ele está falando. Notei

²⁵² 3ª entrevista – Go Down, Moses – Paris.

que esses nomes podem ter pequenas variações entre as entrevistas ou entre os entrevistados, mas que, no geral, eles partem sempre dos mesmos princípios de formação.

2ª entrevista	3ª entrevista
Cena dos homens pré-históricos	Cena do eixo rotativo
Som da máquina que roda	As pessoas andando
	Cena da mulher parindo
	Cena do lixo
	Cena do detetive
	Cena do scanner
	Cena dos homens primitivos

Tabela 6 -Nomes das lembranças de **Go Down, Moses** - Júlio

A primeira coisa que noto é que o entrevistado, ao pensar em um nome, se remete a uma característica marcante da cena que a diferencia das outras. Portanto, pode-se dizer que o ato de dar um nome, mesmo que inconscientemente, revela os pontos de apoio daquela lembrança, tida como significativa. As cenas para Júlio são classificadas por meio das personagens (homens primitivos, detetive), dos objetos (scanner, lixo, eixo) e das ações (pessoas andando).

Outra questão é a ordem em que as lembranças são evocadas. Na segunda entrevista Júlio evoca a cena dos “homens pré-históricos” e, logo após, o “som da máquina que roda”. Ele inverte dessa forma a ordem cronológica da cena para seguir uma lógica que parece estar ligada ao que ele lembra mais vivamente naquele momento. Na terceira entrevista, para poder se lembrar mais “fielmente” ele adota outra estrutura e tenta falar sobre a cena nas ordens em que elas apareciam na peça. Há uma pequena inversão entre a cena “do eixo rotativo” e a das “pessoas andando”, que parecem se tratar mais de um esquecimento num primeiro momento da cena introdutória do que uma inversão real da ordem. Sua fala confirma algo que já havia comentado antes: a tendência do espectador em aglutinar as duas cenas do eixo rotativo como uma só e colocá-las no começo, fazendo desta maneira uma edição do espetáculo.

A terceira questão que o discurso de Júlio me coloca é a adjetivação das cenas e a sua subdivisão em cenas menores. Na segunda entrevista, por exemplo, ele usa poucos adjetivos para as cenas. A cena dos “homens pré-históricos” ele classifica como impressionante, em especial a parte da entrada da cena, e atribui essa característica ao efeito dado pelo contraste de luz e pelo véu, que eram geradores de uma distorção. Na

terceira entrevista ele utiliza a palavra bonita para adjetivar a cena dos “homens primitivos”. Ele acrescenta a peruca à cena do “eixo rotativo” dando também uma imagem ao som relatado na segunda entrevista. Por fim, ele classifica as cenas da “mulher parindo e dos “homens primitivos” como as que são lembradas com mais detalhes, seguindo a essa afirmação só detalhes desta segunda.

Olhando pelos nomes posso dizer que o que há em comum entre as duas cenas classificadas por Júlio como as mais significativas é que elas se referem a pessoas/personagens. Há cenas também que são marcadas por objetos com as do “lixo” ou a do “scanner”, sendo que esta segunda ele relata que era uma imagem marcante. Mas porque ela não seria a mais lembrada se é marcante?

Passando para Fábio, notei que em sua primeira reflexão sobre o espetáculo, em cada uma das entrevistas, ele não chega a listar a cena da pré-história (que será citada somente mais à frente na entrevista). Assim como Júlio, Fábio cita a “turbina” e o seu som logo no início da segunda entrevista.

Fábio – Tem a turbina... (faz um som mimetizando o giro da turbina) e depois chega-se rapidamente a esta abertura, lá também muito cinematográfica, da garota no banheiro que perde seu sangue e logo em seguida a gente é basculado na cena, novamente a um plano largo.. na delegacia de polícia. Então... não! Tem a lixeira antes! É isso, com uma criança na lixeira.²⁵³

Fábio – eu me lembro bem do espetáculo, de maneira clara, eu acho que... da sucessão das sequencias: a mulher no... trancada no banheiro; o banheiro... que ela tinha sangue escorrendo pelas coxas; em seguida, a delegacia... eu tenho dificuldades de situar exatamente as transições, o scanner. O Scanner chega e depois, em seguida, tem a transição pré-histórica.²⁵⁴

²⁵³ 2ª entrevista – **Go Down, Moses** – Paris.

²⁵⁴ 3ª entrevista – **Go Down, Moses** – Paris.

As diferenças entre as cenas citadas na segunda e na terceira entrevista de Fábio são menores do que as de Júlio, mas há uma substituição significativa da cena “da lixeira” pela “transição pré-histórica” (note-se que não é a cena em si, mas a transição).

Em sua terceira entrevista ele ressalta que a peça pareceu curta e dá importância a elementos da cena como o Scanner: a fumaça e a música que não parava (quase que litúrgica). Também demonstra seus sentimentos: fascinado, emocionado e entusiasmado. Chama a atenção que ele não adjetiva a cena em si.

2ª entrevista	3ª entrevista
Turbina (fala do som)	A mulher trancada no banheiro
A moça no banheiro que perde seu sangue	Delegacia
Delegacia	Scanner
Lixeira	Transição pré-histórica

Tabela 7 -Nomes das lembranças de **Go Down, Moses** - Fábio

Fábio introduz um fator a mais na classificação das cenas: a classificação pelo lugar que ela acontece, neste caso, na delegacia. Mais adiante em sua entrevista, ao invés de se referir a última parte do espetáculo através de seus personagens, “homens pré-históricos”, ele fala da cena a partir do lugar também - uma “gruta”.

Nas demais entrevistas sobre o espetáculo **Go Down, Moses** percebo que as cenas que vêm primeiro na fala dos espectadores continuam se repetindo, sempre com títulos que são próximos uns dos outros.

Bianca - eu achei a primeira cena bem longa...

Leonel – A primeira cena?

Bianca - A da hemorragia. Eu não entendi o começo da cena com aquela maquinaria e os cabelos que são aspirados com o barulho.²⁵⁵

Bianca - eu me lembro sobretudo de imagens do comecinho, com aquela cena que me pareceu muito longa e forte da mulher que está perdendo seu sangue. Eh...me resta ... a imagem do scanner... com a transição para a cena da caverna

²⁵⁵ 2ª entrevista – **Go Down, Moses** – Paris.

e me sobra, de verdade, também essa parte, sobre a... eu acho que era a última parte, com o casal, a morte da criança.²⁵⁶

2ª entrevista	3ª entrevista
Hemorragia	A mulher que perde seu sangue
Maquinaria e os cabelos que são aspirados com o barulho (para ela o início da cena da hemorragia)	Scanner
	A transição para a cena da caverna

Tabela 8 - Nomes das lembranças de **Go Down, Moses** - Bianca

Mais uma vez a cena da “maquinaria e os cabelos” aparece na segunda entrevista e na terceira vemos a repetição da transição para a cena da caverna (e não da cena em si).

Ao pensar no desenvolvimento da peça ao longo do tempo, em sua vida, fica claro diante dos dados que a peça não vive como um todo, mas tem traços que são reforçados, enquanto outros são esquecidos ao longo do tempo. Mas antes de chegar a conclusões, convido o leitor a acompanhar as falas dos outros espectadores desse espetáculo.

Talita - Na primeira cena que tem a cena do banheiro lá, que é um banheiro realista assim e tem uma mulher passando mal e aí eu fiquei pensando "nossa, ela está tendo uma hemorragia, mas ela está? ... ela tomou uma facada?" Porque não dava pra saber direito se... de onde tava vindo. Eu pensei "não, é uma hemorragia", mas às vezes eu pensava "ela não tá grávida". Enfim, demorou pra eu entender o que estava acontecendo assim. E aquela cena que não parava, não passava, não acabava e não acabava e aquele desespero da mulher assim caindo e tal... e aí ao mesmo tempo essa coisa assim, eu fiquei pensando (...) Assim depois aparece a cena do bebê com o container (...) E aí na cena seguinte que tem a questão da delegacia, tal e daí essa cena da delegacia ela é engraçada, porque me leva

²⁵⁶ 3ª entrevista – **Go Down, Moses** – Paris.

para um outro tipo de teatro, que pra mim aquela cena da delegacia não tem nada a ver com as outras cenas assim. (...) E daí depois que ela teve o parto ela foi fazer uma ressonância magnética numa máquina gigante que tinha... daí eu fiquei olhando e falei "nossa meu, tem a marca Siemens! Nossa é da Siemens?"(...) E aí eu esqueci de falar também da primeira cena.

L - Qual primeira cena?

T - Que não é a primeira cena, que seria... sei lá... tem uma cena de prólogo lá enquanto as pessoas ainda tão sentando no teatro. Tem os atores mexendo no cartaz, tem os personagens transitando ainda. Umas pessoas que a gente não tem a menor ideia de quem é, mas tem umas pessoas transitando, a mulher andando com o cartaz que tem o coelhinho que volta depois. Então tem essa que seria um prólogo que eu não acho que é a primeira cena, mas é um prólogo e aí a primeira cena é do torno, que é exatamente isso.²⁵⁷

Talita - Que que vem na minha cabeça... eu lembro que era uma peça com várias cenas. Era um... é... era uma peça bem difícil de entender, que eu tentava fazer conexões entre as cenas... e... Eu não lembro se era... era a que tinha a cena do banheiro, né? Era? (L -Sim) A da cena do banheiro que tinha a mulher sangrando lá, absurdamente no banheiro e era um banheiro de verdade. Eu lembro que tinha água na torneira e eu fiquei pensando "nossa". E daí era uma mulher que tava sangrando, tava com uma hemorragia. E não dava pra saber. E depois, com uma outra cena, eu entendi que ela tinha tido um filho ou ela tinha tido um aborto, não sei. Mas era uma cena bem nojenta assim, que tinha muito sangue, muito... e era uma cena, eu não lembro se era a primeira. Talvez ela era a primeira ou a segunda cena e ela é uma cena que durou assim 10 minutos, 15 minutos, sei lá, era muito tempo. Eu não

²⁵⁷ 2ª entrevista – Go Down, Moses – Paris.

aguentava mais ver aquele monte de sangue. (...) E aí depois, tinha uma cena que era, não sei se era um policial, eu não lembro, tinha uma mesa assim, parecia uma delegacia, alguma coisa assim. Tinha uma advogada. Não lembro exatamente o que era mais falava ... sobre... e tinha a mulher, tinha a mulher! É verdade. Tinha a mulher, essa mulher que a gente descobre que ela tinha feito um aborto e jogado o bebê na caçamba! É verdade! (Risos) e aí aparece a caçamba. Aparece uma caçamba de lixo e o bebê chorando com um monte de lixo. A parece o ... eu lembro que tinha um choro de bebê, eu não lembro se eu vi o bebê, se eu vi o bebê... eu acho que não. Porque era uma peça muito visual, então eu não lembro... eu lembro assim, eu lembro da caçamba que era uma caçamba verde, daquelas automáticas que o caminhão leva assim. E... e eu lembro que tinha um bebê chorando e era a mesma coisa, a mesma proposta, eu senti, a mesma proposta da cena do banheiro, que não é assim mostrar uma caçamba e só. Era dizer "tem um bebê no lixo", mas era... tinha um tempo também. Eu lembro que tinha isso também, de ter o tempo como narrador. Então não tinha uma descrição verbal do que estava acontecendo. Eu lembro que era isso: a imagem e o tempo que diziam o que estava se passando. Eu não lembro se tinha uma sacola. Tinha uma sacola que mexia? Ou eu tô viajando (L - acho que tinha) então não aparecia o bebê, mas aparecia uma sacola que mexia que era referente ao bebê e... E eu lembro disso, acho que dessa peça é essa coisa do tempo alongado que vai dando uma angústia. Então tinha essa cena que era uma cena de interrogatório que era um delegado, um policial, um advogado, sei lá quem que era, que interrogava essa mulher onde ela tinha jogado. Era isso: "onde você jogou o bebê?". E aí ela não falava coisa com coisa. Ela começava a falar coisas estranhas e daí ela falava do Moisés. Num sei o que do Moisés, mas eu não lembro assim. Eu lembro que era uma fala muito maluca assim dela (pausa) e eles queriam saber onde tava o bebê pra poder salvar o bebê, então eles tinham pressa de que ela dissesse onde ele

tava. (Pausa longa) tem uma outra, eu acho que quando a gente entrou na peça, eu não lembro, tinha uma outra, quando a gente entrou no teatro já tinha alguma coisa acontecendo. Eu lembro que tinha um tecido e tinham pessoas atrás assim, então era uma coisa um pouco opaca assim. Uma imagem difusa, mas é... eu não lembro o que e tinha uns cartazes, tinha uma imagem. Agora tá bem... assim, eu não consigo lembrar, mas eu lembro disso, que tinham algumas pessoas atrás, tava acontecendo alguma coisa, enquanto as pessoas tavam entrando ainda, mas eu não lembro exatamente o que. Eu lembro que tinha um cartaz. algum... tinha um cartaz com um coelho? Alguma coisa assim, eu não sei. Não sei, não lembro. Veio o coelho agora na minha cabeça. E aí tinha isso, com várias pessoas atrás dessa cortina. Daí eu acho que essa era a primeira cena e em seguida era o banheiro e (pausa) e aí a história era isso, que a mulher tinha feito um aborto. Feito um aborto não, tido um bebê e daí ela jogou o bebê na lata do lixo e daí ela foi investigada e tava sendo ... interrogada. (Pausa) E aí... depois eu lembro de uma, não sei se era a última cena, mas eu acho que era a última cena, que era uma caverna com umas pessoas. Era dessa peça? (Risos) pode ser que eu tô misturando tudo. Que era uma cena da caverna assim, só que era uma atmosfera totalmente de sonho assim, sei lá se tinha uma luz, se tinha algum... tinha alguns efeitos assim... porque tinha um movimento assim, então os atores se movimentavam de um jeito muito devagar, tinha uma fumaça, tinha uma... uma atmosfera de sonho assim, então eu fiquei.²⁵⁸

²⁵⁸ 3ª entrevista – Go Down, Moses – Paris.

2ª entrevista	3ª entrevista
Cena do banheiro	Cena do banheiro
Cena do bebê com o container	Delegacia (cena do interrogatório)
Delegacia	Caçamba de lixo e o bebê chorando
Ressonância	Caverna
Prólogo	
Cena do torno	

Tabela 9- Nomes das lembranças de **Go Down, Moses** - Talita

No modo como Talita constrói a sua fala (que eu optei por editar na segunda entrevista e deixar praticamente sem cortes na terceira, por serem extremamente parecidos os trechos), vemos que a ordem das cenas vai servindo para que desperte nela as lembranças que ela ligou a cada uma das cenas. Ela varia novamente entre a identificação pelo lugar, pelo objeto, pela ação e pela personagem, com predominância da classificação por local.

Diferentemente dela, Roberta, em sua segunda entrevista, cita apenas a imagem-som daquela “coisa girando e aquele som” como a primeira coisa que vem à sua mente. Será somente na terceira entrevista que Roberta citará, logo de início, as outras cenas.

Roberta- É... aquela coisa girando e aquele som. (Pausa) que é a primeira imagem mesmo... (risos) ²⁵⁹

Roberta - Eu lembro de cenário caro, né? A gente vem pra cá e a gente vê teatro europeu com cenários caros e você lembra. Você fala " ah, nossa que banheiro" O banheiro lá bonito(...). Eu lembro da lixeira com o bebê mecânico tosco, mas eu lembro por causa da tosquera. Mas também a coisa do dinheiro "ah tanto dinheiro e esse negócio meio filminho de terror". Ah, não sei... (risos) aí eu lembro daquele cenário planeta dos macacos... e eu lembro também daquela máquina de hospital (...) E agora falando com você eu lembro que essa máquina tinha uma marca. Tipo uma marca da máquina, mas é... ²⁶⁰

²⁵⁹ 2ª entrevista – **Go Down, Moses** – Paris.

²⁶⁰ 3ª entrevista – **Go Down, Moses** – Paris.

2ª entrevista	3ª entrevista
Aquela coisa girando e aquele som	Banheiro
	Lixeira com o bebê mecânico tosco
	Planeta dos macacos
	Máquina de hospital

Tabela 10- Nomes das lembranças de **Go Down, Moses** - Roberta

Ao comparar as cinco sequências de entrevistas acima penso que é possível ver pistas do desenvolvimento dessa vida do espetáculo depois do fim do evento teatral, o qual pode se relacionar diretamente com a vida do espectador se integrando com a sua experiência do mundo ou, como nos trechos apresentados, concentrar-se sobre a materialidade do espetáculo, buscando a criação de categorias a partir da mesma.

N	Leonel	Júlio	Fábio	Bianca	Talita	Roberta
1	galeria de arte	as pessoas andando			prólogo	
2	eixo giratório (1 peruca) (transição)	som da máquina que roda / eixo rotativo	turbina	maquinaria e os cabelos que são aspirados com o barulho	cena do torno	aquela coisa girando e aquele som
3	banheiro	mulher parindo	a moça no banheiro que perde seu sangue a mulher trancada no banheiro	hemorragia a mulher que perde seu sangue	cena do banheiro cena do banheiro	banheiro
4	lixeira (transição)	lixo	lixeira		cena do bebê com o container caçamba de lixo e o bebê chorando	lixeira com o bebê mecânico tosco
5	delegacia	detetive	delegacia delegacia		delegacia delegacia (cena do interrogatório)	
6	hospital	scanner	scanner	scanner	ressonância	máquina de hospital
7	eixo giratório (4 perucas) (transição)					
8			transição pré-histórica	a transição para a cena da caverna		
9	caverna	homens pré-históricos/ primitivos			caverna	planeta dos macacos

Tabela 11 - Comparativo de nomes **Go Downn, Moses**

Amparado por minhas notas, realizei uma comparação entre os nomes que eu mesmo tinha dado para as cenas com os nomes sugeridos pelos espectadores e percebi que muitas vezes eles coincidem. Aproveito a Tabela 11 para reestabelecer a ordem na qual as cenas do espetáculo foram apresentadas. Diante da tabela eu pude perceber que a minha própria classificação era ancorada nos lugares em que as cenas aconteciam e que as transições eram descritas a partir dos objetos em cena.

