

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

GIULIANA MARTINS SIMÕES

**Mediação e recepção nas artes da cena:
a potência criadora de espectadores diante de proposições artísticas**

São Paulo

2024

GIULIANA MARTINS SIMÕES

**Mediação e recepção nas artes da cena:
a potência criadora de espectadores diante de proposições artísticas**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo,
para obtenção do título de Doutora em Artes
Cênicas.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Lúcia de Souza
Barros Pupo

São Paulo

2024

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 inseridos pelo(a) autor(a)

Simões, Giuliana

Mediação e recepção nas artes da cena: : a potência criadora de espectadores diante de proposições artísticas / Giuliana Simões; orientadora, Maria Lúcia de Souza Barros Pupo. - São Paulo, 2024.
202 p.: il.

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

1. teatro. 2. recepção. 3. artes da cena. 4. teoria teatral. 5. mediação . I. de Souza Barros Pupo, Maria Lúcia . II. Título.

CDD 21.ed. - 700

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

BANCA EXAMINADORA:

Professor(a) Doutor(a)

Para Flávio, Alice e Mateus.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos aqueles que me motivaram a prosseguir com esta jornada e aqueles que colaboraram diretamente com este trabalho.

Especialmente, à minha orientadora, Profa. Dra. Maria Lúcia de Souza Barros Pupo, pelo acolhimento, apoio, carinho, confiança e conversas fundamentais para o desenvolvimento desta pesquisa.

À Profa. Dra. Cecília Almeida Salles e à Profa. Dra. Sílvia Fernandes Telesi, por toda a generosidade e contribuições na banca de qualificação.

Agradeço aos companheiros e companheiras do grupo iNerTE, tanto os que estavam presentes antes, como os que estão presentes agora.

À Camila Aschermann, técnica de cultura do SESC Prainha em Florianópolis, pelo incessante apoio na pesquisa de nosso grupo, com portas e janelas sempre abertas.

Aos colegas professores e alunos da Escola Superior de Artes Célia Helena, com os quais tenho o prazer diário de aprender para além do trabalho.

Ao Claude Lima e à Sophia Valentim, pela revisão cuidadosa do texto final.

E agradeço imensamente a todas as pessoas do público, participantes de nossos encontros ao longo desses anos, aliados indispensáveis para as indagações que movem este estudo.

RESUMO

O espectador ante uma cena teatral elabora modos de criação semelhantes àqueles produzidos pelos artistas durante o processo de feitura de um espetáculo. Enquanto se relaciona com a poesia cênica apresentada, o espectador atualiza o que vê, se apropria dos elementos de linguagem, inventa possibilidades ficcionais, desfere lances analíticos, passeia entre registros de invenção e de memória, fazendo com que a leitura se efetive como um ato produtivo. Diante de uma cena teatral, assim como durante a leitura de um romance, estamos o tempo inteiro saltando entre aquilo que a obra nos mostra e aquilo que criamos a partir da proposição artística. De modo que a leitura dos diversos signos oferecidos pela cena se dá tanto sobre a cena quanto para além da cena, evidenciando o público como participante efetivo do evento artístico. Com essa tese de doutorado, pretendemos aprofundar a investigação acerca das experiências realizadas pelo Instável Núcleo de Estudos de Recepção Teatral (iNerTE), abordando as duas linhas de atuação engendradas por esse grupo de pesquisa. A primeira se dá a partir da criação teatral do núcleo intitulada *Efeito, um poema cênico*, que aborda aspectos da criação poética dos espectadores. A segunda sobre os *debates performativos*, propostos ao público logo após os espetáculos. Temos em vista, com esta pesquisa, ampliar os estudos acerca do ato produtivo do espectador, enfocando, tanto o estudo histórico da recepção para a análise do acontecimento teatral, quanto a investigação de possíveis alterações no modo de *atuação* do público teatral em face da produção cênica na contemporaneidade.

Palavras-chave: recepção teatral; artes da cena; teatro brasileiro; mediação.

Email: giulianasimoese@hotmail.com

ABSTRACT

The spectator before a theatrical scene engenders modes of creation similar to those produced by artists during the process of making a spectacle. While interacting with the scenic poetry presented, the spectator refreshes what he sees, appropriates the elements of language, invents fictional possibilities, makes analytical moves, wanders between records of invention and memory, making reading effective as a productive act. When faced with a theatrical scene, as well as when reading a novel, we are constantly jumping between what the work shows us and what we create based on the artistic proposition. In such way that the reading of the various signs offered by the scene takes place both on the scene and beyond the scene, highlighting the public as an effective participant in the artistic event. With this doctoral thesis, we intend to deepen the investigation into the experiences carried out by the Unstable Center for Theatrical Reception Studies (iNerTE), approaching the two lines of work developed by this research group. The first one is about the group's theatrical creation, entitled *Efeito, um poema cênico* (Effect, a scenic poem), which addresses aspects of the poetic creation of the spectators. The second one takes place through *performative debates*, proposed to the public immediately after the spectacles. Therefore, with this research, we aim to expand studies on the productive act of the spectator, focusing on the historical study of reception for the analysis of the theatrical event, in addition to the investigation of possible changes in the way in which the theatrical public acts towards the scenic production in contemporary times.

Keywords: theatrical reception; scenic arts; Brazilian theater; mediation.

RÉSUMÉ

Le spectateur devant une scène théâtrale engendre des modes de création similaires à ceux produits par les artistes lors de la réalisation d'un spectacle. Tout en se rapportant à la poésie scénique présentée, le spectateur met à jour ce qu'il voit, s'approprie des éléments de langage, invente des possibilités fictionnelles, effectue des mouvements analytiques, se promène entre les archives d'invention et de mémoire, rendant la lecture efficace en tant qu'acte productif. Face à une scène théâtrale, à l'égal de la lecture d'un roman, nous sautons constamment entre ce que l'œuvre nous montre et ce que nous créons à partir de la proposition artistique. De telle sorte que la lecture des différents signes offerts par la scène se fasse sur la scène aussi bien qu'au-delà de la scène, mettant en valeur le public comme acteur efficace de l'événement artistique. Avec cette thèse de doctorat, nous entendons approfondir l'enquête sur les expériences menées par « l'iNerTE » (Centre instable d'études sur la réception théâtrale), en abordant les deux lignes de travail développées par ce groupe de recherche. La première concerne la création théâtrale du groupe intitulée « *Efeito, um poema cénico* » (Effect, un poème scénique), qui aborde des aspects de la création poétique chez les spectateurs. La seconde se fait au travers des *débats performatifs*, proposés au public immédiatement après les spectacles. Compte tenu de cela, avec cette recherche, nous visons à élargir les études sur l'acte productif du spectateur, en nous concentrant à la fois sur l'étude historique de la réception pour l'analyse de l'événement théâtral, et sur l'investigation des changements possibles dans la manière dont le public théâtral agit envers la production scénique à l'époque contemporaine.

Mots-clés : réception théâtrale ; arts de la scène ; théâtre brésilien ; médiation.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
A potência de criação própria da vida.....	9
1 O ESPECTADOR SOB EFEITO.....	17
1.1 Pesquisa e procedimentos de criação de Efeito, um poema cênico	17
1.2 Abertura: o imprevisto como procedimento	22
1.3 A (de)posição da espectadora: tensão entre o real e o ficcional	27
1.4 A angústia da espectadora ante o que será descortinado	36
1.5 Desmontagem do insulto	44
1.6 Filme <i>O Rio</i> - ressonâncias de uma experiência estética: entre a contemplação desinteressada e a participação experimentadora.....	54
2 DEBATES PERFORMATIVOS: LEITURAS POÉTICAS COLETIVAS	62
2.1 O que você nunca deixa de levar quando vai ao teatro?	66
2.2 O que a Síria tem a ver com a gente?	69
2.3 Dobras insondáveis	77
2.4 Acender o candeeiro: proposições para criação de um poema coletivo	83
2.5 A coisidade dos elementos ou o movimento a contrapelo do discurso lógico.	92
2.6 Deslizamento de significantes ou a precariedade das significâncias	101
2.7 Ler o que não foi escrito, mas estava lá	116
2.8 Nas bordas do acontecimento	124
2.9 A composição de um casaco-parangolé	136
2.10 Coro de interrogantes	143
2.11 Passagens da vida recordadas por meu ser imaginante	158
2.12 Pequena dramaturgia do espectador.....	170
2.12.1 Poema coletivo: procedimentos aleatórios	170
2.12.2 O espectador como pesquisador em processo	173

CONSIDERAÇÕES FINAIS	182
Perguntemos ao público.....	182
REFERÊNCIAS.....	190

INTRODUÇÃO.

A potência de criação própria da vida

“Mas não há em cada leitura e em cada ato de escrever uma voz escondida, que a seu modo nos atravessa, nos dirige e nos salva?”

(Arturo Carrera)

Quando nos lembramos de um espetáculo ou de um filme que nos impactou não retomamos somente o filme, mas também aspectos diversos excedem o nosso relato e passam a constituir aquela obra do passado. Como estávamos naquele dia? Quem estava conosco? Onde aconteceu? Como chegamos até lá? São questões que se referem ao momento anterior, ao antes do encontro com a proposição artística, e que integram o evento. Como saímos de lá, fomos direto para casa? Será que andamos solitários durante algum tempo tentando entender o que tinha ocorrido? Ou somente muito tempo depois nos damos conta do impacto daquela experiência estética? São indagações que preenchem a recordação e pertencem ao depois do sucedido. Em outras palavras, o que está ao redor, o antes e o depois, acompanham a nossa experiência, veem-se repletos de esclarecimentos, de rastros do encontro com uma obra marcante e, podemos supor, fazem parte do acontecimento artístico, e, nesse sentido, sinalizam de forma acentuada para a intersecção – insistente e incontornável – entre arte e vida.