3.3.2 Lembranças, invenções e esquecimento

A primeira constatação ao ler essa tabela é a comprovação de uma sensação que tive durante todo do processo de entrevistas: as pessoas condensaram a cena 2 e a cena 7 na qual aparecia o eixo giratório em uma única cena, lembrando desta como se ela apenas estivesse na parte inicial do espetáculo.

Outro dado interessante é que dois espectadores citaram na 3ª entrevista uma cena que para mim fazia parte de uma outra cena maior: a transição para a cena da caverna (ou para a pré-história). Isso demonstra que para eles a própria transição, durante a qual não se podia ter certeza do que se via, foi em si mesma marcante. Ainda a respeito da cena 9 (da caverna), percebe-se que há uma predominância de referências na terceira entrevista, ao menos nesse primeiro momento descritivo. Também chama a atenção a diversidade de nomes que a cena possibilitaria, algo que reflete a multiplicidade de sentidos com que ela pode ser interpretada, já apontada por Erika Fischer-Lichte (2013, p.20) ao analisar o trabalho de Castellucci:

Na esfera de nosso trabalho, é muito mais interessante o fato de saber que tipo de multiestabilidade perceptiva uma representação permite obter. É evidente que as encenações de Romeo Castellucci e Frank Castorf (como as de Bob Wilson, Jan Fabre e tantos outros) oferecem muito mais possibilidades para um tal deslocamento do que as que seguem o princípio do realismo psicológico. Cada vez que se produz este deslocamento, há uma ruptura, uma descontinuidade. A ordem de percepção que os espectadores seguiam até então é perturbada e destruída: uma outra deve ser estabelecida.

Faço uma pequena digressão apenas para esclarecer que Fábio e Bianca também falaram em sua terceira entrevista sobre a cena 9, mas optei por separar porque eles se referem à transição da cena e não à cena em si. A minha sugestão é que isso acontece por conta de a cena ter se instalado prioritariamente em sua memória implícita,

e que neste primeiro momento, no qual são convocadas as memórias explícitas, mais acessíveis para o espectador, elas são deixadas de lado. Outro argumento que reforça essa tese é embasado no fato de nas segundas entrevistas os espectadores não terem citado essa cena.

Desta forma vemos que na 2ª entrevista é dada prioridade na primeira reflexão para uma parte do espetáculo que se instala de uma maneira mais física e racional. Esta proposta é reforçada pelo fato de que todos os espectadores citam a cena 2 (e 7) em suas segundas entrevistas. A associação da imagem ao eixo que gira, o barulho de grande intensidade e os tons graves imprimem-se de maneira forte no corpo do espectador. Essa cena é como uma navalha que corta a sua carne e na primeira semana após o espetáculo essa ferida ainda estava aberta. A vida do espetáculo nesse momento colocava essa ferida em primeiro plano na consciência. Essas mesmas cenas, passados três meses, já não eram lembradas num primeiro momento. Em três meses a ferida já havia cicatrizado. O espectador não lembrava mais dela em primeiro plano, mas a cicatriz continuaria lá para lembrá-lo da navalha que havia lhe cortado há três meses (tanto que eles se lembraram da cena ao longo da 3ª entrevista).

Por outro lado, a cena 9 tinha se instalado na memória implícita e com o passar do tempo mostrou ter se desenvolvido, como um vírus que se instala e se reproduz invisivelmente no corpo. Ela esteve todo o tempo lá, mas apenas após os três meses é que o espectador começa a constatar racionalmente os seus efeitos. Nesse momento em que há a constatação a cena já se espalhou pelo corpo e se tornou parte desse espectador.

Uma outra questão que a comparação desperta é que a cena 6 é a única que todos os espectadores nomeiam da mesma forma, ou seja, todos partem do objeto do scanner (que pode ser chamado de outras formas) para falar da cena. Em geral essa cena não aparece na 2ª entrevista pelo mesmo motivo da cena 9 (caverna), mas na 3ª ela funciona quase que como um dispositivo disparador das memórias da cena 9.

A cena 4 (lixeira) também despertou minha curiosidade, pois temos de um lado Júlio e Fábio que veem o lixo (assim como eu) como referência da cena, enquanto Talita e Roberta têm como referência a lixeira com o bebê. Qualquer generalização seria precipitada dentro do quadro que trabalhamos, mas é interessante que os homens se lembraram do objeto com mais destaque em cena e que as mulheres apontaram para uma mescla entre a narrativa (que numa conjugação de som, luz e movimento mecânico sugeria ao espectador a existência de um bebê na lixeira) e o objeto.

Por fim, a cena 5 demonstra através da atribuição de nomes a diversidade de sentidos que ela podia ganhar. Uma mulher parindo (ou abortando), uma mulher que está trancada em um banheiro, uma mulher que perde seu sangue, um banheiro etc: cada espectador fará a sua leitura a partir de suas referências, mas fica claro que Castellucci não deixa o espectador livre para fazer qualquer sentido. Na mesma cena 5 ele dará ao espectador a sensação de um tempo dilatado, construindo uma espécie de angústia que será trabalhada ao longo da peça de outras formas. É a mesma angústia da mulher que na última cena pede socorro.

O teatro do encenador italiano parece dar, em algumas cenas mais, em outras menos, possibilidades de leitura das imagens dentro de um universo proposto. Os espectadores estão livres dentro de uma margem, assim como no teatro dramático. A diferença principal da criação de sentidos parece ser que no teatro dramático as margens são mais estreitas do que elas podem ser no teatro contemporâneo.

Um último comentário sobre a tabela se refere à cena 1 (Galeria de arte). Essa é uma cena quase esquecida pelos espectadores (aparece em duas das 10 entrevistas analisadas) e mesmo quando aparece é sempre lembrada depois (fora da ordem do espetáculo). Concordo que realmente é quase um prólogo que, para mim, tem a função de crítica ao espectador especialista. É realmente difícil integrar essa cena às outras e por isso muitos espectadores acabam passando direto, sem se lembrar, por ela.

Esse prólogo serve para ressaltar que apesar de bem delimitadas, as cenas de **Go Down, Moses** possuem uma lógica que as une. Penso que essa lógica se aproxima muito da forma analógica pela qual acessamos as nossas memórias. Nesse ponto concordo com Fábio quando este compara o espetáculo ao cinema. De fato, Castellucci parece trabalhar com o mesmo princípio de montagem utilizado no cinema, no qual, como já apontava Hugo Münsterberg em 1916, são obedecidas as leis da mente e não as leis do mundo exterior.

É fato que esse teatro produzido pelo encenador italiano se aproxima, formalmente, do teatro que é defendido por Eisenstein, no qual seria empregada uma montagem de atrações. Este teatro chamado pelo cineasta soviético de utilitário deveria ter como objetivo “orientar o espectador em uma determinada direção (estado de espírito)” (EISENSTEIN In XAVIER, 2008, p.189). Ao que parece, já estava nessa época o projeto de trazer o espectador para o centro do teatro. Por outro lado, a grande diferença

entre o teatro proposto por Eisenstein e por Castellucci, quase um século depois, é o estado de espírito que o diretor deseja causar.

Atração (do ponto de vista teatral) é todo aspecto agressivo do teatro, ou seja, todo elemento que submete o espectador a uma ação sensorial ou psicológica, experimentalmente verificada e matematicamente calculada, com o propósito de nele produzir certos choques emocionais que, por sua vez, determinem em seu conjunto precisamente a possibilidade do espectador perceber o aspecto ideológico daquilo que foi exposto, sua conclusão ideológica final. (O processo do conhecimento – “través do jogo vivo das paixões” – específico do teatro.) (EISENSTEIN In XAVIER, 2008, p.189-190)

Este estado de espírito suscitado no espectador eleva as chances de que o teatro viva. Sempre que algo tocar a sensibilidade deste espectador de forma análoga à peça (de fonte de um estímulo interno ou externo) a peça pode ser lembrada.

Na terceira entrevista, além da questão mais aberta sobre as lembranças, eu segui um roteiro no qual eu procurava algumas informações como:

- Você se lembrou da peça em algum momento nesses últimos meses?
- Você se lembra do que você falou na sua outra entrevista?
- Como você se preparou para essa entrevista?
- Você acha que lembraria da peça se não tivesse participado dessa pesquisa?
- Você acha que sua opinião sobre a peça mudou em relação à outra entrevista?
- Você gostaria de ver fotos, músicas e vídeos do espetáculo?
- Vendo as fotos, mudou alguma coisa?

Cabe esclarecer que eu tinha essas perguntas em mente e na maior parte dos casos os espectadores me deram as respostas sem que fosse necessário fazer a pergunta. Isso não se aplica somente para as últimas duas perguntas, as quais eu realmente fazia em um momento em que o espectador declarava não ter mais nada a dizer.

Tais perguntas me levaram a identificar uma forte influência do fato de ser entrevistado sobre a vida do espetáculo no grupo estudado. Alguns declararam ter pensado na peça durante o tempo que separou o espetáculo e a terceira entrevista. Outros disseram que suas lembranças foram despertadas por minha mensagem, perguntando se eles poderiam dar a terceira entrevista (geralmente um e-mail enviado cerca de 20 dias antes da data prevista para as entrevistas).

Morena - Eu não pensei depois [do espetáculo]... tirando quando recebi o seu e-mail, mas não tinha pensado desde então. Por outro lado, eu tenho repensado desde que eu sei que a gente vai se ver...²⁶¹

Os espectadores a partir do momento que aceitavam e marcavam a terceira entrevista colocavam em andamento um processo de rememoração do espetáculo que culminava com a exposição oral das lembranças. Me foi relatado, por exemplo, que na manhã que antecedia a entrevista, havia o início da construção do que seria dito na entrevista. Muitas das memórias eram reativadas pouco antes da entrevista, no percurso até o local desta ou em uma arrumação da casa para me receber.

Em geral os espectadores declaravam, salvo exceção, que sua lembrança do espetáculo permaneceria a mesma, ainda que fosse possível notar uma diferença entre as entrevistas. Era como se as memórias que em um primeiro momento estavam suspensas se assentassem, possibilitando um acesso de maneira mais racional. Porém, esse “assentar da experiência”, ao contrário de fornecer respostas, só mostrava ainda mais que a peça era um enigma sem uma resposta certa.

Bianca - Eu me perguntava se a entrevista mudaria alguma coisa... se com o passar do tempo, em relação a minha percepção da peça, mas finalmente acho que não... eu fiquei sobre... sobre a minha impressão de logo depois da peça. Não teve realmente uma grande mudança, na qual eu me dissesse “ ah, é isso, entendi! ”... sobre as coisas que eu não compreendi no momento, eu continuo na mesma interrogação, no mesmo questionamento que eu estava depois da peça.²⁶²

Ao fim da entrevista, quando o espectador se declarava satisfeito, tendo dito tudo que lhe vinha sobre o espetáculo, eu propunha a ele mostrar algumas fotografias, vídeos e músicas. Penso que é importante dizer que os espectadores tinham a opção de

²⁶¹ 3ª entrevista – **Dire ce qu'on ne pense pas des des langues qu'on ne parle pas** – Avignon.

²⁶² 3ª entrevista – **Go Down, Moses** – Paris.

não ver tal material. No caso do projeto ECHO (ver nota de rodapé **Erro! Indicador não definido.**), do qual participei e no qual se trabalha com as memórias de espectadores da década de 50 e 60, houve casos de espectadores que não quiseram ver os materiais e declararam que não queriam ter a sua lembrança do espetáculo alterada.

Por outro lado, as fotos eu mostrei não eram do mesmo espetáculo que o espectador tinha assistido. Dessa forma, para os espectadores de **Go down, Moses** em Paris eu mostrei fotos tiradas por Guido Mencari em Lausanne e um áudio do *spiritual* **Wade in the water**, em versão diferente da utilizada pela peça (disponível no DVD em anexo). No caso de **Dire ce qu'on ne pense pas**, eu mostrava as fotografias e vídeos de Avignon para os espectadores de Bruxelas e os matérias coletados em Bruxelas para quem tinha assistido à peça em Avignon.

Separei o material baseado nas segundas entrevistas, buscando cobrir ausência ou reforçar cenas tidas como marcantes. Era como um presente dado em troca do relato dos espectadores (já que eu não podia colocar meu próprio relato, mostrava parte do material coletado). Penso que de maneira geral esse trabalho de estímulos gerou uma pequena resposta imediata que se limitava a comentários sobre as fotos.

Consegui a partir das fotos detectar uma cena que me pareceu esquecida por vários espectadores: a “galeria de arte” de **Go down, Moses**. Ao mostrar a foto, alguns espectadores, como Bianca, acabaram por se lembrar da cena, percebendo que a tinham esquecido antes de ver a foto.

Bianca – É o começo? (Leonel – sim.) O comecinho? Sim, agora eu me lembro porque eu a vejo, mas eu tinha esquecido.²⁶³

Por outro lado, Roberta não conseguiu reconhecer a cena como fazendo parte do espetáculo.

Roberta – Eu não consigo entender essa foto... gente! Tinham várias pessoas.... Eu não lembro dessa cena... devia ser uma transição entre uma cena e outra. Tipo, sei lá, antes de começar o escritório. Não sei, devia ser uma transição entre uma cena e outra, com as pessoas andando... ou isso aqui é no

²⁶³ 3ª entrevista – **Go Down, Moses** – Paris.

escritório... dessa cena eu não lembro nada, desculpa. Parece outro espetáculo... Pina Bausch... ²⁶⁴

O esquecimento da cena traz um dado interessante, a peça de teatro não é registrada homogeneamente na memória do espectador. Há partes que estão mais vivas enquanto outras estão quase mortas em sua mente. Fica claro que estas partes “mortas” se estimuladas podem voltar à vida, mas provavelmente não serão conscientemente tidas como as mais significativas²⁶⁵.

O esquecimento pode revelar também o que fica retido da peça, como o exemplo de quando mostro a música **Wade in the water** cantada por Ella de.

Roberta - Eu não lembro de absolutamente nenhuma música do espetáculo. A única coisa que eu lembro sonoramente desse espetáculo era o barulho da máquina que fazia (faz o som do eixo) e é só, eu não tenho nenhuma memória do som do espetáculo. ²⁶⁶

Clara - Ahhh é, que não tá na peça. Aí as pessoas já interpretam. Mas é engraçado porque eu não lembro de música, mas agora que você falou eu lembro que tinha música que era um contraponto, mesmo das coisas que...tinha música, mas pra mim ficou mais pelos efeitos sonoros. ²⁶⁷

A música que foi esquecida reforça a clareza que as espectadoras têm dos “barulhos” e dos “efeitos sonoros”. Para que uma cena seja considerada significativa, viva, ela deve envolver uma emoção. Uma parte entediante não será esquecida pelo espectador, como mostram os comentários curtos sobre a cena da delegacia. Eles tomavam em geral uma conotação negativa. Como se fosse a parte chata da peça (parece que era assim que ela era lembrada).

²⁶⁴ 3ª entrevista – **Go Down, Moses** – Paris.

²⁶⁵ É importante diferenciar as lembranças esquecidas simplesmente, as quais me refiro, das memórias que são bloqueadas na mente por algum motivo e que podem apresentar um outro comportamento, se tornando significativas quando trazidas ao consciente.

²⁶⁶ 3ª entrevista – **Go Down, Moses** – Paris.

²⁶⁷ 3ª entrevista – **Go Down, Moses** – Paris.

Júlio - essa é a cena chata! (Risos)
eu não vejo bem o que tem atrás, eu
só vejo as personagens. É porque tem
muita luz. Mas aqui é a cena chata. ²⁶⁸

Fábio - sim, eu me lembro porque no
momento que acontecia essa cena eu
comecei a me dizer que isso não me
interessava muito... ²⁶⁹

Roberta - Ah, isso era a cena onde tinha
a pegadinha, a cena enigma. ²⁷⁰

Clara - Por exemplo, essa cena aqui eu
tenho ela na memória. Só que eu tenho
ela sentada. Ela senta em um momento? ²⁷¹

Eu diria que a fotografia não despertou muito interesse. Todos eram capazes
de reconhecê-la como pertencentes à peça, mas não parecia um dos momentos mais
significativos.

No entanto, os comentários que mais me surpreenderam foram os da cena das
cavernas. Pensava que talvez a fotografia pudesse trazer à tona comentários que se
aproximassem da emoção narrada pela maior parte dos espectadores, mas, no entanto, os
comentários se focaram mais na foto

Fábio - Eles estão realmente pelados,
né? ²⁷²

Bianca - Sim, eu me lembro disso. ²⁷³

Roberta - Planeta dos Macacos! Eles
tavam mesmo com máscaras de macaco. Eu
não lembrava disso. Pra mim era o
cenário que parecia e me lembrava
Planeta dos Macacos. ²⁷⁴

²⁶⁸ 3ª entrevista – **Go Down, Moses** – Paris.

²⁶⁹ 3ª entrevista – **Go Down, Moses** – Paris.

²⁷⁰ 3ª entrevista – **Go Down, Moses** – Paris.

²⁷¹ 3ª entrevista – **Go Down, Moses** – Paris.

²⁷² 3ª entrevista – **Go Down, Moses** – Paris.

²⁷³ 3ª entrevista – **Go Down, Moses** – Paris.

²⁷⁴ 3ª entrevista – **Go Down, Moses** – Paris.

Com isso pude verificar que as imagens vivas do teatro que os espectadores tinham eram muito mais complexas e cheias de detalhe do que a fotografia. Durante as entrevistas pude constatar que a análise da fotografia não remetia necessariamente ao espetáculo.

As fotografias de **Dire ce qu'on ne pense pas** tinham uma diferença em relação as de **Go down, Moses**: havia um fator de curiosidade a mais para o espectador relacionado a como o encenador adaptou o espetáculo.

Adelaide - Essa cena é o princípio que eles estavam aqui sentados em cima da grade e aqui como não tem uma coisa tão alta eles puseram o carro, né? ²⁷⁵

Notei que no momento em que mostrava as fotos se instaurou um jogo no qual a pessoa tentava deduzir qual era aquela cena. Um momento que eu achei dos mais interessantes foi quando o material impulsionou uma discussão. Sabrina ao ver a foto do bar abre um parêntese dizendo que não gostaria de fazer o papel da economista. Na medida em que fala, acessa o espetáculo vivo em seu corpo, o que lhe causa uma aflição, um arrepio, após o qual ela faz uma pausa longa.

Sabrina - em todo caso ela em incomoda... eu penso que eu não gostaria de ser a atriz... pelo resto até vai, mas por essa cena... é pior... por exemplo eu fui na sexta a **La langue du pacifique** e a atriz principal estava nua em cena, mas não era incomodo, mas essa cena...

Leonel - é a situação?

Sabrina - é a situação... realmente incômoda... ahhh

(Pausa longa) ²⁷⁶

²⁷⁵ 3ª entrevista – **Dire ce qu'on ne pense pas** das des langues qu'on ne parle pas – Bruxelas.

²⁷⁶ 3ª entrevista – **Dire ce qu'on ne pense pas** das des langues qu'on ne parle pas – Bruxelas.

3.3.3 Pausas e silêncios: reflexos de um organismo vivo

Realmente esse foi o único caso que notei em que uma fotografia tenha ativado a memória viva do teatro em minha pesquisa. Mas o mais interessante foi como notei isso: através do não dito.

Nesse ponto chamo a atenção para a importância das pausas nos discursos. As pausas, sejam elas curtas, médias ou longas, são momentos de conexão nos quais a linguagem e o pensamento se encontram. A pausa longa de Sabrina é o tempo da sensação que toma conta dela, provocada pelo discurso. Em vários momentos a pausa reflete esse momento de conexão entre a vida do teatro e a do espectador. O momento de silêncio é aquele em que se constrói o sentido, em que a memória se atualiza.

Encontrei dessa forma muito mais a vida do teatro nos discursos livres dos espectadores do que no estimulado. Essa vida do teatro se conectava a todo momento com a vida do próprio indivíduo. Essa vida do teatro está em uma memória individual que se articula à coletiva e se atualiza a todo momento.

André - Eu ainda me sinto tocado por tudo aquilo que eu vi, tudo aquilo que entendi e... é isso! Num sentido é isso que... eu acabei pensando na peça várias vezes, de fato, entre o momento que eu assisti e hoje, eu penso nela regularmente e um dia eu tive um *flash* e me disse "de fato isso fala sobre a alienação! A alienação em relação ao tempo que passa e isso eu não tinha realmente pegado."
(Pausa longa) ²⁷⁷

Esse teatro, como um organismo vivo, instala-se no espectador e passa a se desenvolver, muitas vezes às escondidas, influencia em sua vida cotidiana. Suponho que as pausas longas registradas no discurso podem ser momentos nos quais ocorre uma espécie de tomada de consciência a partir daquilo que se acabou de falar. Ao mesmo tempo, é um momento de preparação.

André - quando eu estou só eu penso no espetáculo. Sim... mas também quando eu ouço português do Brasil. Frequentemente quando eu olho o meu

²⁷⁷ 3ª entrevista – **Dire ce qu'on ne pense pas das des langues qu'on ne parle pas** – Avignon.

esporte (MMA) tem muitos brasileiros eu... Eu penso frequentemente!
(Pausa longa)²⁷⁸

Sempre que algo que pode remeter ao espetáculo “cruza o caminho”, suas lembranças são ativadas. A língua estrangeira, o prédio do teatro, uma pessoa que remete ao espetáculo, tudo serve de alimento a esse habitante das memórias.

Francisco²⁷⁹ – em relação ao espetáculo, é quando eu cruzo e eu cruzei recentemente, uma das... atrizes que faziam a figuração e que eu conheço. [...] e quando eu a vejo, eu não a vejo mais como minha antiga vizinha ... eu ligo ela ao espetáculo... eu ligo também ao fato que ela está indo bem em sua carreira.²⁸⁰

3.3.4 Memórias reencenadas: **Cour d'honneur**

Essa vida do teatro é real e interfere na forma como vemos o mundo. Em uma pesquisa muito próxima a esta, o encenador francês Jérôme Bel busca a vida do teatro na memória de espectadores que assistiram ao espetáculo na **Cour d'honneur** (2013) do Palácio dos papas de Avignon, que dá nome ao espetáculo.

O ponto de partida que Bel utiliza é o mesmo do qual parto: os relatos orais que trazem as experiências dos espectadores. Trago os relatos do espetáculo por dois motivos principais: o primeiro é pela possibilidade interessante de reencenar as memórias do espetáculo teatral gerando uma espécie de metamemória²⁸¹ do próprio teatro; o segundo é porque noto que nas falas do espetáculo aparecem, não raro, as mesmas questões apontadas pelos espectadores entrevistados

²⁷⁸ 3ª entrevista – **Dire ce qu'on ne pense pas des des langues qu'on ne parle pas** – Avignon.

²⁷⁹ **Dire ce qu'on ne pense pas dans des langues qu'on ne parle pas**. Entrevista realizada na cidade de Avignon em francês. Espetáculo e 1ª entrevista em 09/07/2014. 3ª entrevista 16/11/2014. Francisco é francês e mora em Avignon. Tinha 58 anos e era um ex-sindicalista aposentado. Foi ao teatro com a mulher e duas amigas.

²⁸⁰ 3ª entrevista – **Dire ce qu'on ne pense pas des des langues qu'on ne parle pas** – Avignon.

²⁸¹ Esclareço que a forma que utilizo o termo se refere a ter memórias das memórias do espetáculo e portando não se alinha com o emprego do termo que faz John H. Flavell, nos estudos sobre a memória, definindo-o como a auto-regulação de qualquer iniciativa cognitiva. Para mais detalhes ver: FLAVELL, John H. Metacognition and cognitive monitoring: a new area of cognitive developmental inquiry. *American Psychologist*. vol. 34, n. 10, p. 906-911, 1979.

Em relação ao primeiro ponto, me parece intrigante a possibilidade evidenciada pelo dispositivo de Bel que coloca em cena uma memória ao mesmo tempo direta e mediada. O espetáculo mostra o papel do espectador na manutenção da vida do teatro e como para isso ele tem que passar pela reinvenção do espetáculo.

Tive a oportunidade de conversar sobre o assunto com Romeo Castellucci, que assistiu ao espetáculo. Achei realmente interessante a inversão de papéis proposta pelo espetáculo na qual o encenador, criador do espetáculo **Inferno**, assistiu a espectadores narrarem sua versão do espetáculo e mesmo a uma cena que compunha o espetáculo (cena da escalada), que fora de contexto tinha seu sentido totalmente alterado.

Romeo Castellucci - É interessante entender. Foi interessante como um experimento, entender como um espetáculo que imaginei torna-se uma outra coisa na mente dos espectadores. É justo que tenham uma imaginação e também um modo de leitura, daquilo que fiz, muito diferente daquilo que eu imaginava. Assim, o fato de, por exemplo, uma imagem desse homem que sobe o muro, Antoine, foi lida em muitas maneiras diferentes e isso para mim é bastante surpreendente, cada vez mais, descobrir quantas coisas pode-se pensar. Se uma imagem funciona, se uma imagem é profunda, quanto mais profunda é [uma imagem] maiores são as possibilidades de interpretação, e também de contradição. Mas, para mim, essa é uma garantia de uma imagem boa. Portanto, a experiência de Avignon de Jérôme Bel me surpreendeu bastante...²⁸²

Qual seria o interesse de que o espectador contasse em detalhes precisos um espetáculo? Felizmente esse não foi o intento de Bel ao montar a peça. Ele deu a liberdade necessária para que cada espectador montasse à sua maneira uma narrativa de suas memórias. Desta forma, o que me parece despertar o interesse dos espectadores (que assistem ao espetáculo) é não o espetáculo que serviu de vivência de base para a experiência relatada, mas as conexões que esse espetáculo desenvolve com a experiência de vida do espectador-narrador. Assim como Castellucci, os demais espectadores acompanhavam atentamente a construção dos discursos que permitiam, a eles mesmos, reflexões sobre seu ato de espectador.

Está posta em cena a relação entre o teatro e a vida. Por exemplo, o discurso da espectadora Virginie Andreu, 38 anos, que nos mostra claramente como os eventos vividos no caminho até a *Cour* foram tão importantes quanto o próprio espetáculo, fato

²⁸² Entrevista realizada em 28/03/2014 por Leonel Carneiro na cidade de Bolonha. Tradução: Eli Borges Jr. Revisão de tradução: Leonel Carneiro.

este já apontado pelas entrevistas discutidas anteriormente. A experiência do teatro é também uma experiência de vida que dialoga todo o tempo com nossas lembranças.

Virginie Andreu - A gente atravessou Avignon correndo, do Cloître des Célestins até lá. Nós chegamos como selvagens. O espetáculo ainda não tinha começado. Eu estava boiando, um pouco perdida. A entrada na Cour d'honneur deveria ser um grande momento, queria saborear e me instalar. Eu procurei meu lugar e quando encontrei, como eu estava num lugar bom, mais ou menos ali (aponta) já tinha alguém sentado nele. Me explicaram que depois do terceiro soar dos trompetes os lugares vagos eram liberados. Eu insisto e recupero o meu lugar.²⁸³

Dessa maneira, mais da metade do tempo de discurso de Andreu é tomado pela narrativa de como ela saiu de um outro espetáculo e correu até a Cour. Na outra parte ela fala da lembrança que tem de um ar condicionado que estava colocado no muro da Cour (um prédio antigo), descaracterizando a construção, e que quando ela voltou ao espaço uma semana depois esse ar condicionado já não estava lá. Foi aí que ela descobriu que o aparelho fazia parte do cenário da peça.

Ela falava de uma experiência relativamente recente (2010), mas o espetáculo, em sua materialidade, já ocupava um pequeno espaço em sua memória. Para Virginie, o mais significativo para ela foi o trajeto feito para chegar a Cour.

Como mostram as entrevistas dos espetáculos do Teatro da Vertigem, um dos marcos mais importantes da memória é o espaço. É a partir deste marco que se constroem as memórias abordadas por Bel em seu espetáculo. O encenador ao provocar os espectadores a falar acaba por revelar os fantasmas que habitam a Cour desde a criação do Festival, processo já apontado pelo professor americano Marvin Carlson (2001, p.2- tradução nossa): “a experiência presente é sempre assombrada pelas experiências anteriores e associações, enquanto esses fantasmas são simultaneamente deslocados e modificados por um processo de reciclagem e reflexão”.

Se o teatro é uma “máquina mnemônica”, conforme propõe Carlson (2001), Jérôme Bel encontra um dispositivo que realiza uma operação de autorreflexão e coloca em cena a própria memória performada. Como mostra a entrevista de Bel no texto do programa do espetáculo, ele procurava falar da memória de um lugar, mas penso que ele foi além disso.

²⁸³ Fala do espetáculo **Cour d'honneur** (2013).

A partir dessa ideia, Bel começou a trabalhar no dispositivo que utilizaria. Quando foi convidado a criar um espetáculo para ser apresentado na **Cour d'honneur** durante o Festival de Avignon de 2013, achou a ocasião para colocar em prática a sua pesquisa. Mas ele se defrontou então com a mesma questão que eu: como encontrar esses espectadores.

Encontrar profissionais, sejam técnicos, dançarinos ou outros, que tenham participado de espetáculos na **Cour d'honneur** não seria difícil, pois seus nomes aparecem nos programas dos espetáculos que são consultáveis no site do Festival.

Em revanche, encontrar os espectadores que tinham visto os espetáculos na **Cour d'honneur** me parecia mais complicado. Quando eu falei com pessoas próximas a mim sobre esse projeto, muitos de meus amigos se ofereceram como espectadores, mas eu sabia que eu deveria ouvir palavras inéditas, quer dizer, estrangeiras a mim e à minha esfera social, principalmente artística.²⁸⁴

Dessa maneira, durante o Festival de Avignon de 2011, Bel lançou o seguinte anúncio, estampado no programa do festival:

Procura-se

Tendo em vista a peça que prepara para a Cour d'honneur do Palais des papes em 2013, Jérôme Bel deseja encontrar espectadores que tenham assistido a um ou vários espetáculos nesse lugar desde a criação do Festival. Ele os receberá na École d'Art, sem hora marcada, de 15h à 17h de segunda 11 à sexta 22 de julho, exceto sábados e domingos.²⁸⁵

Ele recebeu nesse período centenas de pessoas que contaram oralmente suas experiências na Cour. Esses depoimentos foram gravados e analisados e dentre eles Bel escolheu 15 espectadores para trabalhar sobre as memórias. Dessa forma, como nos contou Bernard Lescure²⁸⁶ (um dos espectadores-atores do espetáculo), Bel pediu que cada um deles trabalhasse sua memória para apresentá-la e acompanhou à distância, realizando reuniões por Skype, por exemplo.

O espetáculo aborda, portanto, uma memória que a princípio era oral e que durante esse processo é estabilizada pela escrita. Dessa forma, o que se vê no palco não é

²⁸⁴ Programa do espetáculo Cour d'honneur. Disponível em: <<http://www.festival-avignon.com/fr/spectacles/2013/cour-d-honneur>>. Acessado em 14/10/2015.

²⁸⁵ Texto extraído do programa do espetáculo **Cour d'honneur**. Tradução nossa.

²⁸⁶ Realizei uma entrevista com Bernard Lescure em 07/03/2014 na cidade de Paris.

mais a memória viva, mas uma memória do teatro após um trabalho estético. Essa memória trabalhada com artifícios teatrais torna-se mais potente um simples testemunho e impacta os espectadores que assistem à representação.

Dessa maneira, quando o espetáculo de Bel termina, ele começa a habitar as memórias do espectador, misturadas aos seus outros elementos e influenciando-os. A escalada que Antoine Le Menestrel faz em **Inferno**, de Castellucci, mistura-se à escalada que o mesmo Antoine faria anos depois em **Cour d'honneur**, remontando a sobreposição de memórias já descrita por Aristóteles em sua *Metafísica* (1984).

A vida do teatro, um ponto de vista individual sobre a memória coletiva (Halbwachs, 2006), é uma vida que se mistura a de outros espetáculos e, como um ser orgânico se desenvolve, é muitas vezes imprevisível. Os relatos presentes no espetáculo **Cour d'honneur** compartilham outras questões que foram trazidas nas entrevistas que coletei que falam sobre a experiência do teatro.

Jacqueline Micoud, 70 anos, professora de artes plásticas aposentada que mora próximo a Avignon, fala de onde ela morava quando era pequena e de sua primeira ida ao Festival. Ela conta que uma professora do local que morava criou um grupo de teatro amador, o qual era seguido pelos camponeses e por sua família com muito interesse. Um dia ela lhes propôs ir à Avignon. Eles falaram que aquilo não era para eles. A professora respondeu que Jean Villar cuidava da cena, mas cuidava também do que se passava ao seu redor (não havia lugares para os notáveis). Ela era pequena e não foi à viagem. Quando voltaram estavam eufóricos e falaram durante todo o dia. Depois disso, ir para Avignon se tornou um hábito para as pessoas da cidade.

Em 1960, aos 17 anos, era a sua vez de ir ao Festival e ela assistiu à **Antígone**, de Jean Villar. Ela relata que a figura de Antígona entra em sua vida a partir desse momento e é a essa figura que ela recorre nos momentos de dificuldade, pedindo força a cada dia para continuar. Dessa maneira, ela “carrega a peça” com ela, para utilizar a definição empregada por Paulo Sant’Anna (espectador do **Projeto Formação de Público**), e dessa forma o espetáculo passa a atuar definitivamente em seu percurso de vida.

A fala de Micoud traria outras características relevantes das experiências relatadas pelos espectadores. A mais importante delas é a relação que sua experiência do teatro compõe em sua experiência de vida, seja pela memória do Festival como um lugar desejado e esperado, ou pela personagem de Antígona que se instaura como um ponto de

apoio pessoal. Também em seu relato apareceria a força e a importância que a primeira experiência significativa de teatro pode ter. Mesmo após mais de 50 anos, a memória da personagem e do contexto de sua primeira ida ao teatro ainda estão fortemente vivos em sua memória.

Outra fala que estabelece diversas conexões com as entrevistas coletadas é a de Bernard Lescure, professor de francês aposentado de 67 anos, que mora em Clermont-Ferrand. Ele relata como a peça mais marcante que viu na Cour **Le soulier de satin**, dirigido por A. Vitez, em 1987. Não por um acaso essa era a primeira vez que Lescure ia a Cour assistir a um espetáculo. Ele cita também a lembrança de cenas de **Inferno**, de Castellucci.

Ele mostra em seu discurso como o espetáculo de Castellucci se organiza em cenas quase independentes. Ele cita a cena dos cachorros que atacam Romeo, a quantidade de pessoas em cena de todos os tipos e cores e vestidas com roupas coloridas e a escalada do muro da Cour. Ele vê o alpinista na janela em **Inferno** e se lembra que é lá que a virgem aparece em **Le soulier de satin**.