O tempo que levamos para desdobrar o que nos aconteceu, a quantidade de impressões e afetos que necessitam ser reanimados para realizarmos a narrativa de determinado espetáculo talvez evidenciem de forma intensa esta interface entre os signos artísticos e seus leitores.

Gostaríamos de introduzir as principais questões dessa pesquisa em torno de impressões como essas, que enunciam as sucessivas camadas entre o que foi visto e a memória, que indiciam o embaralhamento de impressões presentes em uma experiência com a arte que nos toca efetivamente, que revelam como aspectos da vida adentram a leitura de uma obra, contando que o efeito de uma experiência estética perpassa o tempo transcorrido,

evidenciando que a experiência com a arte reúne também aspectos por vezes corriqueiros, porém bem significativos que orbitam o acontecimento.

Para esta pesquisa, basearemos nossos estudos nas propostas estabelecidas pelo Instável Núcleo de Estudos de Recepção Teatral (iNerTE)¹, fundado em 2004, no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo², que tem se dedicado ao estudo do ato do espectador, buscando abordar, em perspectiva prática e teórica, aspectos significativos da experiência poética própria ao processo de leitura, em diálogo com as alterações históricas e estéticas ocorridas no âmbito do fazer artístico nas últimas décadas. O objetivo do grupo é promover encontros cênicos que se configurem como atos artísticos coletivos, com o intuito de investigar aspectos marcantes acerca da recepção e do efeito da obra de arte em nossos dias, em que os participantes, ao longo do processo em curso, são convidados a refletir, a partir da própria experiência, sobre a atuação do público no evento teatral, estimulando a análise da prática artística e de suas possíveis relações com a vida social.

Com a presente pesquisa de doutorado, intentamos esmiuçar as propostas realizadas pelo iNerTE, entrecruzando o estudo das teorias da recepção com a prática desenvolvida pelo grupo. Temos em vista, portanto, com esta tese, tanto ampliar os estudos teóricos acerca do ato produtivo do espectador, em tensão com as modificações operadas na cena contemporânea, quanto indiciar engenhos propositivos e alterações possíveis no modo de atuação do grupo, perante análises e indagações que surgem em diálogo com os atuais desafios investigativos.

Para tanto, situamos especialmente as ações executadas pelo iNerTE desde 2013, momento em que começamos a proposição dos debates realizados após espetáculos teatrais. Período em que percebemos a necessidade de transformações nas perspectivas de como organizar os encontros com o público. Entre as propostas desse período, destacamos o início dos diálogos com espectadores, ocorridos após a apresentação de espetáculos realizados por outros grupos interessados em questões semelhantes, que batizamos de *debates*

¹ Coordenado por Giuliana Simões e Flávio Desgranges, o iNerTE, desde a sua fundação, levando em conta a instabilidade própria a um grupo de pesquisas, com entradas e saídas frequentes de participantes, contou especialmente com os seguintes pesquisadores em São Paulo: Marcelo Soler, Luciana Magiolo (*in memoriam*), Aline Ferraz, Gustavo Idelbrando, Ana Chiesa, Thais Rangel e Suzana Schmidt. Desde 2016, o grupo conta também com a colaboração dos seguintes investigadores, em Florianópolis: Mirela Ferraz e Alexandre Gandolfi.

² A partir de 2016, o grupo passa a se vincular institucionalmente ao Mestrado Profissional em Artes da Cena da Escola Superior de Artes Célia Helena (ESCH), em São Paulo, e ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), em Florianópolis.

performativos ou *debates pelo avesso*. Dando continuidade a essa proposta, iniciamos no ano de 2018 o projeto “Uma arte do espectador”³, com alunos da EJA, no SESC (Serviço Social do Comércio) Prainha, em Florianópolis, e começamos também os processos de ensaio que resultaram na escrita da dramaturgia *Efeito, um poema cênico*, espetáculo do grupo iNerTE, apresentado no Festival Palco Giratório do SESC Santa Catarina, em setembro de 2019.

Esta pesquisa tem como objetivo central, portanto, abordar as duas linhas de atuação engendradas pelo iNerTE – a primeira proveniente da criação teatral do grupo e a segunda que se dá a partir dos *debates performativos*–, buscando analisar, a partir de distintas perspectivas, aspectos marcantes da recepção e do efeito estético, em conversa com as proposições artísticas da cena contemporânea. O intento é propor como norteadoras algumas questões que nos parecem instigantes para a investigação do ato do espectador em nossos dias: De que modo compreender a *atuação* do público em face da cena teatral em nossos dias? Como o espectador pode *tornar-se consciente* do modo de construção poética que engendra na relação com proposições artísticas recentes? E ainda, como a melhor compreensão acerca de seu modo de participação e constituição da obra de arte pode modificar e adensar a relação do espectador com o próprio processo de leitura?

Indagações que dizem respeito ao modo com que as experimentações teatrais vêm renovando a relação com o espectador desde as últimas décadas do século XX, e que nos permitem desdobrar as inquietações apontadas em outras questões possíveis: Como deixar que as inovações da cena adentrem os debates promovidos após os espetáculos? Como recolher vestígios estéticos e históricos da produção poética dos espectadores? Como tornar evidente o caráter artístico do ato de leitura? Qual a pertinência de conversar com os espectadores sobre a cena teatral, ou qual a relevância de saber o que o público tem a dizer acerca da obra?

No primeiro capítulo, apresentamos o poema cênico *Efeito*, criação dramaturgicamente realizada pelo grupo, em que constituímos nosso processo inventivo a partir de estudos teóricos acerca da recepção estética e de depoimentos de espectadores recolhidos nos

³ Em 2018 e 2019 realizamos as ações do projeto *Uma Arte do Espectador*, em conjunto com a técnica de cultura Camila Aschermann, do SESC Prainha, em Florianópolis (SC). A realização do projeto foi possível através da parceria firmada entre o grupo iNerTE, o Departamento de Cultura do SESC Prainha, a Educação de Jovens e Adultos (EJA) desta unidade do SESC, e os grupos teatrais convidados. Os espetáculos em debate, oferecidos especialmente aos alunos da EJA, uma vez por mês, durante a semana em horário noturno, eram também abertos ao público em geral.

estudos cênicos do iNerTE. Pudemos observar essa dramaturgia como uma espécie de desmontagem de aspectos do encontro proposto pela arte no âmbito da recepção. O texto se liga ao que acontece com os espectadores na relação com uma proposição teatral, marcando que o mesmo caráter de incerteza, de imprevisibilidade, de casualidade presente nos processos de criação aparece também nos rumos dos processos de recepção das obras, nos ensaios que engendram a pessoa espectadora ao assistir a um espetáculo; compreendendo que o espectador desempenha processos criativos semelhantes àqueles produzidos pelos artistas durante o processo de feitura de um espetáculo.

A dramaturgia de *Efeito* tem como fio narrativo as peripécias de uma personagem Espectadora que, enquanto se relaciona com a iminência de um espetáculo prestes a começar, ao mesmo tempo que se percebe envolvida por afetos indecifráveis, imagina possibilidades ficcionais, desfere lances analíticos. A escrita cênica do grupo procura abordar como a relação com uma obra pode ser compreendida a partir do estado de tremor que esse encontro provoca nos espectadores, que se indagam sobre como devem se comportar nesse espaço que lhes pode parecer por vezes estranho, e mesmo acerca das surpresas talvez indesejáveis provocadas pelo acontecimento. Desse modo, o ato de leitura é tomado como tema, enfatizando que todo espetáculo não acontece sem que as referências de quem lê apareçam como elementos de uma construção sempre imprevista, que passeia entre a materialidade dos elementos presentes no espaço cênico e os indícios trazidos pelo próprio receptor.

Sinalizamos nessa dramaturgia como, diante de uma cena teatral ou de um filme, assim como durante a leitura de um romance, estamos o tempo inteiro saltando entre aquilo que a obra nos mostra e aquilo que nos ocorre a partir do que a obra nos mostra. Isso quer dizer que a leitura dos diversos significantes oferecidos pela cena se dá *sobre* a cena, *a partir* da cena e *para além* da cena. As ações propostas pelo iNerTE, que serão aqui descritas e analisadas, partem da compreensão de que os processos de recepção, compostos por essas camadas interseccionadas de relação com a obra, podem ser desmontados e tomados como motes, elaborados como procedimentos artísticos, tendo em vista a evidenciação dos modos de construção poética do espectador.

O esforço do receptor oscila entre os registros de invenção e de memória. “No processo da leitura interagem incessantemente expectativas modificadas e lembranças

novamente transformadas”.⁴ A suspensão do já conhecido provocado pela experiência estética age em nossos sentidos; o olhar para o mundo torna-se inquieto, produtor de sentidos, procurando também evidenciar os rastros desses processos criativos.

No segundo capítulo, descrevemos os *debates performativos* ou *debates pelo avesso* realizados a partir de espetáculos de grupos teatrais diversos, que podem ser compreendidos como atos artísticos coletivos realizados a partir de um espetáculo, partindo da inversão do eixo de leitura, pois, ao invés de nos determos na indagação “como lemos a obra?”, voltamos também para desdobramentos que podem surgir a partir da questão “como a obra nos lê?”. Em outras palavras, ao invés de nos fixarmos na pergunta “o que a obra significa?”, partimos da inquietação “o que eu significo na relação com a obra?”, levando em conta a perspectiva de que a leitura artística evoca um comprometimento, implica um engajamento, exige um pensamento sobre como nos comportamos diante dela, “exige que pensemos o que agarramos dela face ao que nela nos *agarra*”.⁵ De maneira que conversar sobre uma proposição artística a partir da implicação do público – que não pode ser dissociada do caráter público dessa implicação – constitui-se em desafio incontornável, que precisa ser considerado e não evitado.