Assim, demonstra que mesmo memórias de espetáculos diferentes, vistos nesse caso num mesmo espaço, podem se mesclar, se condensar. Em todo caso, o fim de seu discurso é a parte em que levanta uma das questões mais preciosas, ele diz: “eu não sei se eu me lembro ou se eu invento, ao seu lado [do alpinista de **Inferno**], há a lua. Finalmente eu me pergunto: será que cada vez que eu venho a Cour d’honneur, eu não venho rever **Le soulier de satin**”²⁸⁷.

Sua fala deixa novamente clara a importância que a primeira vez pode ter e como ela influencia, ainda que de maneira inconsciente, as outras experiências do teatro. Também deixa claro que não importa exatamente se o seu discurso pode ter distorções da realidade ou invenções, em todo caso em sua memória o fato está tal qual ele descreve e, se não era assim, passa a sê-lo no momento em que ele formula o discurso.

Porém, do ponto de vista desta pesquisa, penso que um dos depoimentos mais importantes do espetáculo seria o trazido pelo relato de uma espectadora que, ignorando o anúncio de Bel, foi até a entrevista com o encenador para dizer porque nunca tinha ido a um espetáculo na Cour.

²⁸⁷ Fala do espetáculo **Cour d’honneur** (2013).

Alix Nelva²⁸⁸, grafista de 32 anos, mostra em seu relato a situação da maior parte da população francesa: filha de franceses nascidos fora da França continental, ela se vê excluída do sistema no qual se insere o Festival “In”. Relaciono o depoimento de Nelva muito mais aos que pude ouvir na pesquisa acerca do **Projeto Formação de Público** do que os que tiveram como vivências de base os espetáculos de Castellucci e Araújo.

Seu relato traz os fatores que a levaram a nunca ter indo como espectadora à Cour, dados o valor de um ingresso e o sentimento de não pertencimento à classe social do público do Festival “In”²⁸⁹. A sua fala evidencia que esse processo de exclusão financeira e social do espectador não é exclusividade de um país e acontece ainda nos dias de hoje. Em seu discurso ela demonstra que mesmo nunca tendo assistido a espetáculos na Cour ela conhece como é e já ouviu falar dos espetáculos que lá se apresentaram. Através da comparação das informações recebidas, integradas com seu percurso de vida, ela é capaz de concluir que aquele espaço não lhe pertence.

O teatro, especialmente o do gênero contemporâneo, que ocupa a maior parte da grade de programação de Avignon, é um teatro que, para Nelva, pertence a uma pequena parcela da população, e isso a incomoda. É um teatro que desperta em um espectador como ela um certo “complexo de inferioridade”, que a afasta ainda mais dele. Ela ainda fala que o teatro não faz parte das práticas culturais de sua família que vive sem problemas dessa maneira.

Suas lembranças falam desse distanciamento do teatro com a cidade, o qual pude verificar ao longo desse projeto e deixam claro que as pessoas podem viver muito bem sem o teatro, substituindo-o por outras práticas culturais, religiosas, esportivas, entre outras.

Por fim, fica claro que a vida do espectador continua sem o teatro. Mas o teatro, ele próprio, não pode viver sem o espectador.

²⁸⁸ Fala do espetáculo **Cour d’honneur** (2013).

²⁸⁹ O Festival de Avignon “In” é a mostra oficial que traz artistas selecionados pela direção do festival. No “Off” apresentam-se grupos de todo o mundo que, menos famosos, procuram fazer divulgação de seus trabalhos.

Considerações finais

Vamos acabar de modo positivo?
É bonito. É bonito.
Júlio ²⁹⁰

Procurei nesse trabalho registrar o desenvolvimento da experiência do teatro em integração à experiência de vida de indivíduos que tiveram uma mesma vivência teatral de base, ou seja, assistiram a um mesmo espetáculo em uma mesma temporada. Para chegar ao assunto abordado nessas páginas, que é denso e ainda pouco estudado, passou-se por uma longa pesquisa acerca da formação da figura do espectador, tanto aquela construída pela teoria quanto a que pude encontrar nos contextos teatrais pesquisados.

Meus interesses nesse processo de pesquisam se voltaram para a ampliação do conhecimento da experiência do espectador de teatro, especialmente a longo termo. A partir destas memórias de longa duração, meu intuito foi o de compreender como se formavam as memórias do teatro tidas como relevantes pelos espectadores; experiências significativas do teatro que, muitas vezes, mostraram-se como experiências significativas de vida.

A trajetória de pesquisa mostrou a validade da hipótese de que uma primeira experiência teatral significativa possui um grande poder de fixação enquanto experiência memorável para o espectador, podendo ainda modificar a relação deste com o teatro e com o mundo. Esta hipótese surgiu a partir de meu percurso de vida e de minha própria experiência de tornar-me espectador de teatro, ao qual remonta o meu despertar de interesse pela questão.

O percurso da pesquisa veio não só para confirmar hipóteses que eu tinha quando comecei o projeto como também para revelar questões que surgiram nas falas dos entrevistados. O processo de pesquisa trouxe a possibilidade de organizar e nomear os elementos que compõem a experiência que o espectador tem do teatro. Foi um percurso que permitiu um mergulho em minha própria experiência de espectador e revelou o quanto ela está ligada à cidade e à relação de ser um habitante desta cidade, um cidadão.

Um dos pontos de partida principais da tese foi o estudo desenvolvido sobre o **Projeto Formação de Público**. De início seria apenas o estudo de uma política pública

²⁹⁰ 2ª entrevista – Go Down, Moses – Paris.

que havia existido na cidade de São Paulo no início dos anos 2000, como forma de registrar, através das memórias de seus participantes, as práticas do **Projeto**. Porém, o universo ao qual fui exposto durante essa pesquisa me revelou uma face da prática dos espectadores que, apesar de conhecer, nunca tinha sido para mim um objeto de reflexão. Ver na fala do outro a realidade conhecida ajuda a observá-la de maneira distanciada.

Durante o mestrado havia estudado e teorizado acerca da recepção do espectador, a partir do conceito de atenção, em quatro formas ideais de recepção, segundo a qual artistas do século XX buscavam estimular a atenção do espectador: o teatro científico, que corresponde ao teatro épico de Brecht; o teatro dissolutivo, que tem como exemplo mais bem desenvolvido o naturalismo de Stanislávski; o teatro da distração tão bem caracterizado por Kracauer e que tem como exemplo o musical da Broadway, e o teatro da atenção, que é descrito, em parte, por Lehmann, em seu **Teatro pós-dramático**.²⁹¹

Esse foi o gancho que me levou a perceber que não só eu, como a maior parte da teoria teatral que eu conhecia, tratava o tema do espectador a partir das intenções dos artistas, ou mesmo de ideias abstratas sobre este, seu ato e sua experiência. Comecei então uma pesquisa bibliográfica que ao mesmo tempo buscava identificar a construção desta figura teórica idealizada, quase sempre e ao mesmo tempo em busca de conceitos que me auxiliassem na compreensão do funcionamento da experiência do teatro do ponto de vista do espectador.

Parti da obra de Hugo Münsterberg (1916), que no início do século XX propunha observar como o filme (e o teatro) criavam sentidos na mente do espectador. Para sondar essa experiência ele retomou na primeira parte de seu livro os conceitos, que estavam em franco desenvolvimento, da atenção, da memória (imaginação) e da emoção, para na segunda parte se debruçar sobre a construção de sentidos no cinema e nas outras artes e discutir a função do filme na sociedade.

Revisei, assim, a evolução dos conceitos de atenção, memória e emoção ao longo do século XX, processo durante o qual estive em contato com o professor Gilberto Xavier do Instituto de Biociências da Universidade de São Paulo, e que me auxiliou a compreender tal evolução do ponto de vista das neurociências. Em meio a esse processo me deparei com a obra **Arte como Experiência** (1934), de John Dewey. Sua obra

²⁹¹ Para mais informações ver Carneiro, 2015, p.48-51.

constitui um ponto importante da teoria para com o espectador. Posso dizer que essas literaturas, apesar de tratarem de um espectador ideal, foram as grandes inspiradoras para a linha de raciocínio desenvolvida neste trabalho.

Destaco o papel da emoção para o reconhecimento de uma experiência como significativa, ou seja, destacada das demais experiências comuns. Conforme comprovam os estudos das neurociências, a memória e a emoção são processos indissociáveis. Uma memória carregada de emoções fortes tem grandes possibilidades de restar como significativa para o espectador. Nas teatralidades estudadas, ao que parece, os diretores primam por emoções que causam o desconforto do espectador, criando assim um contexto para que as experiências teatrais se instalem como significativas na memória do espectador.

Assim, escolhi a experiência (composta por atenção, memória e emoção) como linha organizadora da narrativa que desenvolvi na pesquisa. Percebi ao ouvir os relatos que a experiência do teatro é feita de algo além da própria memória do evento teatral. É o conjunto das memórias do espectador (da cena e da vida comum, podendo ser implícitas ou explícitas) que produzem a experiência do teatro. Esta experiência é organizada de modo a produzir sentidos para o vivido. Falar de experiência, portanto, permite abarcar uma vasta gama de aspectos que serão recebidos e interpretados pela subjetividade do espectador.

Ao mesmo tempo procurei compreender, através de uma vasta pesquisa bibliográfica, a invenção da figura teórica do espectador, percebendo que para isso não podia ficar restrito a teoria teatral. Constatei que a figura do espectador oscila no século XX, seguindo o fluxo das marés do pensamento humano. Não se deve esquecer, em nenhum momento, que ela é fruto de um determinado contexto sócio-histórico, influenciando-o. É esse contexto o início do século XXI assistirá a um crescimento dos debates acerca do espectador.

Para contrapor a figura do espectador ideal encontrada na maior parte das teorias estudadas propus uma teoria fundamentada em espectadores reais. Assim sendo, me lancei numa longa pesquisa que campo realizando mais de 150 entrevistas e abordando mais de 200 pessoas.

Pude perceber já no momento de coleta que havia pequenas diferenças nas experiências das teatralidades contemporâneas se comparados os casos dos espectadores entrevistados no Brasil e na Europa francófona. É muito delicado fazer uma afirmação

definitiva sobre essas diferenças, mas me parece que elas têm uma relação direta com as diferenças sociais das duas regiões geográficas. Posso citar, por exemplo, a questão da personagem dos moradores de rua utilizados pelo Teatro da Vertigem tanto em **Bom Retiro** como em **Dire ce qu'on ne pense pas**.

Claro que os contextos em que essa figura aparece em ambas as peças são diversos, mas há em ambas as peças uma cena em que essas figuras, excluídas da sociedade, são impedidas a entrar no espaço do teatro, um espaço proibido para “gente como eles”. Notei que o fato das personagens que moram na rua serem expulsas da porta do shopping em **Bom Retiro** não foi nem mencionada, enquanto em **Dire ce qu'on ne pense pas** a cena trouxe uma discussão polêmica para os espectadores. Em ambos os países (Bélgica e Brasil) há moradores de rua, mas há diferenças nas formas que os habitantes desses países lidam com a questão e essas diferenças influenciam na experiência que o espectador terá da peça.

Na análise destas entrevistas pude perceber que as diferenças nas falas dos entrevistados se acentuava quando se fazia a comparação entre as entrevistas dadas em idiomas diferentes. Na pesquisa realizada no contexto europeu, que teve como vivências de base **Dire ce qu'on ne pense pas** e **Go down, Moses**, pude entrevistar 48 pessoas (24 para cada espetáculo). Dessas, nove deram a entrevista em português (18%) e 39 em francês (82%). Ainda que houvesse pequenas variações em relação às localidades (entre o português do Brasil e de Portugal ou o da França e da Bélgica), notei que elas eram muito menores do que as que existiam entre os idiomas. Decidi então privilegiar o equilíbrio entre os dois idiomas na seleção de espectadores para a segunda e terceira entrevista. Selecionei dessa maneira sete lusófonos (44%) e nove francófonos (56%) para a etapa da coleta, na qual entrevistei 16 espectadores (8 para cada vivência de base).

Dessa maneira me parece razoável dizer que a experiência do teatro tem como parte essencial de sua constituição a língua. A célebre frase de Fernando Pessoa diz: “minha Pátria é minha língua”. É nessa língua que se constrói a linguagem que vai articular a experiência em palavras. Um dos grandes exemplos dessas diferenças é a que encontrei na análise feita no capítulo 4.1, que mostra que espectadores francófonos se referiram muito mais às categorias de análise dos espetáculos utilizadas pela teoria (também francófona) de análise dos espetáculos do que os espectadores lusófonos. Posso citar, a título de exemplo, a menção muito maior dos francófonos às categorias ator,

dramaturgia, iluminação, encenação (*mise en scène*), prédio teatral, personagem, território, quadro e voz.

A categoria voz, por exemplo, foi referida por francófonos (com 5 ocorrências), mas não por lusófonos. Isso reflete uma diferença que a voz no teatro possui para espectadores dessas duas línguas. Arrisco-me a dizer que a palavra e a voz na cultura francófona possuem atualmente uma dimensão mais significativa do que na lusófona.

Já os espectadores lusófonos utilizaram muito mais do que os francófonos as categorias cena, corpo, barulho, música e objetos. Penso que isso demonstra uma valorização desses espectadores pela materialidade da peça no palco, cujo o conjunto é expressado pela palavra cena e refletida pela valorização dos objetos, da música, do barulho e do corpo que compõem essa cena.

Por outro lado, ao analisar as entrevistas pude perceber que mais marcante que as diferenças que podiam existir entre as diferentes línguas e países eram as semelhanças entre alguns traços da experiência dos espectadores contemporâneos. A memória revelava seus traços em comum no processo de significação do espetáculo.

Acompanhando pequenos grupos (Júlio, Talita e Roberta no caso de **Go down, Moses** e Dinho e Sabrina / Tatiana e Adelaide para **Dire ce qu'on ne pense pas**), pude acompanhar diretamente a negociação dos sentidos do espetáculo. A experiência do teatro é uma experiência que é construída socialmente, ainda que os espectadores não tenham consciência deste fato. A ideia é que esse espectador pode (ou não) mudar com o passar do tempo devido a troca com outras pessoas, em especial em sua microssociedade. São pequenos ajustes que se fazem em momentos como o bar depois da peça, no almoço, na hora de dormir etc., enfim, em situações cotidianas fora do teatro.

Outra questão levantada pelos espectadores, que salta aos olhos na análise das entrevistas, é a sensação de violência. Percebo que a violência estetizada assume uma grande potência de mobilização da mente do espectador, enquanto uma violência sem esse mesmo tratamento se torna *fake* e será lembrada apenas como uma passagem do espetáculo não articulada a vida do espectador.

Uma outra questão levantada nas entrevistas se refere ao aparecimento da infância, despertado por sensações físicas, em especial dos espectadores que assistiram **Go down, Moses**. Essas sensações físicas parecem estar ligadas a um movimento pré-verbal do espectador, refletindo procedimentos de significação que remetem a fase

anterior da aquisição da linguagem (antes dos dois anos). São sensações que não podem ser descritas diretamente e para as quais os espectadores empregam imagens e metáforas.

Um outro ponto que diferencia ambas as produções é a relação que os espetáculos do Teatro da Vertigem criam com o espaço para os espectadores entrevistados. Ao sair do espaço teatral (não convencional, nesse caso) o espectador pode passar a diferenciar a sua experiência daquele teatro de outras. Em especial no caso de Bruxelas, vários espectadores relataram a ligação entre a sua experiência teatral ao espaço da encenação, modificando a significação daquele espaço (da Bolsa) da cidade no contexto geral de sua vida.

Uma sensação comum às peças de ambas as companhias é de algo inconcluso. O espectador sai do teatro com a sensação de que o espetáculo teria uma continuação. Essa sensação aparece mais fortemente no quadro dos espectadores não-especialistas. Penso que essa sensação é uma das que diferenciam o teatro contemporâneo de outros tipos de teatro dramático.

Entre semelhanças e diferenças nas experiências dos espectadores, penso que a principal conclusão é que ainda que uma encenação possa ser mais ou menos marcante para um espectador, sua inscrição na vida desse sujeito se dará muito mais através de procedimentos que contextualizem o teatro na vida. Surge, assim, a possibilidade de “carregar a peça”, de torná-la uma ferramenta de operação da realidade. Essa apropriação profunda de uma peça é geradora de desejos e expectativas para esses indivíduos que serão refletidas em sua fala sobre o teatro, como mostrado por Bernard Lescure em sua fala.

Outro dado interessante foi o tempo utilizado pelos espectadores para falar de sua experiência. Verifiquei a tendência das memórias do espetáculo em se concentrarem cada vez mais com o passar do tempo. No entanto, se o espetáculo tiver sucesso em fazer conexões com a vida da pessoa, uma tendência oposta pode surgir e o espectador terá progressivamente a necessidade de mais tempo para falar. De toda maneira, para averiguar essa tendência seria necessária a continuação desta mesma pesquisa por mais alguns anos, entrevistando estes mesmos espectadores ao longo do tempo. De fato, esse é um caminho em potencial a seguir.

Em relação a esse tempo, percebi que além de um movimento de síntese, também há pequenas variações nos relatos desses espectadores, que aconteciam sem que este se desse conta, mas de maneira geral os espectadores mantiveram a mesma opinião

sobre a peça, a mesma ideia geral. Esse tempo era composto não só de palavras como de sons, pausas e silêncios. Muitas vezes as pausas disseram muito mais do que as próprias falas sobre a experiência do espectador.

Do ponto de vista individual, as experiências do teatro são incorporadas à experiência de vida do espectador e colocadas em relação com estas. É desse processo de articulação entre as memórias do teatro e da vida que parecem surgir os sentidos do teatro. Dessa maneira, ainda que uma peça possa ter a sua ideia compreendida pelo espectador no momento em que ela acontece, o sentido para a experiência do teatro será dado somente depois do evento teatral, pela articulação desta à experiência de vida. As narrativas, organização desta experiência pela linguagem, se mostraram durante o meu percurso um elemento fundamental para a construção da experiência do teatro de seus sentidos.

Ao compreender esse espectador como um ser integral, cuja vida ultrapassa o tempo do teatro, passo a ver claramente a influência de fatores como a exclusão social e econômica sobre eles. O teatro contemporâneo afirma-se, como trazem os discursos de Alix Nelva, do atendente do café de Cesena e de tantos outros relatos que ouvi, cada vez mais, como um teatro para uma elite. E nisso ele se equipara a outras tradições como, por exemplo, a ópera.

Enquanto o teatro continuar excluindo o público comum de suas salas, fazendo-os se sentir inferiores ou fora do seu contexto de classe, ele estará negando a sua essência, ao menos a de sua criação na Grécia Antiga, sua função dramática. Vejo três alternativas diante desse distanciamento do teatro contemporâneo da cidade (para o artista e para o pesquisador do teatro): integrar-se a esse teatro e aceitar essa separação com a sociedade como natural, desistir do teatro e deixar que ele se acabe em detrimento de outras práticas culturais que podem assumir a sua função, ou se aliar aos espectadores excluídos do teatro para, ao lado deles, pensar como o teatro pode retomar seu lugar na sociedade contemporânea.

Confesso, por fim, que apesar de ser a mais difícil a terceira alternativa é a que mais me atrai.

Bibliografia

ADES, César et al. Qualidade e intensidade do afeto como determinantes da memória cotidiana. **Psicologia: Teoria e Pesquisa**, v. 6, n. 2, p. 111-123, 1990.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo?** - e outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.

_____. **Infância e história:** destruição da experiência e origem da história. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

AGOSTINHO, Santo. Confissões IN: **Santo Agostinho – Coleção Os Pensadores**. 2ª Ed. São Paulo: Ed. Abril, 1980.

ALMEIDA, Milton José. **Cinema: Arte da Memória**. Campinas: Autores Associados, 1999.

_____. **Imagens e sons:** a nova cultura oral. 3 ed. São Paulo: Cortez, 2004.

_____. **Teatro da memória de Giulio Camillo**. Campinas: Unicamp, 2005.

ALVES, Zélia Mana Mendes Biasoli; SILVA, Maria Helena G. F. Dias da. Análise qualitativa de dados de entrevista: uma proposta. **Paidéia (Ribeirão Preto)**, [S.l.], n. 2, p. 61-69, jul. 1992. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/paideia/article/view/46422>>. Acesso em: 12 ago. 2015. doi: <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-863X1992000200007>.

ANDRÉ, Marli Eliza Dalmazio Afonso de. Texto, contexto e significado: algumas questões na análise de dados qualitativos. **Cadernos de Pesquisa**, 45: p.66-71, 1983. Disponível em < <http://www.fcc.org.br/pesquisa/publicacoes/cp/arquivos/599.pdf>>. Acesso em: 12 ago. 2015.

ANDREW, J. Dudley. **As Principais Teorias do Cinema**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989.

ARANTES, Urias Corrêa. **Artaud: Teatro e Cultura**. Campinas: Ed. UNICAMP, 1988.

ARDENNE, Paul. **Extrême: Esthétiques de la limite dépassée**. Paris: Flammarion, 2006.

ARISTÓTELES. **Metafísica, Ética à Nicômaco, Poética**. Coleção os Pensadores. São Paulo: Ed. Abril Cultural, 1984.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

_____. **Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1984.

BABLET, Denis. Le lieu, la scénographie et le spectateur. **Théâtre /Public** (Le rôle du spectateur), n° 55, Gennevilliers, janvier-février, 1984.

BAKHTIN, Mikhail M. **O freudismo:** um esboço crítico. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BALESTRERI, Silvia; OLIVEIRA, Luís Fabiano. Deambulações situacionistas em Bom Retiro 958 metros. **Sala Preta**, Brasil, v. 12, n. 2, p. 205-213, dez. 2012. Disponível em:

<<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57501>>. Acesso em: 02 set. 2015. doi:<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v12i2p205-213>.

BARBA, Eugenio. O espaço interno. **Sala Preta**, Brasil, v. 8, p. 9-10, nov. 2008. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57345/60327>>. Acesso em: 16 dez. 2015. doi:<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v8i0p9-10>.

_____. **A canoa de papel**. São Paulo: Hucitec, 1994.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 2000.

_____. **L'analyse de contenu**. Paris: Presses universitaires de France, 1977.

BARTHES, Roland. **Oeuvres complètes**. Paris: Éd. du Seuil, 2002.

BAUER, M. & GASKELL, G. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**. São Paulo: Vozes, 2007.

BAYARD, Pierre. **Como falar dos livros que não lemos?** Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura – VI**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERGSON, Henri. **Oeuvres**; Essai sur les données immédiates de la conscience; Matière et mémoire; Le rire; L'évolution créatrice; L'énergie spirituelle; Les deux sources de la morale et de la religion; La pensée et le mouvant. Paris: Presses Universitaires de France, 1991.

BIJSTERVELD, Karin (orgs.). **Soundscapes of the Urban Past: staged sound as mediated cultural**. Bielefeld: Transcript, 2013.

BIRDSALL, Carolyn. **Nazi soundscapes: sound, technology and urban space in Germany, 1933 – 1945**. Amsterdam: Amsterdam Univ. Press, 2012.

BLAU, Herbert. **The Audience**. Baltimore: John Hopkins University Press, 1990.

BOAL, Augusto. **A estética do oprimido: reflexões errantes sobre o pensamento do ponto de vista estético e não científico**. Rio de Janeiro: FUNARTE/Garamond, 2009.

_____. **Teatro do Oprimido**. Rio de Janeiro: Ed Civilização Brasileira, 1980.

_____. **Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular**. São Paulo: Hucitec, 1988.

BOHNSACK, Ralf. A interpretação de imagens e o método documentário. In: **Sociologias**, Porto Alegre, n.18, p. 286-311, mai. /ago 2007.

BONDÍÁ, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. In: **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, ANPED, Jan/Fev/Mar/Abr/2002, v.19 p. 20-29, 2002.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins, 2009.

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade: Lembranças dos Velhos**. São Paulo: Cia. das Letras, 2012.

BOUKO, Catherine. **Théâtre et Réception**: Le spectateur Postdramatique. Bruxelas: Peter Lang, 2010.

BRECHT, Bertolt. **Teatro Dialético**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

BROOK, Peter. **O Teatro e seu Espaço**. Petrópolis: Vozes, 1970.

CABANNE, Pierre. **Conversaciones con Marcel Duchamp**. Barcelona: Ed. Anagrama, 1967.

CARNEIRO, Leonel Martins. **A atenção e a cena**. 2011. Dissertação (Mestrado em Teoria e Prática do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-16122011-000016/>>. Acesso em: 09-09-2013.

_____. A atenção e a cena. **Revista aSPAs**, Brasil, v. 1, n. 1, p. 79-93, out. 2011. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/aspas/article/view/62852>>. Acesso em: 12 Abr. 2014. doi:<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-3999.v1i1p79-93>.

_____. A Atenção em A preparação do ator de Stanislávski. **Sala Preta**. São Paulo, v.12.2, p. 122-133, 2012a. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/salapreta/article/view/57492>>. Acesso em: 12 Abr. 2014. doi:<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v12i2p122-133>.

_____. A atenção no teatro contemporâneo: um estudo crítico dos escritos de Lehmann, Desgranges e Rancière. **aSPAs**, v. 2. São Paulo, p. 164-173, 2012b. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/aspas/article/view/62887>>. Acesso em: 12 Abr. 2014. doi:<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-3999.v2i1p164-173>.

_____. Traços de memória: a entrevista aberta como forma de sondar a experiência do espectador. In: ARANHA, Carmen S.; CANTON, Kátia. (Org.). **Desenhos da Pesquisa**: Novas Metodologias em Arte. 1ed. São Paulo: MAC/ USP, 2012c, p. 201-210.

_____. A criação de sentidos da cena: a abordagem pioneira de Hugo Münsterberg do cinema e do teatro do início do século XX. In: VALENTE, António Costa; CAPUCHO, Rita. (Org.). **Avança | Cinema 2012**. 1ed. Avança: Ed Cine-Clube de Avança, 2012d, p. 30-38.

_____. A experiência do teatro: de John Dewey ao espectador do teatro contemporâneo. **Sala Preta**, Brasil, v. 13, n. 2, p. 56-71, dez. 2013. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/salapreta/article/view/69076>>. Acesso em: 12 Abr. 2014. doi:<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v13i2p56-71>.

_____. **A atenção nas teorias do teatro do século XX**: de Stanislávski à Lehmann. Saarbrücken: Novas Edições Acadêmicas, 2015.

CARLSON, Marvin A. **The haunted stage**: the theatre as memory machine. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2001.

CARREIRA, André. Meyerhold: matrizes de uma interpretação distanciada. **Anais do Simpósio da International Brecht Society**, vol.1, 2013. s/p. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/ppgac/wp-content/uploads/2013/10/Meyerhold-%E2%80%93>>

matrizes-de-uma-interpreta%C3%A7%C3%A3o-distanciada.pdf> . Acessado em: 20 dez 2014.

_____; NASPOLINI, Marisa [org.]. **Meyerhold, experimentalismo e vanguarda**. Rio de Janeiro E-papers 2007.

CARTUM, Marcos. A visão de um espectador - Para aprender a olhar a cidade. Só ela?. **Sala Preta**, Brasil, v. 12, n. 2, p. 264-266, dez. 2012. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57510>>. Acesso em: 02 Set. 2015. doi:<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v12i2p264-266>.

CARVALHO, Bernardo. **Dire ce qu'on ne pense pas dans des langues qu'on ne parle pas**. Paris: Les Solitaires Intempestifs, 2014.

CASTELLUCCI, Romeo. **Epopea della polvere, il teatro della Società Raffaello Sanzio - 1992-1999**. Milano: Ubulibri, 2001.

_____; CASTELLUCCI, Claudia. **Les pèlerins de la matière: théorie et praxis du théâtre, écrits de la Società Raffaello Sanzio**. Besançon: les Solitaires intempestifs, 2001.

_____; _____. GUIDI, Chiara, et al. **The Theatre of Società Raffaello Sanzio**. London/ New York. Routledge, 2007.

_____. Entrevista concedida a Leonel Carneiro. Trad. Eli Borges Júnior. Bolonha, Itália: 2014a.

_____. Romeo Castellucci: la puissance d'une œuvre radicale. Journal **La Terrasse**, n. 225, 28 out. 2014b. Disponível em: <<http://www.journal-laterrasse.fr/32546/>>. Acesso em: 03 nov. 2015.

_____. (Texto sem título), **Cartografias.MITSP_1**, Brasil, v. 1, n. 1, p. 35, 2014c. Disponível em: <<http://mitsp2014.org/download/cartografia/>>. Acesso em: 15 set. 2015.

_____. Romeo Castellucci: Io, maestro di teatro senza mai esserlo. Por Ilaria Venturi. **R.it**. Bologna, 21 abr. 2015a. Disponível em: <http://bologna.repubblica.it/cronaca/2015/04/21/news/romeo_castellucci_io_maestro_di_teatro_senza_mai_esserlo_-112547549/>. Acesso em: 03 nov. 2015.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (Org.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

CHION, Michel. **Le son**. Paris: Nathan, 2000.

_____. **L'audio-vision: son et image au cinema**. Paris: Nathan, 2000.

_____. **Un art sonore, le cinéma: histoire, esthétique, poétique**. Paris: Cahiers du cinéma, 2003.

COELHO, José Teixeira. **Dicionário Crítico de Política Cultural: cultura e imaginário**. São Paulo: Iluminuras, 2012.

COHEN, Louis; MANION, Lawrence; MORISSON, Keith. **Research Methods in Education**. New York: Routledge, 2007.

CRAIG, E. Gordon. **Da arte do Teatro**. Lisboa: Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa, 2004.

CRARY, Jonathan. **Suspensions of perception: attention, spectacle and modern culture**. Massachusetts/London: MIT Press, 1999.

DAMÁSIO, António. **O erro de Descartes: emoção, razão e o cérebro humano**. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

_____. **O mistério da consciência: do corpo e das emoções ao conhecimento de si**. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.

_____. **Em busca de Espinosa: prazer e dor na ciência dos sentimentos**. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

_____. **E o cérebro criou o Homem**. São Paulo: Cia. das Letras, 2011.

DARWIN, Charles. **A Expressão das emoções no homem e nos animais**. Tradução de Leon S. L. Garcia. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.

_____. **A origem das espécies**. São Paulo: Madras, 2011.

DAVEY, Nicholas. **Unfinished Worlds: Hermeneutics, Aesthetics and Gadamer**. Edinburgh: Edinburgh Uni. Press, 2013.

DE BAECQUE, Antoine. **Conversation pour le Festival d'Avignon 2008**. Avignon: P.O.L/Festival d'Avignon, 2008.

DELDIME, Roger; PIGEON, Jeanne. **La Mémoire du Jeune Spectateur**. Bruxelles: De Boeck, 1988.

_____. **Le quatrième mur: regards sociologiques sur la relation théâtrale**. Carnières-Morlanwelz [Belgique]: E. Lansman, 1990.

DENZIN, Norman K; LINCOLN, Ivonna S. **The SAGE handbook of qualitative research**. Thousand Oaks: SAGE, 2011.

DESHAYS, Daniel. **Pour une écriture du son**. Paris: Klincksieck, 2006.

DESGRANGES, Flávio. **A pedagogia do espectador**. São Paulo: Hucitec, 2003.

_____. Teatralidade tátil: alterações no ato do espectador. **Sala Preta**, São Paulo, v. 8, p. 11-20, 2008.

_____. **A inversão da olhadela: alterações no ato do espectador teatral**. São Paulo: Hucitec Editora, 2012.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

_____. **The Later works, 1925-1953**. Volume 10, 1934 [Art as Experience] / edited by Jo Ann Boydston, textual editor Harriet Furst Simon; with an introduction by Abraham Kaplan. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2008a.

_____. **The Later works**, 1925-1953. Volume 1, 1925 [Experience and Nature] / edited by Jo Ann Boydston, textual editor Harriet Furst Simon; with an introduction by Abraham Kaplan. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2008b.

_____. **The Middle works**, 1899-1924. Edited by Jo Ann Boydston. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2008c.

_____. **Art as Experience**. New-York: Minton, Balch and Co., 1934.

DOAT, Jan. **Entrée du public**. La Psychologie collective et le théâtre. Paris: Éditions de Flore, 1947.

DORT, Bernard. **O teatro e sua realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

_____. **Théâtre Public** (1953-1966). Paris: Éd. du Seuil, 1967.

_____. **Théâtres**: essais. Paris: Éd. du Seuil, 1986.

_____. **La représentation émancipée**. Arles: Actes Sud, 1988.

DUGGAN, Patrick; WALLIS, Mick. **Trauma and Performance**: Maps, narratives and folds, *Performance Research: A Journal of the Performing Arts*, 16 (1), 2011, p 4-17.

DUVIGNAUD, Jean. **Sociologie du théâtre**: essai sur les ombres collectives. Paris: Presses Universitaires de France, 1965.

_____. **Sociologie de l'art**. Paris: Presses Universitaires de France, 1967.

_____. **Le Théâtre et après**. Paris: Casterman, 1971.

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. São Paulo: Zahar, 2008.

ESTEBAN, Maria Paz Sandín. **Pesquisa qualitativa em educação**: fundamentos e tradições. Porto Alegre: AMGH, 2010.

ETHIS, Emmanuel. **Avignon ou Le public participant**: une sociologie du spectateur réinventé. Montpellier: L'Entretemps, 2008.

EVREINOFF, Nicolas. **Le théâtre dans la vie**. Paris: Librairie Stock, 1930.

FAVERO, Ana Beatriz. **A noção de trauma em psicanálise**. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: PUC, 2009.

FÉRAL, Josette. O real na arte: a estética do choque In: RAMOS, L. F. (Org.). **Arte e Ciência**: abismo de rosas. Porto Alegre: Abrace, 2012.

_____. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. **Sala Preta**. São Paulo, v. 8, p. 197-210, 2008.

_____. Foreword e Theatricality: the specificity of theatrical language. **Substance** - 98/99, vol. 31.2 e 31.3, p. 3-12; p. 94-108, 2002.

_____. Performance et théâtralité: le sujet démystifié. In FÉRAL, Josette. **Théâtralité, écriture et mise en scène**. Québec, Hurtubise, 1985, p. 125-139.

_____. **Théorie et pratique du théâtre**: Au-delà des limites. Paris: L'Entretemps, 2011.

_____. (org.). **Le réel à l'épreuve des technologies**: Les arts de la scène et les arts médiatiques. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2013.

FERNANDES, Sílvia (TELESI, Sílvia Fernandes da Silva). **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____; GUINBUSRG, J. (Org.). **O pós-dramático**: um conceito operativo?. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. (Org.). **Teatro da Vertigem- BR-3**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. Teatralidade e performatividade na cena contemporânea. **Repertório Teatro & Dança**, Salvador, v. 16, pp. 11-23, 2011.

_____. Teatralidades do real. **Subtexto**, Belo Horizonte, v. 6, p. 37-48, 2009.

_____. Experiências do real no teatro. **Sala Preta**, Brasil, v. 13, n. 2, p. 3-13, dez. 2013. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69072>>. Acesso em: 28 dez. 2014. doi:<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v13i2p3-13>.

FRESHWATER, Helen. **Theatre & audience**. New York: Palgrave Macmillan, 2009.

FIGARO, Roseli. Quem são e qual a importância dos grupos amadores de teatro? *aParte XXI*. N.5, 2012. p. 36-48. Disponível em: <http://issuu.com/tusp/docs/aparte_5_online/36>. Acesso em: 15 dez. 2015.