Se um “criador só faz aquilo de que tem absoluta necessidade”, como coloca Deleuze⁶, o mesmo ocorre com o espectador, tomado aqui como criador em processo. Por necessidade, dirigimo-nos a uma casa de espetáculos, a um museu, abrimos um livro, ou paramos diante de uma cena no meio da rua, e, por impulso análogo, distraímos-nos diante da obra, deixamos-nos agarrar pelo acontecimento. Não nos constituímos como espectadores apenas porque queremos; a leitura artística não se efetiva somente como ato de vontade, racionalmente operada, mas porque necessitamos nos imbricar nos vieses de nossa relação com a obra e com o mundo. O que nos fascina em momentos de encontro com a arte, nem sempre acompanhados de uma ideia recuperada das tramas desse fascínio, “é sempre algo que nossos mundos cotidianos não conseguem disponibilizar”.⁷ De modo que se disponibilizar ao inesperado do ato inventivo não precisa ser compreendido como algo raro, excepcional, privilégio exclusivo de ditos “artistas”.

⁴ ISER, Wolfgang. O ato de leitura: uma teoria do efeito estético. vol.2 São Paulo: Editora 34, 1999, p. 17.

⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 95.

⁶ DELEUZE, Gilles. *O ato da criação*. Palestra de 1987, Edição brasileira: Folha de São Paulo, 27/06/1999, p. 3.

⁷ GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto : Ed. PUC-Rio, 2010, p. 129.

O espectador, diante da cena atual, pode ser compreendido como um pesquisador, tanto na relação com o espetáculo, quanto na observação de si mesmo, na maneira com que toma a si como objeto de análise, atento aos impactos e percursos da própria recepção, do próprio corpo em acontecimento. Porém, engendrar uma experiência indica também se apropriar das condições de sua constituição, pois a “estrutura estética da experiência visa a transparência do processo.”⁸ Essa disposição se aproxima de algo que, como acima mencionado, não se dá somente por via racional, mas que submete também os nossos sentidos a uma revisão, colocando o corpo em jogo.

A experiência em processo, ao se confrontar com um hábito perceptivo conformado, põe em estado de suspensão nosso modo de perceber e de compreender as coisas do mundo e da nossa vida, solicitando novos pontos de vista, convocando releituras. “Ora, compreender-se não será surpreender-se, na ação das próprias vísceras, dos ritmos sanguíneos, com o que em nós o contato poético coloca em balanço?”⁹ Todo texto poético, nesse sentido, também nos olha, ou nos convida a essa mirada, na medida em que no próprio corpo percebemos, e não de maneira metafórica, aquilo que a obra nos oferta.

Como propor um espaço de debate sem passar por cima dos efeitos, sem consertar o que não quer ser ajustado? Ou ainda, como propor uma conversa em um espaço também propositivo, deixando que as características da cena transbordem por entre as ranhuras, propositadamente mantidas, dessa conversa? Como travar um debate com a cena, assinalando a rasura das fronteiras entre a produção e a recepção, desde o processo de criação, e movido pelo desejo de evidenciar essas características, sem apaziguar os efeitos de tal acontecimento?

Questões como essas, que movem os estudos do iNerTE e fomentam a invenção de proposições artísticas nos encontros com o público, retroalimentam nosso intuito de investigar o modo como nos comportamos diante de uma obra de arte. Algo que nos implica situações limiares e desestabilizadoras, que nos mobiliza e que pode fugir ao nosso controle, que pode fazer tremer os nossos parâmetros de leitura, as nossas mentes e os nossos corpos, os nossos corpos-mentes. Podemos descrever o espectador como “um observador condenado – mais do que privilegiado – a observar a si mesmo no ato da observação”.¹⁰

⁸ Iser, 1999, p. 53.

⁹ ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 75.

¹⁰ Gumbrecht, 2010, p. 62.

O que produz no espectador a consciência do estatuto de instabilidade da obra – pois, além de não possuir um sentido prévio, a obra de arte não nos promete oferecer respostas – , tornando necessária a disponibilidade para o que o objeto estético pode nos oferecer efetivamente. Aquilo com que nos deparamos no percurso incontornável para a elaboração de leitura da obra, seja o que se configura nitidamente, ou o que fica encoberto, que não se apresenta de maneira tão evidente, e aguarda novos desfechos, resoluções singulares.

O envolvimento com o acontecimento artístico desloca os nossos padrões de representação, suspendendo a sua vitalidade em face das circunstâncias atuais, provocando a invenção de padrões futuros e diversos. Isso nos possibilita compreender que o ato de leitura não pode ser encarado como um processo de aceitação facilitada, ou de transmissão instantânea, mas sim como algo produtivo, sujeito a momentos difíceis, por vezes lentos, e mesmo desagradáveis. Em face da necessidade de disponibilizar a percepção para os territórios do indeterminado, locais marcados por estados de suspensão, do intermediário e da hesitação, presentes na vida, mas tornados invisíveis, necessitamos de um tempo dilatado, de instauração de outra temporalidade, que abra caminho para a produção subjetiva, para um ato que vitalize o destino da “potência de criação” própria da vida, sem reduzi-la à “criatividade”. “Sendo a criatividade apenas uma das capacidades indispensáveis para o trabalho de criação, quando esta dissocia-se do saber-do-corpo torna-se estéril e não faz senão recompor o instituído. O desejo deixa, aqui, de agir em sintonia com o que a vida lhe demanda, desviando-se assim de sua função ética”.¹¹

O desafio principal para essa pesquisa de doutorado tem, portanto, caráter teórico, que se refere à investigação de aspectos nodais da cena contemporânea que transbordam (ou deveriam transbordar) para as conversas sobre a arte nos dias que correm e, ao mesmo tempo, caráter prático, que se refere à criação e à experimentação de procedimentos artísticos e pedagógicos que possam ser levados aos espectadores a fim de evidenciar dados essenciais desses encontros.

Nesse caso, notamos que questões relacionadas à pertinência ou à necessidade da arte permeiam os diversos espaços dedicados ao exercício de mediação de obras artísticas. As discussões com pessoas interessadas em arte, sejam artistas ou espectadores, em escolas, museus, teatros e outras instituições promotoras desses espaços de encontro, precisam fazer

¹¹ ROLNIK, Suely. *Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada*. São Paulo: n-1 edições (e-book), 2018, p. 57.

frente às questões urgentes de nossas sociedades contemporâneas, em busca de procedimentos que façam sentido e engajem o público no movimento artístico.

Tais apontamentos têm por objetivo nortear a análise que faremos dos trabalhos desenvolvidos pelo iNerTE, de modo que possamos inferir acerca dos caminhos já experimentados, observar as situações e os impasses ocorridos a partir dessas práticas, verificar se há relações efetivas entre o interesse dos pesquisadores do grupo e as pessoas participantes dos encontros e, por fim, como essa partilha de interesses pode ser descrita e analisada. O fazer artístico modifica-se com o tempo, em diálogo com as diversas perguntas colocadas pelos sujeitos produtores e receptores da arte, relativas ao contexto de cada época. Os processos de mediação, que envolvem os modos de encontro da arte com espectadores, de espectadores com outros espectadores, de espectadores consigo mesmos, e que confluem para a incontornável interseção entre arte e vida, necessitam, portanto, corresponder a essas proposições, deixando-se invadir pelas transformações estéticas e históricas que marcam as alterações na arte em cada período.

1 O ESPECTADOR SOB EFEITO

“A leitura se define, ao mesmo tempo, como absorção e criação, processo de trocas dinâmicas que constituem a obra na consciência do leitor.”

(Paul Zumthor)

“Trágico acidente de leitura. Tão comodamente eu estava lendo, como quem viaja num raio de lua, num tapete mágico, num trenó, num sonho. Nem lia, deslizava. Quando de súbito a terrível palavra apareceu, apareceu e ficou plantada ali diante de mim, focando-me: ABSCÔNITO. Que momento passei!... O momento da imobilidade e apreensão de quando o fotógrafo se posta atrás da máquina, envolvidos os dois no mesmo pano preto, como um duplo monstro misterioso e corcunda... O terrível silêncio do condenado ante o pelotão de fuzilamento, quando os soldados dormem na pontaria e o capitão vai gritar: Fogo!”

(Mário Quintana)

1.1 Pesquisa e procedimentos de criação de *Efeito, um poema cênico*

A escrita teatral criada pelo iNerTE¹², no espetáculo intitulado *Efeito, um poema cênico*, surge como vetor principal das análises desenvolvidas nesta parte da tese. As cenas que compõem a dramaturgia abordam aspectos da experiência estética e buscam organizar-se como uma poética do espectador. No processo de criação, foram tomados como substâncias das invenções cênicas: estudos teóricos acerca da recepção e do efeito estético; proposições artísticas que evidenciam a participação do público ou mesmo que tomam o espectador como tema; passagens memoriais dos integrantes do grupo; e situações ocorridas nos próprios experimentos anteriores realizados pelo grupo.

¹² Em 2004, criamos o iNerTE – Instável Núcleo de Estudos de Recepção Teatral – no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da USP (eca.usp.br/inerte), a partir do interesse de seus participantes em investigar a recepção e o efeito estético, detendo-se mais especificamente acerca do processo criativo do espectador teatral, buscando enunciar, a partir do estudo de teóricos da recepção e de procedimentos artísticos propostos em eventos coletivos, aspectos desse modo de produção.

As cenas apresentadas e as proposições feitas ao público objetivam trazer à tona lances performativos – compreendendo aqui leitura como *performance*, como indica Paul Zumthor¹³ – ocorridos com espectadores que, ante o descortinar de um evento teatral, em face de um espetáculo que está prestes a começar, deparam-se com a angústia suscitada pelo desconhecido, pelo que está prestes a ser revelado. As peripécias das personagens apresentadas no espetáculo são reveladas a partir da relação com o espaço cênico imediato, bem como com as pessoas ali presentes, além da rememoração de cenas existenciais, e de momentos vividos, ansiados ou ainda imaginados de suas experiências com a arte.

A descrição das cenas do espetáculo, apresentada neste capítulo, será interseccionada com fios reflexivos que acompanharam o processo de criação, em tensão com amarras teóricas que desvelem aspectos nodais da pesquisa. Os estudos acerca da estética da recepção e do efeito, tomados aqui como um dos eixos centrais de análise, demonstram como uma experiência artística efetiva, tal como temos observado, mostra-se diversa de uma vivência palatável e de fácil digestão; solicita um tempo adicional, instaura um tempo sem relógio, necessário para a apreciação, um tempo que não começa e não termina no mesmo instante do encontro com a obra, que começa antes, e que dura e prossegue mesmo depois que acaba o espetáculo, a exposição, a leitura do livro. Uma experiência, assim compreendida, distancia-se e contrapõe-se ao consumo banalizado da produção cultural, que anseia abalar o mercado ou excitar o espectador com a insígnia da novidade. A experiência estética propõe algo inquietante, que nos soa estranho. “O novo, na arte, aponta para aquilo que não foi ainda ocupado pela cultura, o não-digerido, não-domesticado pela concepção cotidiana”.¹⁴

Para desdobrar aspectos do impacto de um evento estético, podemos destacar os depoimentos de espectadores, frutíferos e reveladores, estabelecidos em ocasiões diversas que dinamizaram o percurso de escrita desta dramaturgia. A partir desses diálogos sobre teatro com espectadores, de encontros em que pensávamos juntos sobre o que nos acontecia em face de fatos estéticos marcantes, diante de um espetáculo, de um livro, de um quadro ou de uma instalação, começamos a construir as cenas. Assim, as conversas entre

¹³ Zumthor, 2014.

¹⁴ FREITAS, Verlaïne. *Adorno e a arte contemporânea*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 2003, p. 30.

participantes de eventos artísticos, atentos aos próprios percursos receptivos, constituem material poético fundamental para o trabalho.

Larrosa adianta que:

A experiência é algo que (nos) acontece e que às vezes treme, ou vibra, algo que nos faz pensar, algo que nos faz sofrer ou gozar, algo que luta pela expressão, e que as vezes, algumas vezes, quando cai em mãos de alguém capaz de dar forma a esse tremor, então, somente então, se converte em canto. E esse canto atravessa o tempo e o espaço. E ressoa em outras experiências e em outros tremores e em outros cantos.¹⁵

Uma das primeiras narrativas acerca do impacto causado por encontros com obras de arte que surgiu em nossos estudos sobre recepção, marcante em nosso processo, foi a de um amigo espectador, pouco habituado a ir ao teatro, e que, junto comigo assistiu ao espetáculo teatral *Agreste*¹⁶, em 2004, na cidade de São Paulo. A peça, escrita pelo dramaturgo Newton Moreno¹⁷, passa-se no sertão do nordeste do Brasil e aborda a vida de duas pessoas que se amavam arduamente. O casal vivera junto por toda a vida, até que um dia o homem morre, e, quando são feitos os preparos para o enterro, percebem que o homem era na verdade uma mulher e que elas viveram todo o tempo juntas como se fossem marido e mulher. A população da cidade fica em polvorosa ao descobrir que as duas mulheres formavam um casal, e, em ato de revolta e desespero ante o horror causado pela situação, termina por atear fogo na casa das duas.

Na saída do teatro, ao perguntar se meu amigo gostara do espetáculo, ele, sem hesitar muito, disse que sim, mas que não se identificara com o que foi levado à cena, já que o tema da peça não tinha nada a ver com ele, pois ele não era homossexual. Depois de um longo silêncio, que se estruturava como um lapso no discurso, meu amigo, sem perceber, começou a falar de seu trabalho e da opressão que lá sofria. Narrava em detalhes situações incômodas de seu dia a dia, o modo pouco respeitoso com que era tratado pelo chefe e por colegas, das injustiças que sofria na empresa, o que tornava sufocante o seu emprego e fazia com que se sentisse triste e pouco valorizado. Enquanto escutava a sua narrativa, mantinha

¹⁵ LARROSA, Jorge. *Tremores: escritos sobre experiência*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p. 10.

¹⁶ O espetáculo estreou em janeiro de 2004, no Teatro Cacilda Becker (SP). Texto de Newton Moreno e direção de Márcio Aurélio. Narrado e interpretado por João Carlos Andreatza e Paulo Marcello.

¹⁷ MORENO, Newton. *Agreste: uma nostalgia das origens*. Revista Sala Preta, v. 4, 2004, pp 93-124. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57139/60127> (acesso em 12 de dezembro de 2023).

um silêncio atento e quase constrangido, pois ficava evidente que, embora ele não percebesse, aquela elaboração acerca das injustiças e opressões no trabalho irrompia a partir das provocações feitas pelo espetáculo.

Escutar aquela narrativa, que parecia não notar como estava matizada e impregnada pelo acontecimento artístico que tínhamos testemunhado juntos, e também a aparente tranquilidade do meu amigo em não reconhecer que aquele espetáculo tinha muito a dizer sobre sua vida, e mesmo a colaborar com mudanças possíveis para diminuir sua insatisfação ao ter que se submeter ao dia a dia sufocante daquele emprego, podem ser tomados como um momento inaugural desta pesquisa.

Vários *tremores* surgiram a partir dessa história e desencadearam múltiplas questões, que seguem movendo a investigação do grupo. As primeiras e mais urgentes podem ser assim enunciadas: Por que o efeito da obra não se deixava ver? O que seria necessário ocorrer para que o meu amigo espectador pudesse se dar conta de que a cena apresentada havia tocado de forma insistente a sua vida, e que, diferente do que dissera, o espetáculo tinha sim tudo a ver com ele? Seria necessário ou possível que alguém se colocasse entre ele e a obra e esclarecesse o que tinha ocorrido ali, e, se isso acontecesse, teria alguma validade uma intervenção como essa? Ou será que ele já estava reconhecendo a experiência de interposição entre as cenas da peça e da vida, mesmo sem retomar a peça, mesmo sem evidenciar as relações estabelecidas em sua fala após o espetáculo? Ou ainda, um impacto dessa ordem pode fazer efeito e transformar a percepção da pessoa espectadora mesmo que ela não se dê conta do ocorrido?

Outra narrativa que podemos retomar para reaver o percurso de construção da dramaturgia surgiu de uma espectadora, desta vez uma estudante da Faculdade de Teatro de Havana, em Cuba¹⁸. A espectadora, que participava de um encontro proposto pelo grupo, relatou que não se sentia bem no teatro, pois, diferente do cinema, a luz da cena teatral podia, muitas vezes, alcançar a plateia, e, ao ser iluminada, ela podia ser vista. A espectadora comentava que, quanto mais os atores podiam enxergá-la, maior era a sua sensação de incômodo. Quando se via diante de um espetáculo em que a iluminação escapava da cena e

¹⁸ O iNerTE participou, de 20 a 24 de maio de 2013, do evento *Traspasos Escenicos: Teatro y Públicos: ¿Cuál es la necesidad del teatro en las sociedades contemporáneas?* Realizado na Faculdade de Arte Teatral, da Universidade de Artes (ISA), em Havana, Cuba. Disponível em <https://isauniversidaddelasartes.wordpress.com/2013/05/14/traspasos-escenicos-programa-general>. Acesso em 11/01/2024.

invadia o lugar em que estava, ou quando os artistas propunham que a luz da sala fosse acesa e solicitavam alguma participação da plateia, ela se perguntava, preocupada, o que os atores estariam pensando sobre os espectadores, como se estivesse sendo julgada em seu modo participativo, sempre imaginando que haveria uma postura correta a ser seguida e que sua possível inadequação pudesse ser percebida e revelada em público. Parecia que todos estavam tão ou mais expostos que os atores, como se o espetáculo mudasse de lugar, transbordasse do palco para a sala e, inesperadamente, ela e os demais espectadores se tornassem a cena. Toda vez que ia ao teatro, antes mesmo de o espetáculo começar, a espectadora de Havana sentia o mesmo receio, a mesma impressão de ser deslocada do lugar de quem observa para o de quem está sendo observado, como se seus anseios mais íntimos pudessem subir à cena.

Podemos ressaltar algumas indagações surgidas a partir do relato acima apresentado: Como nos preparamos para a *promessa de teatro*, para esse encontro que sabemos que não nos levará a outro lugar que não a nós mesmos? Quais as expectativas que levamos para uma sala de teatro, quando nos colocamos na iminência de uma experiência artística? Quem sabe a cena mostre algo familiar, uma imagem ao mesmo tempo íntima e surpreendente, que, ao surgir no espaço da cena, traga rastros de um fato qualquer do passado que ainda ressoa em nós, e, mesmo que modificado pela potência do impacto estético, presentifique-se no ato de leitura?

Se, diante do espetáculo que esperamos começar, pode surgir a pergunta “o que vem por aí?”, podemos supor que a inquietude que nos atravessa ante o desconhecido da cena por vir, da promessa de teatro, ressurgirá também após o espetáculo, e que quando saímos do teatro nos ocorra a indagação: o que eu faço com isso? Como compreender as características, a fertilidade, a relevância desses espaços expansivos, próprios ao acontecimento artístico, que extrapolam o próprio encontro com a obra?

Os meios como as pessoas esfriam e algumas vezes estendem o depois da performance são menos estudados, porém muito importantes. O esfriar-se inclui levar os atores e espectadores para fora, ou para longe da performance, colocando o espaço da performance e instrumentos em descanso: o depois inclui espalhar as novidades sobre cena, avaliando-as (...) e de muitas maneiras estabelecendo como

determinadas performances alimentam diretamente os atuais sistemas de vida social e estética.¹⁹

Criada a partir de variados encontros, propositivos ou fortuitos, como os trazidos anteriormente, seguidos de múltiplos questionamentos teóricos e distintos desdobramentos artísticos, a escritura cênica aqui abordada surge como tentativa de elaborar uma poética do ato de leitura, tomando o espectador como tema. O desafio se apresenta em torno do esforço de criação de poéticas cênicas pensadas a partir do ponto de vista do sujeito perceptor, e insere-se na perspectiva da concepção de dispositivos teatrais em que cada participante é convidado a se engajar no processo investigativo, refletindo acerca do seu modo de atuação, levando em conta a própria maneira com que se relaciona com o acontecimento em curso.