FISCHER-LICHTE, Erika. **The transformative power of performance**. London, Routledge, 2008.

_____. Realidade e ficção no teatro contemporâneo. **Sala Preta**, Brasil, v. 13, n. 2, p. 14-32, dez. 2013. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69073>>. Acesso em: 28 dez. 2014. doi:<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v13i2p14-32>.

FITZPATRICK, Liza. The Performance of Violence and the Ethics of Spectatorship, **Performance Research**: a Journal of the Performing Arts, v.16(1), p. 59-67, 2011.

FLICK, Uwe. **Uma introdução à pesquisa qualitativa**. Porto Alegre: Bookman, 2004.

FLOREÈS, César. **La mémoire**. Paris: Presses Universitaires de France, 1972.

FLUSSER, Vilén. **O mundo codificado**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994.

_____. **Pedagogia da autonomia**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2013.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos**. Obras Completas V. 18. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 2010.

_____. **História de uma neurose infantil**: além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). Obras completas v.14. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 2010b.

- _____. **Escritos sobre a psicologia do inconsciente**. V.II. Rio de Janeiro: Imago, 2006.
- GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e método**. Petrópolis: Vozes, 2008.
- GARDNER, Howard. **A nova ciência da mente**. São Paulo: Edusp, 2003.
- GOETSCHER, Pascale; YON, Jean-Claude [orgs.]. **Au théâtre! - la sortie au spectacle, XIXe-XXIe siècles**. Paris: Publications de la Sorbonne, 2014.
- GOFFMAN, Erving. **Os quadros da experiência social**. Petrópolis: Ed. Vozes, 2011.
- GONON, Anne. **In vivo: les figures du spectateur des arts de la rue**. Montpellier: L'Entretemps, 2011.
- GORDON, Eric. **The urban spectator: American concept cities from Kodak to Google**. Hanover: Dartmouth College Press /University Press of New England, 2010.
- GOURDON, Anne-Marie. **Théâtre, Public, Perception**. Paris: CNRS Editions, 1982.
- GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- GUÉNOUN, Denis. **O teatro é necessário?** São Paulo: Perspectiva, 2004
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Rio de Janeiro: Contraponto/PUC-RIO, 2010.
- HALBWACHS, M. **A Memória Coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.
- _____. **Les cadres sociaux de la mémoire**. Paris: Librairie Alcan, 1925.
- HARDMAN, Francisco Foot. A noite é vertigem. **Sala Preta**, Brasil, v. 12, n. 2, p. 214-217, dez. 2012. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57502>>. Acesso em: 02 set. 2015. doi:<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v12i2p214-217>.
- HATFIELD, Gary. "Attention in early scientific psychology", In: WRIGHT, Richard. (Ed.) **Visual Attention**. New York: Oxford University Press, 1998.
- HEINICH, Nathalie. **Le triple jeu de l'art contemporain: sociologie des arts plastiques**. Paris: Minuit, 1998.
- HELENE, André F. & XAVIER, Gilberto F. "A construção da atenção a partir da memória". **Revista Brasileira de Psiquiatria**, São Paulo, n. 25-supl. 2, p. 12-20, 2003.
- _____. Working memory and acquisition of implicit knowledge by imagery training, without actual task performance. **Neuroscience**, 139(1), p.401-413, 2006.
- _____. Memória e (a elaboração da) percepção, imaginação, inconsciente e consciência. **Intersecções entre psicologia e neurociências**, p.103-148, 2007.
- HESSEL, Lothar; RAEDERS, Georges. **O teatro jesuítico no Brasil**. Porto Alegre: Ed. da URS, 1972.

HICKMAN, Larry A.; NEUBERT, Stefan; REICH, Kersten. **John Dewey between pragmatism and constructivism**. New York: Fordham University press, 2009.

HUNKELER, Thomas, et al. **Place au Public**: les spectateur du théâtre contemporain. Genève: Metis Presses, 2008

IZQUIERDO, Iván Antônio et al. Memória: tipos e mecanismos — achados recentes. **Revista USP**, Brasil, n. 98, p. 9-16, ago. 2013. doi:http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i98p9-16.

JAMES, William. **The principles of psychology** - The works of William James. Cambridge (Mass.) /London: Harvard university press, 1981.

JAUSS, Hans Robert. **Pour une esthétique de la réception**. Paris: Gallimard, 1978.

_____. **Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung**. Konstanz: Universitätsverl Konstanz, 1972.

_____. **Die Theorie der Rezeption**. Konstanz: Universitätsverl. Konstanz, 1987.

JOURDHEUIL, Jean. Une utopie raisonnable: le spectateur-spectateur. **Théâtre/Public**, (“Le rôle du spectateur”) Paris, v.55, p.38-39, 1984.

KAPROW, Allan. **Assemblage, environments and happenings**. New York: Abrams, 1966.

KIHLSTROM, John F. The cognitive unconscious. **Science**, Nova Iorque, v. 237, p. 1445-1452, 1987.

KONDER, L. **Walter Benjamin**. O marxismo da melancolia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

KONIGSON, Elie. Espaces construits. **Théâtre/Public**, n° 179, Gennevilliers, 4^e tri 2005.

_____. Diviser pour jouer. **Les Cahiers de la Comédie-Française**, (“Le Spectateur”), v.11, p.42-49, 1994.

KOUDELA, Ingrid. **Jogos teatrais**. São Paulo: Perspectiva, 1984

KNOWLES, Ric. **How Theatre Means**. New York: Palgrave Macmillan, 2014.

KRACAUER, Siegfried. **O ornamento da massa**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

KRISTEVA, Julia. **Le temps sensible**: Proust et l'expérience littéraire. Paris: Gallimard, 1994.

KÜHNER, Maria Helena. **Teatro amador**: Radiografia de uma realidade (1974-1986). Rio de Janeiro: INACEN, 1987.

LAHIRE, Bernard. **Sucesso escolar nos meios populares**: as razões do improvável. São Paulo: Ática, 1997.

_____. **La culture des individus**: dissonances culturelles et distinction de soi. Paris: Ed. La Découverte, 2004.

- LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007a.
- _____. Motivos para desejar uma arte da não-compreensão. **Urdimento**, Florianópolis, v. 9, p.141-152, 2007b.
- LEGENDRE, Claire. **La méthode Stanislavski**. Paris: B. Grasset, 2005.
- LIPOVETSKY, Gilles e CHARLES, Sébastien. **Os tempos hipermodernos**. São Paulo: Barcarolla, 2005.
- LOUVAT-MOLOZAY, Bénédicte; SALAÛN, Franck. **Le spectateur de théâtre à l'âge classique**: XVIIe et XVIIIe siècles. Montpellier: l'Entretemps, 2008.
- LUCRÉCIO (Tito Lucrécio Caro. Da Natureza IN: **Epicuro, Lucrécio, Cícero, Sêneca, Marco Aurélio** – *Coleção os Pensadores*. 2ª Ed. São Paulo, Ed. Abril, 1980.
- LÜDKE, Menga, ANDRÉ, Marli. **Pesquisa em Educação**: Abordagens Qualitativas. São Paulo: EPU, 1986.
- LYOTARD, Jean-François. O dente, a palma. **Sala Preta**, Brasil, v. 11, n. 1, p. 139-146, dez. 2011. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57471/60466>>. Acesso em: 28 dez. 2014. doi:<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v11i1p139-146>.
- MACHON, Josephine. **Immersive Theatres**: intimacy and immediacy in contemporary performance. New York: Palgrave Macmillan, 2013.
- MEICHES, Mauro. Bom Retiro 958 metros - Geografia da memória e memória poética. **Sala Preta**, Brasil, v. 12, n. 2, p. 187-194, dez. 2012. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57498>>. Acesso em: 02 set. 2015. doi:<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v12i2p187-194>.
- MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine. Le créateur obscur. **Les Cahiers de la Comédie-Française**, (volume especial “Le Spectateur”), V. 11, 1994, p. 55-69.
- _____. **L'assise du théâtre**: Pour une étude du spectateur. Paris: CNRS, 1998.
- _____. **Figurations du spectateur**: Une réflexion par l'image sur le théâtre et sur sa théorie. Paris: Harmattan, 2006.
- _____. Un espace accidenté. Le théâtre comme lieu d'exercice de la grande fonction dramatique, **Agôn** [La Rupture - L'accident], n° 2, dez. 2009. Disponível em: <<http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1076>>. Acesso em: 20 jun. 2014.
- _____. (org.). **Genèses théâtrales**. Paris: CNRS, 2010.
- _____. **Le théâtre des amateurs et l'expérience de l'art**. Montpellier: l'Entretemps éd. 2011.
- _____. Os dois teatros. **Sala Preta**, v. 12, n. 1, p. 125-140, jun. 2012. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57552/60597>>. Acesso em: 13 jan. 2013. Doi: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v12i1p125-140>.

_____. Les soundscapes hantés d’Inferno. Fabrique et dramaturgie de la sur-présence chez Romeo Castellucci, **Pratiques performatives. Body Remix**, [Org. Josette Feral], PUR, « Le spectaculaire », 2012, pp. 243-266.

_____. O grande ressonador: o que a antropologia histórica e uma abordagem etnográfica da sala de teatro podem nos dizer sobre o público. **Revista aSPAs**, V.3, N.1, p.3-22, 2013 Disponível em: <<http://revistas.usp.br/aspas/article/view/68382>>. Acesso em: 12 Abr. 2014. doi: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-3999.v3i1p3-22>.

MEYERHOLD, Vsevolod. **Do Teatro**. São Paulo: Iluminuras, 2012.

MONTAGNER, Alessandra. Sobre o Conceito do Rosto do Filho de Deus: A Inexplicabilidade de Uma Perda Sem Nome. **Revista aSPAs**, Brasil, v. 3, n. 1, p. 37-48, dez. 2013. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/68384>>. Acesso em: 30 Jul. 2015. doi: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-3999.v3i1p37-48>.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

MORIN, Edgar. **Os sete saberes necessários à educação do futuro**. São Paulo/Brasília: Cortez/UNESCO, 2011.

MOSTAÇO, E.; OROFINO, I.; BAUMGÄRTEL, S.; COLLAÇO, V. **Sobre performatividade**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009.

_____. “Castellucci e o juízo de Deus”. In: **Blog do Festival de Teatro de Porto Alegre**, 22/09/2013. Disponível em <http://poaemcena.blogspot.com.br/2013/09/sobre-o-conceito-da-face-no-filho-de_9350.html>. Acesso em 15 set. 2015.

MÜNSTERBERG, Hugo. **The Film: A Psychological Study**. New York: Dover Publications, 2004.

_____. **The Photoplay: A Psychological Study**. New York/London. D. Appleton and Company, 1916.

NAHAS, T. R.; XAVIER G. F. Atenção. In: BUENO, Andrade Santos. **Neuropsicologia Hoje**. São Paulo: Artes Médicas, 2004.

NAUGRETTE, Florence. **Le plaisir du spectateur de théâtre**. Rosny-sous-Bois: Éd. Bréal, 2002.

NÉSPOLI, Elizabeth Maria. Recepção - Teatro da Vertigem: uma poética do corpo e suas interações sociais. **Sala Preta**, Brasil, v. 12, n. 2, p. 231-246, dez. 2012. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57505>>. Acesso em: 02 set. 2015. doi:<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v12i2p231-246>.

NEUBERT, Stefan; REICH, Kersten. The ethnocentric view: constructivism and the practice of intercultural discourse – In **Learning for the future**: Proceedings of the Learning Conference. Melbourne/Sidney: Common Ground Publishing, 2001.

- NEVEUX, Olivier. **Politiques du spectateur**: les enjeux du théâtre politique aujourd'hui. Paris: La Découverte, 2013.
- PASHLER, Harold E. **The psychology of attention**. Cambridge: MIT, 1999.
- PAVIS, Patrice. **L'Analyse des spectacles**. Paris: Armand Colin, 2012.
- _____. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- _____. **A encenação contemporânea**: origens, tendências, perspectivas. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- _____. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- _____. La théâtralité en Avignon, In: **Vers une théorie de la pratique théâtrale**. Paris: Presses Universitaires du Septentrion, 2000. P. 317-337.
- _____. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PIAGET, Jean. **A formação do símbolo na criança**. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.
- PICON-VALLIN, Béatrice. **Les écrans sur la scène**. Paris: L'Age D'Homme, 1998.
- PIÈCE (DÉ) MONTÉE: les dossiers pédagogiques «théâtre/arts du cirque» du réseau SCÉRÉN en partenariat avec le Festival d'Avignon – une collection coordonnée par le CRDP de l'académie de Paris. Paris: SCÉRÉN/CRDP de Paris, n. 51, jul. 2008.
- PISCATOR, Erwin. **Teatro Político**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- PLATÃO. **A República** [ou sobre a justiça, diálogo político] — Tradução Anna Lia Amaral de Almeida Prado. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- PRADO, Décio de Almeida. **História concisa do teatro brasileiro 1570-1908**. São Paulo: Edusp, 2008.
- PUCHNER, Martin. **Modernism, anti-theatricality & drama**. Baltimore / London: Johns Hopkins University Press, 2002.
- PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros. **Entre o Mediterrâneo e o Atlântico**, uma aventura teatral. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- _____. Para alimentar o desejo de teatro. **Sala Preta**, São Paulo, v. 9, p. 269-278, 2009.
- _____. O lúdico e a construção do sentido. **Sala Preta**, São Paulo, v.1, p. 181- 187, junho- 2001.
- _____. Por uma arte do espectador. **A[L]BERTO**, São Paulo, v. 3, p. 90-96, 2012a.
- _____. Alteridade em Cena. **Sala Preta**, São Paulo, v. 12.1, p. 46-57, junho- 2012b.
- _____. Luzes sobre o Espectador: artistas e docentes em ação. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, v. 5, n. 2, p. 330-355, maio/ago. 2015. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/50327>>. Acesso em: 20 Jul. 2015.
- RANCIÈRE, Jacques. O espectador emancipado. **Urdimento**, Florianópolis, v. 15. 1, p. 107-122, 2010a.

_____. **O Mestre Ignorante:** cinco lições sobre a emancipação intelectual. Belo Horizonte: Autêntica, 2010b.

_____. **O espectador emancipado.** São Paulo: WMF-Martins Fontes, 2012.

REGNAULT, François. **Le spectateur.** Paris/Nanterre: BEBA / Nanterre-Amandiers / Théâtre National de Châillot, 1986.

RIBOT, Théodule. **La Psychologie de l'attention.** Paris: F. Alcan, 1889.

RÖTTGER, Kati. Para além de medusa: retomar a história no palco. **Sala Preta**, São Paulo, V.11, p. 115-129, 2011.

RUBY, Christian. **La figure du spectateur:** éléments d'histoire culturelle européenne. Paris: A. Colin, 2012.

RUIZ, Borja. **El Arte del Actor en el Siglo XX:** um recorrido teórico y práctico por las vanguardias. Bilbao: Artezblai, 2008.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro.** São Paulo: Martins Fontes, 1995.

_____. **Ler o teatro Contemporâneo.** São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. **Jogar, representar.** São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

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

SÁNCHEZ, José Antonio. **Prácticas de lo real en la escena contemporánea.** Madrid: Visor Libros, 2007.

SANDER, Lucilene; ZANELLA, Andréa Vieira. Memória e experiência no processo de formação estética de professores (as). **Aletheia**, n. 28, p. 60-76, 2008.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **A invenção da teatralidade.** Lisboa: Deriva Editores, 2009.

SCHACTER, Daniel L. "Memory distortion: History and current status". **Memory distortion:** How minds, brains, and societies reconstruct the past, p. 1-43, 1997.

_____. "Implicit memory: history and current status". **Journal of Experimental Psychology:** Learning, Memory, and Cognition, v.13, n.3, p: 501-518, 1987.

SCHAEFFER, Pierre. **Traité des objets musicaux.** Paris: Seuil, 1977.

SCHECHNER, Richard. **Performance Studies:** an introduction. London, Routledge, 2002.

SEVERINO, Antônio Joaquim. **Metodologia do trabalho científico.** São Paulo: Cortez, 2007.

SHUSTERMAN, Richard. **Vivendo a arte:** o pensamento pragmatista e a estética popular; tradução de Gisela Domschke. São Paulo: Ed. 34, 1998.

SILVA, Antônio Carlos de Araújo. **A encenação no coletivo**: desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo. (Tese de doutorado) Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes: São Paulo, 2008.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. São Paulo: Papirus, 2000.

STANISLÁVSKI, Constantin. **A Preparação do Ator** – Tradução Pontes de Paula Lima (a partir da edição americana). Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1984.

_____. **Il Lavoro dell'attore su se stesso** – Tradução Elena Povoletto (a partir da edição russa, com a posterior revisão dos editores americanos). Roma/Bari: Editori Laterza, 2008.

_____. **El trabajo del actor sobre si mismo**: en el proceso creador de la vivencia – Tradução e notas Jorge Saura (a partir da versão russa). Barcelona: Alba Editorial, 2010.

_____. **Minha vida na arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

STERNE, Jonathan. **The audible past**: cultural origins of sound reproduction. Durham/London: Duke University Press, 2003.

TACKELS, Bruno. **Les Castellucci**. Besançon: Solitaires Intempestifs, 2005.

TONNETTI, Flávio Américo. **A especificidade da ciência da atenção**: da filosofia da mente à neurociência cognitiva. (dissertação de mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo: São Paulo, 2008.

UBERSFELD, Anne. **Lire le théâtre 2**- L'Ecole du spectateur. Paris: Belin, 1996.

VICTORIA, Mara Sizino da; SOARES, Adriana Benevides e MORATORI, Patrick Barbosa. A influência de estados emocionais positivos e negativos no processamento cognitivo. **Estudos e pesquisas em psicologia**, Rio de Janeiro, vol.5, n.2, p. 29-41, 2005. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1808-42812005000200004&lng=es&nrm=iso>. Acesso em: 02 nov. 2013.