Figura 1- cena do espetáculo *Efeito, um poema cênico*²⁰

1.2 Abertura: o imprevisto como procedimento

Assim que as portas do teatro são abertas, enquanto o público se acomoda nas arquibancadas dispostas em arena, duas atrizes e um ator buscam travar relações com os espectadores. São feitas três proposições de abertura que marcam a chegada e o acolhimento dos participantes. A primeira proposição é organizada por um ator que apresenta um leque de cartas a alguns dos integrantes da plateia que, vez a vez, podem escolher e ler a sua carta, como se lessem a própria sorte, tirada ao acaso. Nessas cartas estão escritas, separadamente, algumas frases provocativas, colocando em questão aspectos do próprio evento, tais como:

¹⁹ LIGIÉRO, Zeca (org). *Performance e Antropologia de Richard Schechner*. Rio de Janeiro: Editora Mauad X, 2012, p. 19.

²⁰ Foto: arquivo do grupo iNerTE.

O teatro ajuda a matar o tempo? O que você veio fazer aqui? O que é que eu estou fazendo aqui? Você aprecia melhor o teatro quando está sentado(a)? Por que você decidiu vir ao teatro hoje? Eu estava esperando por você. O que você nunca deixa de trazer quando vem ao teatro? Você conhece alguém da plateia? Será que isso é uma perda de tempo?

O ator deixa que a pessoa espectadora leia o que está escrito, aguarda sua resposta ou reação e se dirige a outra pessoa, dando sequência ao jogo.

A proposta da cena – tanto na intervenção das cartas, acima descrita, quanto nas duas proposições relatadas a seguir – busca trazer algo de aleatório ao processo de escrita e de leitura da dramaturgia, já que nem todos os espectadores podem ler ou escutar os mesmos textos, que são distribuídos ao acaso pelos diversos participantes. Isso evidencia algo que é próprio ao ato de leitura, pois, no decorrer de um espetáculo ou da leitura de um livro, cada pessoa vai selecionando, ou sendo impactada e invadida, a partir de critérios insondáveis, por significantes que compõem mais propriamente o seu caminho de leitura. Essa opção do leitor – ou mesmo a falta de opção, já que nem sempre escolhe, mas é por vezes escolhido – torna-se evidenciada na proposta da cena, efetivando uma seleção de leitura marcada por critérios enigmáticos, caracterizada por uma certa aleatoriedade – que não tem nada de gratuidade.

Essa aleatoriedade ocorre também, por exemplo, quando o espectador se deixa afetar por um ou outro gesto, ou quando prioriza uma ou outra palavra, sendo tomado de assalto por um significante que o paralisa, ou que o ameaça, colocando-o tal como um *condenado ante o pelotão de fuzilamento*²¹. O leitor em condição semelhante à do artista em processo de criação – nas opções que vai escolhendo, ao se fixar em um significante, ao mesmo tempo, deixa passar outros, de modo que nunca apreende a obra como um todo, mas se detém em partes que o capturam especialmente – que o tocam sensível e afetivamente em seu percurso criativo de leitura – que produzem um impacto tátil, engendrando um “movimento do corpo”²², que faz efeito, impulsionando-o a um ato reflexivo.

A segunda proposição é feita por uma atriz que atravessa a cena carregando uma caixa repleta de terra escura, cravada com pequenas cruces de madeira e papel, lembrando um pequeno e singelo cemitério. Nos papéis estão escritas frases de artistas e teóricos, acompanhadas das datas de nascimento e morte de cada um deles, trazendo enunciados tão

²¹ QUINTANA, Mário. *Sapato florido*. São Paulo: Globo, 2005, p. 76.

²² BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 224.

poéticos quanto reflexivos, que, a partir de diferentes abordagens, tratam de questões de recepção e efeito estético. A atriz escolhe qual das cruces dará a cada espectador com quem se relaciona – a quantidade de cruces é sempre menor que a quantidade de espectadores – que decide se aceita a oferta e como prefere fazer a leitura do texto – silenciosamente, em voz alta, lê e guarda para si, lê e mostra a alguém ao lado, passa adiante para as demais pessoas do público:

- (i) “É como decifrar signos sem ser sábio competente. Voltar a ser de repente tão frágil como um segundo. Voltar a sentir profundo como uma criança diante de Deus. Isso é o que sinto agora, nesse instante fecundo” – Violeta Parra (1917-1967);
- (ii) “O teatro me deixa assim, inquieta, parece que preciso ansiar por algo” – Gertudre Stein (1874-1946);
- (iii) “O que é a angústia senão aquilo que nos acontece antes do espetáculo começar e que se esvai rapidamente, mas que se faz sempre presente?” – Jacques Lacan (1901-1981);
- (iv) “No decorrer do ato de leitura advém algo ao mundo que antes nele não existia” – Wolfgang Iser (1926-2007);
- (v) “Eu li que a angústia é a vertigem da liberdade” – Clarice Lispector (1925-1977);
- (vi) “Conversar é uma forma de arte” – Joseph Beuys (1921-1986);
- (vii) “Mais moderno que todos os modernos, eu sou uma força do passado” – Pier Paolo Pasolini (1924-1977);
- (viii) “Em primeiro lugar, é preciso sentir o efeito violento de um signo, e que o pensamento seja como que forçado a procurar o sentido do signo” – Gilles Deleuze (1925 – 1995);
- (ix) “Descobri aos 13 anos que o que me dava prazer nas leituras não era a beleza das frases, mas a doença delas” – Manoel de Barros (1916 – 2014).

Procuramos colocar também em jogo com esta cena a relação entre espectador e obra artística, que se efetiva no presente, mas não sem diálogo com os antepassados. Um gesto artístico inspirado nas acepções teóricas de Walter Benjamin²³, que propõe a retomada das vozes do passado, retirando-as do *continuum* do tempo, e colocando-as em tensão com o presente, para, desse modo, convocar os espectadores à percepção do teatro como um evento histórico e social. O *agora* da experiência estética, em perspectiva que intersecciona o pessoal e o coletivo, encontra-se prenhe de sonhos do passado, de inquietações do presente e de vislumbres de futuro. A arte carrega consigo uma longa e movente trajetória de encontros entre artistas e espectadores. Assim como o fazer teatral possui uma história, carregada de sonhos revolucionários – tantas vezes silenciados – a leitura artística também possui a marca

²³ BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

histórica de seu ato.²⁴ A relevância, ou mesmo a necessidade da arte, bem como o modo de apreensão da obra pelo leitor, constituem-se em tensão necessária com o contexto estético e social de seu tempo, sem perder de vista os antecedentes desse saber fazer.

A terceira proposição da abertura do espetáculo é realizada por uma atriz que adentra a cena e, juntando-se aos demais participantes, propõe a leitura de dois poemas, partilhada com alguns espectadores. A cena é apresentada de forma sobreposta às outras duas; há uma espécie de desorganização, intencionalmente pensada, que entrelaça as ações dos atores-propositores, e a plateia, disposta em volta, relaciona-se, ora com uma, ora com outra ação cênica.

ATRIZ – (*aproximando-se de um espectador, abre um pequeno caderno*)
 Hoje, pouco antes de vir para cá, encontrei em casa esse pequeno texto, quer ler?
 (*entrega o caderno ao espectador para que ele leia*).
 ESPECTADOR – (*lendo*)
 “O esplendor da manhã não se abre com faca.
 O que é que é isso?
 O que quer dizer isso?
 Isso não quer dizer nada.
 Isso não quer dizer coisa nenhuma.
 A poesia vive de coisa nenhuma”²⁵
 ATRIZ – (*retomando o pequeno caderno, dirige-se ao espectador e indaga*): Sabe de quem é? Manoel de Barros. Você já conhecia?”

O assunto da poesia de Manoel de Barros (2019), recitada em cena pelo espectador, como podemos notar, não é o “despertar da manhã”; a matéria almejada pelo artista é a própria leitura. As reflexões apresentadas no texto do poeta sul-mato-grossense colocam em questão, de forma enfática, o próprio intento da arte e do artista e, por consequência, o do leitor. O receptor da obra, ao perceber o que o artista declara – a dúvida sobre o sentido da escrita da poesia, e mesmo sobre o valor da arte – pode se questionar, com a mesma intensidade, acerca do sentido da leitura da poesia. A atriz dá continuidade à cena, e também ao problema exposto, com a apresentação, para outro grupo de espectadores, de um texto intitulado *Poesia no receptor*²⁶.

²⁴ MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura*. São Paulo: Cia da Letras, 1997.

²⁵ BARROS, Manoel de. Entrevista com o poeta apresentada em vídeo na *Ocupação Manoel de Barros*, no Itaú Cultural – São Paulo, fev. – abr. 2019. Disponível em <https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/manoel-de-barros/> (acesso em 20 de dezembro de 2020).

²⁶ LEMINSKI, Paulo. *Ensaio e anseios crípticos*. Campinas: Editora Unicamp, 2012, p. 22.

ATRIZ – (*para alguns espectadores, como em uma conversa*)

Neste mundo sordidamente mercantil que nos foi dado viver, temos um pavor instintivo de todas as coisas intransitivas.

Do amor, por exemplo, tudo o que sabemos é que ele existe.

Claro. Num mundo assim, todas as coisas têm que ter um porquê.

Exatamente porque, no universo da mercadoria, tudo tem que ter um preço.

Tudo tem que dar lucro. O porquê é o lucro, no plano intelectual das coisas.