VICTOROFF, David. Le paradoxe du spectateur, **Théâtre populaire**, n° 12, mars-avril, p. 77-82, 1955.

_____. **L'Applaudissement, une conduite sociale**. Paris: Presses universitaires de France, 1957.

VIDOR, Heloise Baurich. **Drama e Teatralidade**. Porto Alegre: Mediação, 2010.

VIGOTSKI, Lev Semionovitch. **A formação social da mente**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

_____. **Théorie des émotions**: étude historico-psychologique. Paris: L'Harmattan, 1998.

_____. **Conscience, inconscient, émotions**. Paris: La Dispute, 2003.

_____. **A construção do pensamento e da linguagem**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

XAVIER, Gilberto Fernando. Memória, individualidade e inconsciente como expressões do funcionamento de redes nervosas: uma breve especulação. **Revista USP**, Brasil, n. 98, p. 31-40, jul 2013. ISSN 2316-9036. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/revusp/article/view/69223>>. Acesso em: 09 abr. 2014. doi: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i98p31-40>.

_____. **Entrevista a Leonel Carneiro**. São Paulo, 26/02/2010.

WEIL, Simone. **A condição operária e outros estudos sobre a opressão**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2008.

WEHLE, Philippa. **Le théâtre populaire selon Jean Vilar**. Avignon: Actes Sud, 1981.

WHITE, Gareth. **Audience Participation in theatre**: Aesthetics of the invitation. New York: Palgrave Macmillan, 2013.

YOUNG, Damon. **Distraction**. Melbourne: Melbourne University Press, 2008.

ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em arte**: um paralelo entre arte e ciência. Campinas: Autores Associados, 2006.

ZITTOUN, Tania; et al. **Human development in the life course**. Melodies of living. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

_____. The art of noise: Comment on The sound of silence, **Culture & Psychology**, December 2012, v.18 (4), p.472-483. doi:10.1177/1354067X12456720

_____. On the use of a film: cultural experiences as symbolic resources. IN: **Little Madnesses**: Winnicott, Transitional Phenomena and Cultural Experience. London: IB Tauris, 2013.

Obras teatrais

Direção de Antônio Araújo

DIRE CE QU'ON NE PENSE PAS DANS DES LANGUES QU'ON NE PARLE PAS. Direção: Antônio Araújo. Texto: Bernardo Carvalho (traduzido por Pauline Alphen). Atores: Roberto Audio, Jean-Pierre Baudson, Claire Bodson, Didier de Neck, Vanja Godée, Nicolas Gonzales, Vincent Hennebicq, Luciana Schwinden (mais figurantes). Cenografia: Thiago Bortolozzo. Dramaturgismo: Sílvia Fernandes e Antônio Durán. Iluminação: Guilherme Bonfanti. Som: Thomas Turine. Vídeo: Fred Vaillant. Figurino: Frédéric Denis e Laurence Hermant. Assistentes de direção: Eliana Monteiro, Maria Clara Ferrer. São Paulo/Bruxelas/Avignon: Teatro da Vertigem, 2014.

BOM RETIRO 958 METROS. Direção geral: Antônio Araújo. Dramaturgia Joca Reiners Terron. Atores: Bia Bouissou; Conrado Caputto; Elton Santos; Ícaro Rodrigues; João Attuy; Kátia Bissoli; Luciana Schwinden; Mawusi Tulani; Naia Soares; Raquel Morales; Renato Caetano; Roberto Audio; Samuel Vieira; Sofia Boito. Desenho de luz: Guilherme Bonfanti. Direção de Arte: Amanda Antunes e Carlos Teixeira. Desenho de

Som: Kako Guirardo. Trilha Sonora: Erico Theobaldo e Miguel Caldas. Figurinos: Marcelo Sommer. Dramaturgismo: Antônio Duran. São Paulo: Teatro da Vertigem, 2012

BR3. Direção geral: Antônio Araújo. Dramaturgia: Bernardo Carvalho. Atores: Bruna Lessa; Bruno Batista; Cácia Goulart; Daniela Carmona; Denise de Almeida; Ivan Kraut; Luciana Schwinden; Marília De Santis; Roberto Audio; Rodolfo Arantes; Sérgio Siviero; Sérgio Pardal; Vanderlei Bernardino; Telma Vieira. Assistente de Direção: Eliana Monteiro. Desenho de luz: Guilherme Bonfanti. Direção de Arte e Cenário: Márcio Medina. Figurinos e Adereços: Marina Reis. Criação e Direção Musical: Thiago Cury e Marcus Siqueira. Desenho de som: Kako Guirardo. Coordenação Teórica e Dramaturgismo: Sílvia Fernandes e Ivan Delmanto. São Paulo: Teatro da Vertigem, 2006.

APOCALIPSE 11,1. Direção geral: Antônio Araújo. Dramaturgia: Dramaturgia: Fernando Bonassi. Atores: Joelson Medeiros; Luciana Schwinden; Luis Miranda; Mariana Lima; Mihlen Cortaz; Mika Winiavier; Miriam Rinaldi; Roberto Audio; Sergio Siviero; Vanderlei Bernardino. Direção de arte: Marcos Pedroso. Direção musical e trilha sonora: Laércio Resende. Assistente de direção: Marcos Bulhões (2000) /Eliana Monteiro (2002). Figurinos: Fábio Namatame. Desenho de luz: Guilherme Bonfanti. Desenho de som: Kako Guirardo. São Paulo: Teatro da Vertigem, 2000.

O LIVRO DE JÓ. Direção geral: Antônio Araújo. Dramaturgia: Luís Alberto de Abreu. Atores: Daniella Nefussi; Joelson Medeiros; Lismara Oliveira; Luciana Schwinden; Marcos Lobo; Mariana Lima; Marília de Santis; Matheus Nachtergaele; Miriam Rinaldi; Roberto Audio; Sergio Siviero; Siomara Schröder; Suia Legaspe; Vanderlei Bernardino. Músicos Alexandre Galdino/José Eduardo Areias; Camila Lordy; Flávia Maria; Giovanna Sanches; Miriam Cápua. Composição e direção musical: Laércio Resende. Figurinos e visagismo: Fábio Namatame. Desenho de luz: Guilherme Bonfanti. Direção de arte: Marcos Pedroso. Desenho de som: Kako Guirardo. Coordenação teórica: Ivan Marques. Assistente de direção: Marcos Lobo. Direção de cena: Eliana Monteiro. São Paulo: Teatro da Vertigem, 1995.

O PARAÍSO PERDIDO. Direção geral: Antônio Araújo. Dramaturgia: Sérgio de Carvalho. Atores: Cristina Lozano; Daniella Nefussi; Eliana César; Evandro Amorim; Johana Albuquerque; Luciana Schwinden; Lucienne Guedes; Luís Miranda; Marcos Lobo; Marta Franco; Matheus Nachtergaele; Mika Winiavier; Miriam Rinaldi; Ricardo Iazetta; Roberto Audio; Sérgio Mastropasqua; Sérgio Siviero; Vanderlei Bernardino. Músicos: Alexandre Galdino; Atílio Marsiglia; Camila Lordy; Eduardo Areias; Fabiana Lian; Flávia Maria; Giovanna Sanches; Isafas Cruz; Laércio Resende; Magda Pucci; Marcos A. Boaventura; Marta Franco; Miguel Barella; Paulo Scharlack; Rita Carvalho; Roseli Câmara; Cláudio Gutierrez. Assistente de Direção: Eliana Monteiro. Composição e direção musical: Laércio Resende. Figurinos, adereços e visagismo: Fábio Namatame. Desenho de luz: Guilherme Bonfanti. São Paulo: Teatro da Vertigem, 1992.

Direção de Romeo Castellucci

ÖDIPUS DER TYRANN. Direção, cenário e figurino: Romeo Castellucci. Com: Bernardo Arias Porras (Tirésias), Iris Becher (Jocaste), Jule Böwe (Créon), Rosabel Huguet (Messenger), Ursina Lardi (OEdipe), Angela Winkler (Le Choeur) /Religiosas: Sophia Fabian, Eléna Fichtner, Margot Fricke, Eva Günther, Rachel Hamm, Andrea

Hartmann, Annette Höpfner, Nadine Karbacher, Sara Keller, Pia Koch, Marion Neumann, Vanessa Richter, Helga Rosenberg, Ria Schindler, Janine Schneider, Christina Wintz/ Solistas: Sirje Aleksandra Viise. Dramaturgia: Piersandra Di Matteo e Florian Borchmeyer. Iluminação: Erich Schneider. Cesena /Berlin/Paris: Societàs Raffaello Sanzio/ Schaubühne, 2015. (Espetáculo criado em 6 de março de 2015 na Schaubühne – Berlin)

LE METOPE DEL PARTENONE. Concepção e direção: Romeo Castellucci. Com: Urs Bihler, Dirk Glodde, Gina Gurtner, Zoe Hutmacher, Liliana Kosarenko, Maximilian Reichert. Adivinhas: Claudia Castellucci. Cesena/Bâle/Paris: Theater Basel /Societas Raffaello Sanzio, 2015. (Espetáculo criado em 16 de junho de 2015 no Art Basel- Bâle)

MOSES UND ARON. Opera em dois atos (1954). Musica e Libreto: Arnold Schönberg. Conductor: Philippe Jordan. Direção, cenários, iluminação e figurinos: Romeo Castellucci. Com: Thomas Johannes Mayer (Moisés), John Graham-Hall (Aarão), Julie Davies, Catherine Wyn-Rogers, Nicky Spence, Michael Pflumm, Chae Wook Lim, Christopher Purves, Ralf Lukas, Maren Favela, Valentina Kutzarova, Elena Suvorova, Shin Jae Kim, Olivier Ayault, Jian-Hong Zhao, Béatrice Malleret, Isabelle Wnorowska-Pluchart, Marie-Cécile Chevassus, John Bernard, Chae Wook Lim, Julien Joguet. Coreografia: Cindy Van Acker. Dramaturgia: Christian Longchamp e Piersandra Di Matteo. Mestre do coro José Luis Basso. Paris Opera Orchestra and Chorus. Cesena/ Paris/ Madrid: Societàs Raffaello Sanzio/Ópera de Paris/ Teatro Real de Madrid, 2015.

SCHWANENGESANG D744 (versão 2014). Concepção e direção: Romeo Castellucci. Música: Franz Schubert com interferências de Scott Gibbons. Com: Valérie Dréville, Kerstin Avemo (soprano) et Alain Franco (pianista). Dramaturgia: Christian Longchamp. Cesena/Avignon/Paris/Bruxelas: Societàs Raffaello Sanzio, 2013. (Espetáculo criado em 25 de julho de 2013 no Festival de Avignon)

LE SACRE DU PRINTEMPS. Concepção e direção: Romeo Castellucci. Música: Igor Stravinsky. Som: Scott Gibbons. Programação dos computadores: Hubert Machnik. Direção técnica: Benjamin zur Heide. Construção das máquinas: Christian Schubert/L58. Cesena/Manchester/Paris: Societàs Raffaello Sanzio, 2014. (Espetáculo criado em 15 de agosto de 2014 na Ruhrtriennale/Gebläsehalle Landschaftspark Duisburg-Nord)

GO DOWN, MOSES. Direção, cenário, iluminação e figurino: Romeo Castellucci. Música: Scott Gibbons. Atores: Rascia Darwish, Gloria Dorliguzzo, Luca Nava, Stefano Questorio, Sergio Scarlatella (mais figurantes). Textos: Claudia Castellucci e Romeo Castellucci. Cesena/Laussane/Paris: Societàs Raffaello Sanzio, 2014.

GIULIO CESARE (versão 2014). Direção: Romeo Castellucci. Com: Dalmazio Masini e Simone Toni affiancati da Gianni Piazzi e Silvano Voltolina. Cesena/Bologna: Societàs Raffaello Sanzio, 2014. (Espetáculo apresentado em nova versão no dia 27 de março de 2014 na Accademia di Belle Arti di Bologna)

Ciclo "Il velo nero del pastore":

THE FOUR SEASONS RESTAURANT. Direção: Romeo Castellucci. Música: Scott Gibbons. Atores: Chiara Causa, Silvia Costa, Laura Dondoli, Irene Petris (mais figurantes). Cesena/Avignon: Societas Raffaello Sanzio, 2012.

IL VELO NERO DEL PASTORE. Direção: Romeo Castellucci. Música: Scott Gibbons. Atores: Silvia Costa e Diego Donna. Cesena/Roma: Societas Raffaello Sanzio, 2011.

SUL CONCETTO DI VOLTO NEL FIGLIO DI DIO (Sobre o conceito da face no filho de Deus). Direção: Romeo Castellucci. Música: Scott Gibbons. Atores: Gianni Plazzi, Sergio Scarlatella (e Dario Boldrini, Vito Matera, Silvano Voltolina). Cesena/Essen: Societas Raffaello Sanzio, 2010.

Ciclo "La Divina Commedia":

INFERNO. Direção, cenário, iluminação e figurino: Romeo Castellucci. Música: Scott Gibbons. Atores: Alessandro Cafiso, Maria Luisa Cantarelli, Elia Corbara, Silvia Costa, Sara Dal Corso, Manola Maiani, Luca Nava, Gianni Plazzi, Stefano Questorio, Jeff Stein, Silvano Voltolina e Antoine Le Ménestrel (mais figurantes). Coreografia: Cindy Van Acker e Romeo Castellucci. Cesena/ Avignon: Societas Raffaello Sanzio, 2008.

PURGATORIO. Direção, cenário, iluminação e figurino: Romeo Castellucci. Música: Scott Gibbons. Atores: Irena Radmanovic, Juri Roverato, Davide Savorani, Sergio Scarlatella, Pier Paolo Zimmermann. Coreografia: Cindy Van Acker e Romeo Castellucci. Cesena/ Avignon: Societas Raffaello Sanzio, 2008.

PARADISO. Direção, cenário, iluminação e figurino: Romeo Castellucci. Música: Scott Gibbons. Atores: Dario Boldrini, Diego Donna, Michelangelo Miccolis, Norma Santi, Irene Turri. Cesena: Societas Raffaello Sanzio, 2008.

HEY GIRL!. Direção, cenário e iluminação: Romeo Castellucci. Música: Scott Gibbons. Atores: Silvia Costa, Sonia Beltran Napoles. Cesena/Paris: Societas Raffaello Sanzio, 2006.

Ciclo "Tragedia Endogonidia": Direção: Romeo Castellucci. Música: Scott Gibbons. Cesena: Societas Raffaello Sanzio, 2002- 2004.

C.#01 CESENA. I Episodio della Tragedia Endogonidia (2002)

A.#02 AVIGNON. II Episodio della Tragedia Endogonidia (2002)

B.#03 BERLIN. III Episodio della Tragedia Endogonidia (2003)

BR. #04 BRUXELLES/BRUSSEL. IV Episodio della Tragedia Endogonidia (2003)

BN. #05 BERGEN. V Episodio della Tragedia Endogonidia (2003)

P.#06 PARIS. VI Episodio della Tragedia Endogonidia (2003)

R.#07 ROMA. VII Episodio della Tragedia Endogonidia (2003)

S.#08 STRASBOURG. VIII Episodio della Tragedia Endogonidia (2004)

L.#09 LONDON. IX Episodio della Tragedia Endogonidia (2004)

M.#10 MARSEILLE. X Episodio della Tragedia Endogonidia (2004)

C.#11 CESENA. XI Episodio della Tragedia Endogonidia (2004)

Direção Jérôme Bel

COUR D'HONNEUR. Direção: Jérôme Bel (Assistido por Maxime Kurvers). Atores: Isabelle Huppert, Samuel Lefeuve, Antoine Le Ménestrel, Agnès Sourdillon, Maciej Stuhr, Oscar Van Rompay. Textos: Paul Claudel, Eurípide, Ödön von Horváth, Heinrich von Kleist, Jonathan Littell, Molière. Espectadores: Virginie Andreu, Elena Borghese, Vassia Chavaroche, Pascal Hamant, Daniel Le Beuan, Yves Leopold, Bernard Lescure, Adrien Mariani, Anna Mazzia, Jacqueline Micoud, Alix Nelva, Jérôme Piron, Monique Rivoli, Marie Zicari. Avignon: 2013. (Espetáculo criado em 17 de julho de 2013 na Cour d'honneur du Palais des papes, Avignon)

Direção Claude Regy

INTÉRIEUR. Texto: Maurice Maeterlinck. Direção: Claude Régy. Cenário: Noëlle Ginefri. Figurino: Domenika Kaesdorf. Atores: Muni, Axel Bogouslavski, Catherine Mouchet, Dominique Hubin, Gilbert Duprez, Edith Scob, Hélène Alexandridis, Christèle Wurmser, Jean-Claude Vogel, Nicole Dogue, Yves-Noël Dieulevent. Fuji: 2013.