Aí é que a poesia pinta.

E dança, no mau sentido.

Que fazer com alguma coisa que não serve para nada, a não ser para continuar vivendo, como um peixe-boi, um cactus, um tucano, um bicho-preguiça?²⁷

Se, no primeiro poema, Manoel de Barros (2019) destaca que a poesia vive de coisa nenhuma, podemos observar a abordagem com semelhante vigor provocativo em Leminski (2012), quando nos pergunta: “que fazer com uma coisa que não serve para nada, a não ser para continuar vivendo?”. Podemos entrever, atônitos, nos textos dos poetas a interrogação: para que serve a arte? Os dois artistas, desse modo, enunciam um pensamento crítico sobre a própria escrita da poesia, efetivando um gesto autorreflexivo, autorreferenciado, em que o ato artístico carrega consigo abordagem teórica sobre os meandros do seu fazer. Proposição anunciada desde a modernidade, reveladora do entrelaçamento entre o fazer artístico e a teoria da arte, vê-se assim em perspectiva, ou seja, o artista propõe, mas também propõe o pensamento sobre a proposição. Não somente faz arte, mas se pergunta por que faz o que faz, e provoca o espectador a adentrar no embate estético, deixando subjacente a indagação: por que você lê poesia? Por que você se interessa por arte? O que você está fazendo ao abrir o meu livro, ao ler esta poesia?

Desse modo, deixamos indicada a pergunta ao espectador: por que você está aqui? O que você está fazendo no teatro? Para que serve o teatro? Indagações que nos interessam e que movem a nossa pesquisa. Em nossa proposição de espetáculo, como foi dito, debruçamo-nos justamente sobre como pensar modos poéticos de tematizar a leitura do espectador.

Nas três proposições acima descritas, que iniciam o espetáculo, os atores recebem os espectadores, com cartas, cruces e poemas, falam proximamente, colocam-se face a face com os participantes, escutam o que eles têm a dizer, variando o local escolhido e, por vezes, interrompendo um ao outro, causando, propositadamente, uma confusão de cenas, deixando

²⁷ iNerTE, Grupo. Texto retirado do registro videográfico do espetáculo *Efeito, um poema cênico* realizado no Teatro SESC Prainha, no Festival Palco Giratório, em Florianópolis, no dia 18 de outubro de 2019.

claro que nem tudo estava programado, que elementos marginais, relacionados aos gestos, entonações e falas improvisadas, transbordam de um espaço a outro, tanto dos atores quanto dos espectadores.

As três cenas tentam colocar o espectador em jogo, evidenciando, desde o início, que o próprio público é o tema do espetáculo. E, para isso, valem-se de procedimentos que clamam pelo imprevisto, em que os participantes são convidados a um jogo que evoca tanto o acaso quanto a singularidade dos processos criativos de leitura. O espectador vê-se embrenhado em uma teia de discussão – o acaso como procedimento artístico, textos filosóficos sobre experiência estética e o questionamento acerca do valor da arte – a partir de questões que envolvem o processo do artista e o percurso investigativo do sujeito perceptor.

Comenta Duchamp:

Afinal de contas, o ato criativo não é executado pelo artista sozinho; o espectador põe a obra em contato com o mundo externo ao decifrar e interpretar seus atributos internos, contribuindo, dessa maneira, para o ato criativo. Isso ainda fica mais evidente quando a posteridade dá seu veredicto final e algumas vezes reabilita artistas esquecidos.²⁸

Desse modo, o gesto autorreflexivo e autoral proposto ao espectador torna-se mais e mais evidenciado nas opções estéticas que colocam a arte como um *isto problemático*²⁹. O olhar sobre uma obra instável, sujeita a múltiplas leituras, faz retornar para o receptor a pergunta feita à obra. A proposição artística surge como ponto de partida, e, a partir daí, o texto torna-se pretexto para a escrita criativa do espectador. As formas poéticas aparecem em uma situação de tensão e diálogo entre o que elas contam sobre si mesmas e o que o receptor é capaz de ler, ao colocar-se em relação com elas.

1.3 A (de)posição da espectadora: tensão entre o real e o ficcional

“O que merece ser apresentado no teatro é a vida em sua verdade que ultrapassa por todos os lados os limites do organismo funcional e da ação conduzida pelos fins. A vida

²⁸ DUCHAMP, Marcel. *O ato criativo*. In: TOMKINS, Calvin. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 519.

²⁹ BRITO, Ronaldo. *Experiência crítica*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

não é contada em discursos, ela deve se manifestar sensivelmente. Mas essa manifestação encontra rapidamente sua contradição. Pois a verdadeira vida justamente é o que foge da percepção manifesta.”

(Jacques Rancière)

A cena traz uma personagem diante da iminência do encontro com a arte, antes de o espetáculo começar; momento que antecede o evento propriamente dito, mas em que já se anuncia o acontecimento. A personagem se apresenta como uma espectadora que chegou atrasada ao teatro e não sabe nem mesmo se a peça já começou. Sentindo-se inadvertidamente lançada nos meandros do teatro, como se tivessem sido empurrada, forçada a abandonar o espaço conhecido da vida, e, adentrado em um espaço estranho de ficção, suas falas surgem de forma quase delirante, seu discurso vagueia por entre o presente imediato e fatos outros de sua vida.

Os significantes por ela enunciados não se harmonizam em uma única fala; há uma tensão permanente entre distintas vozes, diversas posições assumidas. Não se trata, no entanto, de uma colagem de várias personagens, mas de uma luta entre individualidades diversas, em que ela estranha o outro e a si mesma. A Espectadora demora a entender o que está lhe acontecendo. O que lhe parece mais inquietante é o fato de se perceber infiltrada no espaço cênico, um território que talvez não lhe pertença, como se estivesse perdida em um labirinto, sem a possibilidade de encontrar uma saída.

ESPECTADORA – *(para a plateia)* O pior é que às vezes a gente entra no teatro e a peça já começou. A gente não sabe quem é ator, quem é plateia. Não sabe o que fazer, para onde ir. A verdade é que hoje em dia a gente não sabe direito nem quando começa e nem quando termina. Às vezes chega no final da peça, apagam as luzes e fica aquele silêncio constrangedor, a gente não sabe se pode aplaudir, se não pode.

Ninguém sabe. E ninguém quer fazer papel de bobo e aplaudir sozinho.³⁰

O espaço teatral se estabelece para a Espectadora como terra estrangeira, local que deixa, sob permanente ameaça, o domínio dos códigos e as maneiras adequadas de se comportar. Os instantes de silêncio e de ação devem ser respeitados, o entendimento

³⁰ iNerTE, Grupo. *Efeito, poema cênico*. Texto retirado do registro videográfico, 2019.

assertivo de quando termina o espetáculo e a ocasião certa para as palmas, que aliviam a tensão, são situações constrangedoras para a personagem, que parece pouco familiarizada com esse tipo de evento.

Cindida entre colocar-se efetivamente ou não como participante, entre assumir ou não o esforço de enfrentamento proposto pela arte teatral, a Espectadora percebe-se diante de si mesma. Cenas da vida cotidiana e memórias de outros encontros artísticos surgem de maneira tão surpreendente quanto descoordenada. Uma personagem que se vê, tanto apta a experimentar os desafios do encontro com a arte, quanto temerosa de como se comportar ante os riscos de tal modo de experiência.

A cena prossegue com a personagem conversando com a plateia, apresentando aspectos de suas aventuras como espectadora e convidando os participantes a trazerem situações da própria vida, além das marcas de suas relações com o teatro. As falas da personagem surgem enredadas com as dos demais participantes, deixando claro que a sua condição de inquietude e de incerteza ante a iminência do começo da cena é semelhante à que se encontram todos que estão ali presentes.

O comportamento da personagem e o dos demais participantes, deslizando entre sensações advindas de sua presença no teatro e narrativas acerca de situações do cotidiano, configuram lances performativos às suas falas, produzindo fricção entre arte e vida. Comentários sobre a demora do ônibus para chegar ao teatro, a indignação sobre a qualidade do transporte público e sobre o trânsito da cidade, trazidos a partir da conversa com outros espectadores, entrecruzam-se com relatos prosaicos: o trabalho na repartição, a relação desgastante com o chefe, a presença constante dos vizinhos que vigiam seus atos e reprimem suas escolhas, e a ausência reiterada do namorado, que sempre marca de encontrá-la mas nunca aparece. Desse modo, a Espectadora nos deixa perceber que o empurrão que a levou ao teatro naquele dia talvez se relacione com os tropeços e lapsos que surgem em suas falas. Isso pode ser observado na cena em que os dois personagens, a Espectadora e o chefe agem como se estivessem dentro de um carro. Seu Tavares está ao volante e insiste em conduzir a Espectadora até a porta do teatro.

ESPECTADORA- (*entra no carro*) Muito obrigada pela carona, Seu Tavares. (*passa um batom*) Não precisa me deixar na porta, me deixa na esquina, eu vou andando.

SEU TAVARES- O que é isso, Verônica? Não é todo dia que se vai ao teatro. Essas ideias birutas a gente só tem de vez em quando. Vou deixar você bem na porta.

ESPECTADORA – (*para si*) Vivo agitada, cheia de tremores, impossível trabalhar. Dão-me um ofício, um relatório na repartição para digitar. Até dez linhas vou bem, daí em diante surge diante de mim a cara dura de Seu Tavares: – Terminou, Verônica? Encolho os ombros, olho os quatro cantos, faço um gesto vago, procurando no ar minha existência espalhada e respondo: -Sim, Seu Tavares, quer dizer, acho que sim. Sinto como se estivesse diante de um aparelho de rádio ouvindo língua estranha. Minha vontade é de voar em seu pescoço como um *pitbull* raivoso. (*uma freada repentina interrompe a cena e a lança no meio do espaço cênico*)³¹

A Espectadora conta o seu mundo e espera que os demais também o façam. O público vê-se chamado a abordar temas variados, ora corriqueiros, ora constringedores, convidado a observar o teatro como local de encontro com outras pessoas e também de discussão de questões de interesse coletivo. A personagem segue inquieta, em diálogo aberto e improvisado com a plateia, questionando por que as pessoas vão até ali, o que as move. Afinal, se alguém gosta verdadeiramente de teatro, se a arte é coisa somente para iniciados, ou a conversa instaurada pelo teatro pode ser partilhada por todos, indistintamente?

ESPECTADORA – (*puxando conversa, tímida, quase sedutora*) Oi. Você veio sozinho(a)? Que coincidência, eu também. Prazer, Verônica. Qual o seu nome?... (*apertam as mãos*). Que mãos macias que você tem. Posso ver? Lindas. (*como se lesse a mão*) Você é artista, não é? Você tem todo o jeito. Eu já reparei que só artista que vai ao teatro. Artista que vai para ver outro artista. É como uma confraria, sabe? Uma sociedade secreta. Eles andam em bandos, só falam com eles mesmos. (*observando os demais espectadores. Fala baixo*) Quem aqui você acha que é artista também? Aquela ali tem jeito de artista, não tem? Não dá para explicar, é um jeito assim diferenciado... Artista é gente diferenciada. Eu queria ser artista.³²

O diálogo com a plateia incita os espectadores a perceberem uns aos outros, investigando os distintos modos de presença no espaço, e a própria condição que assumem enquanto participantes efetivos do encontro. A performance da atriz evidencia a liminaridade de sua atuação, tanto como espectadora-personagem, quanto como artista-propositora. Esse vaivém da artista provoca e evidencia também os deslocamentos dos espectadores, que, ora adentram o jogo ficcional, ora permanecem detidos nos dados concretos da ação em curso. O espaço se efetiva como alternância entre ambiente fictício e local comum e partilhado.

³¹ iNerTE, Grupo. *Efeito, poema cênico*. Texto retirado do registro videográfico, 2019.

³² iNerTE, Grupo. *Efeito, poema cênico*. Texto retirado do registro videográfico, 2019.

A característica evidenciada nesse momento do espetáculo, no que diz respeito ao tensionamento entre realidade e ficção, pode ser desdobrada a partir dos estudos acerca da cena performativa, apontados pela estudiosa alemã Erika Fischer-Lichte:

Quaisquer que sejam os lugares e os momentos nos quais o teatro acontece, ele sempre se caracteriza por uma tensão entre realidade e ficção, entre o real e o fictício. Pois é sempre em espaços reais e num tempo real que se passam as representações e são sempre corpos reais que se deslocam nestes espaços reais.³³

A relação de tensão permanente entre realidade e ficção irrompe aqui como aspecto marcante. A imagem da Espectadora como que empurrada para o meio da cena coloca em discussão os dois espaços, o espaço cênico e suas convenções e o espaço da plateia e suas regras, que é composto por espectadores reais que aguardam o espetáculo começar. O instante convocado para a cena é o de encontro entre esses dois mundos, o mundo dos artistas e o do público. O tema posto em debate sobrevém assinalado por essa situação híbrida, em que o lugar da representação e o da realidade se confundem. A instauração do espaço cênico efetiva-se não somente como local de desfrute, mas também de reflexão sobre o próprio fazer teatral, sublinhando o estranhamento causado pela sobreposição entre as ordens de presença e de representação.

Fischer-Lichte acrescenta:

Dito isso, o espaço real, a cena, pode simbolizar diversos espaços ficcionais; o tempo real que dura o espetáculo não é idêntico ao tempo da peça e o corpo real de cada ator representa em geral um outro: uma figura dramática, um personagem. Tais circunstâncias deram, frequentemente, espaço a inúmeras transgressões entre o ficcional e o real e continuam a fazê-lo.³⁴

O que poderia parecer uma representação surge, então, desconstruída, desarranjada, pois estamos todos no mesmo local. A cena se mostra como uma situação presente, com a atuação efetiva dos espectadores, apresentando e representando a si mesmos, habitando o mesmo tempo e espaço que os artistas. Se a desconstrução dos mecanismos da representação pode parecer algo do domínio dos artistas, o mesmo vale para

³³ FISCHER-LICHTE, Erika. *Realidade e ficção no teatro contemporâneo*. Revista Sala Preta, 2013, p. 14.

³⁴ Fischer-Lichte, 2013, p. 14.

os espectadores, e esse passeio por entre os âmbitos da ficção e da realidade pode se mostrar definidor de outro modo perceptivo, pois, “é inevitável que, em um dado momento, seja produzido um deslocamento: a ordem da representação é perturbada e surge uma outra ordem, mesmo que temporária.”³⁵

O deslocamento entre o que está colocado como tema no âmbito da ficção, ordem da representação, e os elementos fenomenais do espaço cênico, ordem da presença – em nossa caso, o espaço teatral tomado como local de debate sobre o próprio ato do espectador – preveem associações diversas acerca do próprio modo de fruição, e sublinha essa disjunção ou ruptura levada a cabo no âmbito do próprio processo de leitura efetivado pelo espectador do evento.

A multiestabilidade perceptiva, que se manifesta no momento do deslocamento de uma ordem para outra, é responsável por aquilo que nenhuma das duas é capaz de estabilizar de maneira permanente. A dinâmica do processo perceptivo ganha novos contornos a cada novo deslocamento. Ela perde seu caráter aleatório para delimitar um objetivo, ou então, ao contrário, cessa de perseguir um objetivo para tornar-se desgovernada, caótica.³⁶

Os espectadores veem-se em uma situação transitória, entre um modo e outro, em que a ordem de percepção que existia se vê perturbada, mas que outra ordem ainda não foi estabelecida, sublinhando um momento de passagem, de trânsito entre dois estados, condição intermediária em que o sujeito receptor se vê em um estado de instabilidade e de liminaridade. Algo ainda não se fixou, mas algo já foi abandonado. Segundo Fischer-Lichte (2013), devido a esses deslocamentos a atenção do espectador fixa-se justamente nesta liminaridade, ou, podemos dizer, numa situação de itinerância, em que várias percepções estão convocadas e sobrepostas.

Quanto mais frequentemente o deslocamento aparece, mais o sujeito perceptor torna-se um viajante errando entre dois mundos, entre duas ordens de percepção. Neste processo, ele toma progressivamente consciência da impossibilidade de controlar essa passagem.³⁷

³⁵ *Ibid.*, p. 20.

³⁶ Fischer-Lichte, 2013, p. 21.

³⁷ *Ibid.*, p. 22.

O deslocamento por modos perceptivos distintos propõe que a atuação do receptor se veja também sublinhada, colocada em xeque. Ao se mostrar desconfortável e distante das convenções, ao se questionar como deve agir durante o espetáculo e ao pedir que os espectadores se manifestem acerca do que pensam sobre o teatro, a Espectadora instaura um convite persistente para que os participantes abandonem a primeira via de recepção que estava estabelecida, deslocando a via perceptiva inicial, e ponham-se a refletir a partir de outra via, que concerne em questionar a relação estabelecida entre teatro e público. A “outra” ordem perceptiva instigada pela cena que estamos descrevendo se vale daquilo que está em condição passageira, em bases instáveis e escorregadias, e pode ser também descrita como um entrelugar.

Enfatiza Jauss:

O prazer estético se realiza na oscilação entre a contemplação desinteressada e a participação experimentadora, é um modo da experiência de si mesmo na capacidade de ser outro, capacidade a nós aberta pelo comportamento estético.³⁸

O instante intermediário em que o espectador revisita as próprias referências – memórias e desejos – e decifra aspectos essenciais do que está assistindo, talvez seja um momento peculiar do acontecimento artístico. Ao refletir acerca da experiência estética, Wolfgang Iser (1999), estudioso da estética da recepção, aponta esse olhar para si mesmo, essa revisitação, como uma etapa de reorganização de experiências sedimentadas e suspensão de orientações anteriormente estabelecidas. A reorganização e a suspensão veem-se intensamente requisitadas quando a obra não se regula com os códigos dominantes, quando a obra apresenta discrepâncias em relação às expectativas do receptor. A partir dessas situações, aparentemente caóticas, o leitor pode se distanciar de seu envolvimento com o texto e observar a si mesmo, agindo de maneira diversa do que comumente agiria.

Perceber-se a si mesmo no momento da própria participação constitui uma qualidade central da experiência estética; o leitor se encontra num peculiar estado intermediário: ele se envolve e se vê sendo envolvido.³⁹

³⁸ JAUSS, Hans Robert. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1979, p. 77.

³⁹ Iser, *op.cit.*, p. 53.

Podemos supor que esse estado intermediário em que se encontram os espectadores, que se sentem provocados a se perceberem percebendo, refere-se também à necessidade de um tempo dilatado para a efetivação da experiência estética. Se observarmos o espectador nesse instante intermediário – em que cria algo a partir da obra e também a partir de suas experiências mais íntimas, e se vê instigado, ao mesmo tempo, a notar a criação que engendra – estamos, justamente, colocando em evidência o tempo adicional necessário para a atividade de reorganização do espectador. É como se pudéssemos paralisar o tempo e conseguíssemos nesse hiato enxergar o que, cotidianamente, não seria visto.

Percebemos a evidenciação desse espaço ocupado pelo espectador quando ele, ao mesmo tempo em que investiga a cena que tem diante de si, torna-se também o próprio objeto de pesquisa. O caráter comunicativo da experiência estética está estritamente ligado a essa relação entre envolvimento e distância, a essa espécie de *voô*, ou a esse instante de salto entre o estado de distração e o de alerta em que nos encontramos quando estamos diante de uma proposição artística desafiadora.