Anexos

Anexo 1 – Catálogo do material coletado durante a pesquisa e disponível em DVD anexo à tese

A experiência do espectador contemporâneo: memória, invenção e narrativa				
Lista de materiais coletados durante a pesquisa e anexos em DVD				
A) Materiais recolhidos do Projeto Formação de Público				
Categoria / Número	Nome/ tipo de documento	Formato do arquivo	Descrição	Número de Páginas
I- Revista				
1	Revista do Projeto Formação de Público	PDF	Revista que contém um resumo dos 4 anos do projeto e concentra os dados mais relevantes em realçam ao participantes (nomes e números)	58
II - Textos				
2	A Farsa do Advogado Pathelin	PDF	Texto Completo	15
3	A Mandrágora	PDF	Texto Completo	48
4	A Mulher do Trem	PDF	Texto Completo	59
5	Birosca-Bral	PDF	Texto Completo	24
6	Caiu o Ministério	PDF	Texto Completo	66
7	Geração Trianon	PDF	Texto Completo	67
8	Hysteria	PDF	Texto Completo	18
9	Nossa Vida em Família	PDF	Texto Completo	75
10	Pedro Mico	PDF	Texto Completo	40
III - Materiais de apoio as monitorias				
11	Apostila	PDF	Apostila de apoio-curso para professores Projeto Formação de Público	7
12	Apostila	PDF	Apostila de apoio-curso para professores Projeto Formação de Público	8
13	Apostila	PDF	Apostila escrita por Flávio Desgranges para auxiliar os monitores nas oficinas de preparação, em especial nas direcionadas aos professores	17
14	Texto de Apoio	PDF	Texto de apoio produzido por Flávio Aguiar sobre "Gêneros"	5
15	Texto de Apoio	PDF	Texto de apoio produzido por Flávio Aguiar	2
16	Plano de Monitoria	PDF	Plano de Monitoria de Sandra Pacheco para o espetáculo Macbeth	2
17	Plano de Monitoria	PDF	Plano de Monitoria de Lígia Botelho para oficina de professores	2
18	Plano de Monitoria	PDF	Plano de monitoria de Lígia Botelho do espetáculo O Beijo no Asfalto e ensaio de prolongamento de A mulher do trem	1
19	Plano de Monitoria	PDF	Plano de Monitoria de Lígia Botelho para oficina de professores (tema: Nelson Rodrigues)	2
20	Plano de Monitoria	PDF	Plano de Monitoria de Lígia Botelho para oficina de professores (tema: O beijo no Asfalto)	1
21	Plano de Monitoria	PDF	Plano de Monitoria de Lígia Botelho para oficina de professores	1
22	Plano de Monitoria	PDF	Plano de Monitoria de Lígia Botelho para oficina de professores (tema: Bispo)	1
23	Plano de Monitoria	PDF	Plano de Monitoria de Lígia Botelho para oficina de professores	2
24	Plano de Monitoria	PDF	Plano de monitoria de Lígia Botelho do espetáculo Bispo e A mulher do trem	2
25	Plano de Monitoria	PDF	Plano de monitoria de Lígia Botelho do espetáculo Bispo	1

26	Plano de Monitoria	PDF	Plano de Monitoria de Lúcia Botelho para oficina de professores	2
27	Plano de Monitoria	PDF	Plano de Monitoria de Lúcia Botelho para oficina de professores (reposição)	3
28	Plano de Monitoria	PDF	Plano de Monitoria de Lúcia Botelho para oficina com alunos abordando a questão da maquiagem	1
29	Bibliografia	PDF	Bibliografia de estudo sugerida aos monitores para preparação dos cursos no segundo semestre de 2003	2
30	Release	PDF	Release A Mulher do Trem	5
31	Release	PDF	Release A Mulher do Trem (2)	3
32	Release	PDF	Release O Beijo no Asfalto	3
33	Release	PDF	Release Bidermann	23
34	Suplemento	PDF	Suplemento do espetáculo Caiu o Ministério, produzido por Flávio Aguiar	13
35	Suplemento	PDF	Suplemento do Espetáculo Pedro Mico, produzido por Maria Sílvia Betti	29
36	Suplemento	PDF	Suplemento do Espetáculo Geração Trianon, produzido por Maria Sílvia Betti	8
37	Suplemento	PDF	Suplemento do Espetáculo Nossa vida em família, produzido por Maria Sílvia Betti	39
38	Sinopses	PDF	Sinopse das peças apresentadas em 2001	5
IV - Programas				
39	Programa	PDF	Programa do projeto de 2001	1
40	Programa	PDF	Programa do projeto de 2003	1
41	Projeto	PDF	Documento que apresenta o projeto para as escolas participantes, explicando os principais conceitos e o modo de funcionamento do projeto	11
42	Projeto	PDF	Apresentação do Formação de Público escrita em 2003 com um resumo do seu percurso até o momento	10
V - Críticas dos espetáculos apresentados				
43	Crítica	PDF	Crítica do espetáculo Auto da Paixão e da Alegria, por Déborah Lobo	3
44	Crítica	PDF	Crítica do espetáculo Auto da Paixão e da Alegria, por Dorberto Carvalho	9
45	Crítica	PDF	Crítica do espetáculo Auto da Paixão e da Alegria, por Lúcia Botelho	1
46	Crítica	PDF	Crítica do espetáculo Auto da Paixão e da Alegria, por Mariana de Souza Loureiro	2
47	Crítica	PDF	Crítica do espetáculo Auto da Paixão e da Alegria, por Maurício Baraças	4
48	Crítica	PDF	Crítica do espetáculo Auto da Paixão e da Alegria, por Sidney	3
49	Crítica	PDF	Crítica do espetáculo Auto da Paixão e da Alegria, por Paulo Celestino	3
50	Crítica	PDF	Crítica do espetáculo Auto da Paixão e da Alegria, por Ailton Renno	3
51	Crítica	PDF	Crítica do espetáculo Auto da Paixão e da Alegria, por Robson Alfieri	3
52	Crítica	PDF	Crítica do espetáculo Auto da Paixão e da Alegria, por Waldir Pavan	3
53	Crítica	PDF	Reunião de algumas críticas do espetáculo A mulher do trem	6
54	Crítica	PDF	Crítica do Espetáculo Bispo publicada na Folha de São Paulo	2
VI - Organização - Locais e distribuição de carga- horária				
55	Agenda	PDF	Relação das escolas agendadas para assistir a peça Bispo em junho de 2004 no CEU Pera Marmelo	2
56	Agenda	PDF	Agenda das monitorias realizadas nas escolas por Robson Alfieri no segundo semestre de 2003	2
57	Agenda	PDF	Relação das escolas agendadas para assistir a peça Mire e Veja em setembro de 2004	2
58	Agenda	PDF	Relação das escolas agendadas para assistir a peça O beijo no asfalto em novembro de 2004 no CEU da Paz	2
59	Agenda	PDF	Relação das escolas agendadas para assistir a peça A Mulher do Trem em setembro de 2004 no CEU da Paz	2
60	Agenda	PDF	Agenda das monitorias realizadas nas escolas por Lúcia Botelho no segundo semestre de 2003	4

61	Agenda	PDF	Agenda das monitorias realizadas nas escolas por Lígia Botelho no primeiro semestre de 2003	2
62	Lista de Inscrição	PDF	Lista de professores inscritos no curso oferecido pelo Formação de Público no segundo semestre de 2004 com a monitora Sandra Pacheco no CEU Jambeiro	5
63	Lista de Inscrição	PDF	Lista de professores inscritos no curso oferecido pelo Formação de Público na Coordenadoria de educação da Freguesia do Ó	2
64	Monitores - divisão temporal	PDF	Documento com sugestão para divisão da carga-horária a ser cumprida por cada monitor semanalmente	3
65	Monitores - divisão espacial	PDF	Tabela com a distribuição dos monitores e coordenadores por região e CEU de atuação	1
66	Espetáculos - Divisão tempo-espacial	PDF	Tabela com a distribuição dos espetáculos organizada por data e espaços em 2004	1
67	Lista de Inscrição	PDF	Tabela com a relação das escolas inscritas no projeto em 2004, contendo professor e monitor responsável pela escola	4
VII - Relatórios, Atas e Avaliações				
68	Ata	PDF	Ata da reunião de monitores do dia 08-09-2003	3
69	Ata	PDF	Ata da reunião de monitores do dia 15-09-2003	3
70	Ata	PDF	Ata da reunião geral realizada no dia 23-08-2004	15
71	Ata	PDF	Ata do encontro de formação realizado no dia 22-03-2004	3
72	Ata	PDF	Relato da reunião de equipe realizada em 24-03-2004	1
73	Ata	PDF	Ata do encontro para discutir as monitorias	3
74	Ata	PDF	Ata da reunião realizada no dia 27-07-2004 entre monitores e a assessora do vereador Nabil Bonduki para estudar a possibilidade de implementar uma lei que regulamente o Formação de Público	3
75	Ata	PDF	Ata do II Seminário do Formação de Público realizada em 27-09-2004	1
76	Ata	PDF	Ata da reunião geral de 02-04-2004	1
77	Ata	PDF	Ata da reunião de orientação do dia 7-7-2003	2
78	Ata	PDF	Ata da Reunião com o Coordenador no Núcleo de Projetos Especiais - Gustavo Trestini - em julho de 2004	3
79	Ata	PDF	Reunião dos monitores 17-03-2004	1
80	Ata	PDF	Reunião dos monitores 19-03-2004	2
81	Ata	PDF	Seminário de Formação 23-08-2004	2
82	Comunicado	PDF	Comunicado da Secretaria do Núcleo de Projetos especiais instruindo os monitores dos procedimentos para uma possível continuidade do projeto	3
83	Avaliação	PDF	Lígia Botelho no 2º Semestre de 2004	5
84	Avaliação	PDF	Avaliação do projeto escrita por professoras da EMEF Franklin Augusto Campos de Moura que participaram do projeto em 2004	1
85	Avaliação	PDF	Avaliação final do projeto escrita por Luiz Fernando Ramos no início de 2005	4
86	Avaliação	PDF	Avaliação do primeiro semestre de 2004 feita por Lígia Botelho	4
87	Avaliação	PDF	Avaliação do primeiro semestre de 2004 feita por Maria Basili	2
88	Avaliação	PDF	Avaliação do primeiro semestre de 2004 feita por Robson Alfieri	3
89	Avaliação	PDF	Avaliação do primeiro semestre de 2004 feita por Sandra Pacheco	3
90	Avaliação	PDF	Avaliação do primeiro semestre de 2004 feita por Verônica	3
91	Pauta	PDF	Pauta da reunião geral realizada em 6-10-2003 com a participação do elenco da peça Birosca-bral	1
92	Pauta	PDF	Pauta do seminário de monitores realizado em 2003	4
93	Pauta	PDF	Pauta da reunião geral realizada em 3-12-2003	1
94	Relatório	PDF	Relatório geral do monitor Cesar Negro de maio de 2004	7
95	Relatório	PDF	Relatório debates, por Robson Alfieri de setembro de 2003	3
96	Relatório	PDF	Relatório da monitoria com professores, por Robson Alfieri (provavelmente em 2003)	8

97	Relatório	PDF	Relatório debates, por Robson Alfieri de agosto de 2003	1
98	Relatório	PDF	Relatório escrito pelas equipes de monitores em 2004	5
99	Relatório	PDF	Relatório com resumo do projeto, por Lígia Botelho (provavelmente em 2003)	4
100	Relatório	PDF	Relatório geral da monitora Verônica Melo em junho de 2004	5
101	Avaliação	PDF	Avaliação do projeto, por Deborah Lobo no primeiro semestre de 2004	4
102	Relatório	PDF	Relatório geral da monitora Lígia Botelho em junho de 2004	22
103	Relatório	PDF	Relatório geral da monitora Lígia Botelho - 1 de 2003	6
104	Relatório	PDF	Relatório geral da monitora Lígia Botelho - 2 de 2003	12
105	Relatório	PDF	Relatório geral da monitora Lígia Botelho - 3 de 2003	35
106	Relatório	PDF	Relatório geral da monitora Lígia Botelho - 4 de 2003	40
107	Relatório	PDF	Relatório geral da monitora Lígia Botelho - maio de 2004	9
108	Relatório	PDF	Relatório Debates da monitora Lígia Botelho - 2 de 2003	7
109	Relatório	PDF	Relatório Debates da monitora Lígia Botelho - 3 de 2003	23
110	Relatório	PDF	Relatório Debates da monitora Lígia Botelho - 4 de 2003	13
111	Relatório	PDF	Relatório monitorias, por Lígia Botelho - 2º semestre de 2002	33
112	Relatório	PDF	Relatório monitorias, por Verônica Melo - maio de 2004	2
113	Relatório	PDF	Relato de Maria Sílvia Betti sobre a visita dela e de alguns monitores ao CEU Jambeiro em 19-08-2003	4
VIII - Vídeo				
114	Vídeo	VOB	Vídeo do Projeto Formação de Público Produzido em 2004 (26 m e 58 s)	
IX - Monografia				
115	Monografia	PDF	Monografia sobre o Projeto Formação de Público	120
B) Entrevistas realizadas (arquivos brutos de transcrição)				
Categoria / Número	Nome/ tipo de documento	Formato do arquivo	Descrição	
116	Lista das entrevistas	PDF	Lista das entrevistas realizadas entre 2012 e 2015	3
117	Coletiva	PDF	Entrevista sobre experiências como espectador do Teatro da Vertigem	3
118	Rodrigo	PDF	Entrevista sobre o espetáculo Sobre o Conceito	9
119	Giulio	PDF	Entrevista sobre o espetáculo Sobre o Conceito	7
120	Neiva	PDF	Entrevista sobre o espetáculo Sobre o Conceito	10
121	Ravena	PDF	Entrevista sobre o espetáculo Sobre o Conceito	4
122	Entrevista 3 Tatiana	PDF	Entrevista sobre o espetáculo Dire ce qu'on ne pense pas	7
123	Entrevista 2 Adelaide	PDF	Entrevista sobre o espetáculo Dire ce qu'on ne pense pas	11
124	Entrevista 3 Adelaide	PDF	Entrevista sobre o espetáculo Dire ce qu'on ne pense pas	14
125	Entrevista 2 Dinho e Sabrina	PDF	Entrevista sobre o espetáculo Dire ce qu'on ne pense pas	16
126	Entrevista 3 Dinho e Sabrina	PDF	Entrevista sobre o espetáculo Dire ce qu'on ne pense pas	12
127	Entrevista 2 Paul	PDF	Entrevista sobre o espetáculo Dire ce qu'on ne pense pas	3
128	Entrevista 3 Morena	PDF	Entrevista sobre o espetáculo Dire ce qu'on ne pense pas	6
129	Entrevista 3 Francisco	PDF	Entrevista sobre o espetáculo Dire ce qu'on ne pense pas	7
130	Entrevista 2 André	PDF	Entrevista sobre o espetáculo Dire ce qu'on ne pense pas	8
131	Entrevista 3 André	PDF	Entrevista sobre o espetáculo Dire ce qu'on ne pense pas	7
132	Entrevista 2 Fábio	PDF	Entrevista sobre o espetáculo Go Down, Moses	13
133	Entrevista 3 Fábio	PDF	Entrevista sobre o espetáculo Go Down, Moses	13
134	Entrevista 3 Armando	PDF	Entrevista sobre o espetáculo Go Down, Moses	4
135	Entrevista 2 Bianca	PDF	Entrevista sobre o espetáculo Go Down, Moses	6
136	Entrevista 3 Bianca	PDF	Entrevista sobre o espetáculo Go Down, Moses	7

137	Entrevista 2 Talita	PDF	Entrevista sobre o espetáculo Go Down, Moses	7
138	Entrevista 3 Talita	PDF	Entrevista sobre o espetáculo Go Down, Moses	7
139	Entrevista 2 Roberta	PDF	Entrevista sobre o espetáculo Go Down, Moses	14
140	Entrevista 3 Roberta	PDF	Entrevista sobre o espetáculo Go Down, Moses	12
141	Entrevista 2 Vanessa	PDF	Entrevista sobre o espetáculo Go Down, Moses	5
142	Entrevista 2 Clara	PDF	Entrevista sobre o espetáculo Go Down, Moses	6
143	Entrevista 3 Clara	PDF	Entrevista sobre o espetáculo Go Down, Moses	8
144	Entrevista 2 Júlio	PDF	Entrevista sobre o espetáculo Go Down, Moses	8
145	Entrevista 3 Júlio	PDF	Entrevista sobre o espetáculo Go Down, Moses	9
146	Entrevista Fátima Luz	PDF	Entrevista sobre o Projeto Formação de Público	7
147	Entrevista Flávio Aguiar	PDF	Entrevista sobre o Projeto Formação de Público	9
148	Entrevista Flávio Desgranges	PDF	Entrevista sobre o Projeto Formação de Público	3
149	Entrevista Luiz Fernando Ramos	PDF	Entrevista sobre o Projeto Formação de Público	4
150	Entrevista Maria Silvia Betti	PDF	Entrevista sobre o Projeto Formação de Público	5
151	Entrevista Aline Ferraz	PDF	Entrevista sobre o Projeto Formação de Público	7
152	Entrevista André Blumenschein	PDF	Entrevista sobre o Projeto Formação de Público	4
153	Entrevista Dorberto Carvalho	PDF	Entrevista sobre o Projeto Formação de Público	6
154	Entrevista Lígia Botelho	PDF	Entrevista sobre o Projeto Formação de Público	7
155	Entrevista Luciana K. Rizzi	PDF	Entrevista sobre o Projeto Formação de Público	3
156	Entrevista Luiz Maria Veiga	PDF	Entrevista sobre o Projeto Formação de Público	2
157	Entrevista Maria Aparecida Ruiz (Cida Ruiz)	PDF	Entrevista sobre o Projeto Formação de Público	5
158	Entrevista Walmir Pavam	PDF	Entrevista sobre o Projeto Formação de Público	6
159	Entrevista Isabel Santos	PDF	Entrevista sobre o Projeto Formação de Público	7
160	Entrevista Liana Machado	PDF	Entrevista sobre o Projeto Formação de Público	1
161	Entrevista Paulo Henrique Sant'Anna	PDF	Entrevista sobre o Projeto Formação de Público	2
162	Entrevista Jacson Matos	PDF	Entrevista sobre o Projeto Formação de Público	5
163	Entrevista Janaína Leite	PDF	Entrevista sobre o Projeto Formação de Público	5
			Total de páginas do anexo	1531
			Total de vídeos do anexo	26m58s

Anexo 2 - DVD