Há que lembrar que uma experiência não consiste simplesmente em reconhecer o que é familiar. Pois se apenas se falasse de experiência com o que se concorda, não sealaria de mais nada. Ao contrário, experiências emergem no instante em que é minado o que sabemos.⁴⁰

A experiência estética efetiva é aquela que nos puxa o tapete, que nos interpela e que nos atravessa. Porém, acolher uma experiência significa também se aproximar das condições sob as quais ela se constituiu. “A estrutura estética da experiência visa a transparência do processo.”⁴¹ Essa transparência exige uma temporalidade distinta, que ultrapassa o momento da cena, que o antecede e prossegue, depois que o encontro com a obra termina. A preparação exigida para a execução de uma proposição artística exige um modo temporal dos artistas que convoca também os espectadores a se disponibilizarem para outra temporalidade.

Se os artistas se preparam, elaborando programas de improvisação, ensaios e *workshops* para a *performance*, os espectadores fazem o mesmo quando decidem assistir a um espetáculo. Programam-se, deslocam-se, fabulam possibilidades para o encontro.

⁴⁰ Iser, 1999, p. 50.

⁴¹ *Ibid.*, na mesma página.

Essa disposição se aproxima de algo que não se dá somente por via racional. Ela submete também o nosso corpo, os nossos sentidos a uma revisão. A experiência estética coloca em suspensão aquilo que compreendemos acerca do mundo e de nossa vida; solicita novos pontos de vista, convoca releituras. Passamos a nos compreender de forma surpreendente quando compreendemos algo novo.

Zumthor explica:

Ora, compreender-se não será surpreender-se, na ação das próprias vísceras, dos ritmos sanguíneos, com o que em nós o contato poético coloca em balanço? Todo texto poético é, nesse sentido, performativo, na medida em que aí ouvimos, e não de maneira metafórica, aquilo que ele nos diz. Percebemos a materialidade, o peso das palavras, sua estrutura acústica e as reações que elas provocam em nossos centros nervosos. Essa percepção, ela está lá. É a partir daí, graças a ela que, esclarecido ou instilado por qualquer reflexo semântico do texto, aproprio-me dele, interpretando-o, a meu modo.⁴²

O tempo, por vezes fugaz, do encontro com a proposta artística vê-se insistentemente impelido a ser distendido. A linguagem poética necessita de um outro tempo que não o habitual da fala comunicativa. O contato com o pensamento poético oferece ao sujeito perceptor a possibilidade de experimentar outra temporalidade, diversa daquela marcada pelos relógios. O tempo vê-se, portanto, desafiado a constituir-se como algo (des)necessário, pois, para que o tempo poético se efetive, faz-se necessário que algo do tempo cotidiano se perca. Uma tensão estabelecida entre tempo que se perde e perda de tempo. Um *tempo perdido* que clama por ser *recuperado* insistentemente, como nos lembra Proust.⁴³ Cada espectador concebe singularmente um modo de perda de tempo, próprio e necessário, e sempre renovado para a apreciação de cada obra.

O tempo dilatado de encontro com a proposição artística, tomado como objeto de análise, indica que estamos nos aproximando e nos apropriando dos próprios processos criativos, das imagens e vislumbres que ocorrem a partir da cena assistida. Indica ainda a possibilidade de reconhecer os elementos que participam desse jogo de invenção e memória. Percebemo-nos convidados a pensar sobre nós mesmos – o espaço e o tempo em que nos movemos – enquanto pensamos sobre a obra. “A simples ideia de olhar um quadro converte-se em ato de ver-se-através-de (...) A pergunta “o que é que vemos?” coloca-nos frente a

⁴² Zumthor, 2014, p. 55

⁴³ PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido: No caminho de Swann*, Rio de Janeiro: O Globo Ed., 2003.

frente com nós mesmos”.⁴⁴ Tal como o personagem proustiano⁴⁵, levado a rever lances significativos que surgem repentinamente da memória a partir de um bolinho *madeleine* despretensiosamente mergulhado em uma xícara de chá, os espectadores observam a si mesmos enquanto observam a cena.⁴⁶



Figura 2- cena do espetáculo *Efeito, um poema cênico*⁴⁷

1.4 A angústia da espectadora ante o que será descortinado

“O que sempre esperamos ao abrir do pano senão aquele breve momento de angústia, rapidamente extinto, mas que nunca falta na dimensão pela qual, ao irmos ao teatro, fazemos mais do que pousar nossos traseiros numa poltrona de preço mais ou menos caro – o momento das três batidas e da cortina que se abre? Sem esse tempo introdutório da angústia, rapidamente elidido, nada poderia adquirir seu valor pelo que é determinado, em seguida, como trágico ou cômico.”

(Jacques Lacan)

“A angústia aqui precisa ser tomada sempre na direção da liberdade.”

(Soren Kierkegaard)

⁴⁴ PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 72.

⁴⁵ Proust, *op. cit.*, p. 49.

⁴⁶ DESGRANGES, Flávio. *A inversão da Olhadela: alterações no ato do espectador teatral*. São Paulo: Hucitec, 2012.

⁴⁷ Foto: arquivo do grupo iNerTE.

Como um caramujo perdido de seu quintal, caminhando por um inóspito local urbano, carregando em sua concha marcas da própria vida, pintada pelas poeiras das ruas e sobrecarregada por um cotidiano paralisante, que pode ser notado nas pedras grudadas e detritos cravejados em seu pequeno corpo, a Espectadora vê-se longe do seu *habitat* natural, afastada das condições que lhe são familiares, sem saber o caminho de volta e sem a noção do momento em que se afastou de seu lugar de origem. A possibilidade de se ver diante de uma experiência estética efetiva, o esforço necessário para essa caminhada faz o seu pequeno corpo tremer. A Espectadora se percebe como se estivesse diante de um abismo, e sente vertigem ante a profundidade escancarada.

ESPECTADORA – (*para si*) O teatro me deixa assim, inquieta, parece que eu tenho que ansiar por algo, tenho que lembrar de algo. Será que eu não posso simplesmente estar aqui, tranquila, confortável com a situação? Prefiro o cinema. É mais fácil, adoro as poltronas das salas de exibição. Esqueci de pagar o IPTU. (*Respiração*). Por que eu sempre me esqueço? (*Pausa*). Quando eu falo devagar, consigo me escutar. Parece que não sou eu que está falando, como se alguém falasse por mim.⁴⁸

Em uma relação diversa da cena anterior, a Espectadora não enxerga os participantes presentes que estão ao seu redor. Deitada no chão do teatro com as pernas voltadas para o teto e um capuz preto na cabeça, a relação estabelecida dá-se entre a personagem e seres hipotéticos; o ambiente da cena sugere um espaço quimérico. A figura da espectadora aparece como um ser estranho, fora de seu habitat natural, não consegue se movimentar de maneira fluida, como se uma outra gravidade atuasse sobre seu corpo e a colocasse em relação distinta com o mundo e com o espaço cênico à sua volta.

ESPECTADORA- Veja só! Você, aqui, de volta. Quem diria? Eu vou embora agora! (*não sai do lugar*) Talvez eu venha aqui somente para tentar me responder por que é que eu venho aqui. “Vai, tem tudo a ver com você!”. Será? Teatro não tem nada a ver comigo. A gente vem, assim, para dar uma força. Pelo menos hoje tem algumas pessoas na plateia, às vezes não tem ninguém. Tem sons vindo lá de trás. Como eles têm coragem de se expor assim, esses atores. Eles não sabem ao certo quem estará aqui na plateia.⁴⁹

⁴⁸ iNerTE, Grupo. *Efeito, poema cênico*. Texto retirado do registro videográfico, 2019.

⁴⁹ iNerTE, Grupo. *Efeito, poema cênico*. Texto retirado do registro videográfico, 2019.

A fim de sublinharmos a anestesia corporal provocada pela angústia e trazermos a sensação de vertigem para perto da cena, recorreremos à imagem da Espectadora encapuzada, sentada em uma cadeira e envolta em correntes imaginárias, elementos que aprisionam os seus movimentos. Como se estivesse em alto mar, acorrentada ao mastro de uma embarcação, desejando manter-se em segurança, a fim de não se lançar ao mar, seduzida pelo encanto das vozes das sereias, a Espectadora aguarda o início do espetáculo.

Nesse trecho do texto cênico, referimo-nos à discussão que fazem Adorno e Horkheimer (1985) sobre a Odisseia, de Homero. No livro *Dialética do Esclarecimento*, os autores tomam a viagem de Ulisses como uma trajetória alegórica que descreve a perda inicial de rumo, “sobre o mar sem caminhos” e o retorno à ordem familiar e política. A Odisseia, tal como interpretada pelos pensadores alemães, é tomada pelo prisma de “uma história da razão que se desfaz dos encantos e dos feitiços míticos para chegar à dominação e à autonomia”.⁵⁰

Adorno e Horkheimer aclaram:

A oposição do ego sobrevivente às múltiplas peripécias do destino exprime a oposição do esclarecimento ao mito. A viagem errante de Tróia a Ítaca é o caminho percorrido através dos mitos por um eu fisicamente muito fraco em face das forças da natureza e que só vem se formar na consciência de si.⁵¹

No episódio do encontro com as sereias, Ulisses utiliza-se de mais um estratagema para livrar-se das maldições lançadas sobre a sua volta para casa. Dessa vez, a ameaça vem da sedução provocada pelo canto desses seres mitológicos, metade peixe, metade mulher. Deixar-se levar pela sedução das vozes dessas belas fêmeas significaria a sua ruína, o seu desterro. Assim como no encontro com Polifemo, o Ciclope, enfrentando e escapando da própria fragilidade, Ulisses, ao defender-se dos cantos sedutores, vale-se de sua astúcia, fazendo prevalecer a lógica da autopreservação.

Comentam Adorno e Horkheimer que

⁵⁰ GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006, p. 30.

⁵¹ ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985, p. 49.

É possível ouvir as Sereias e a elas não sucumbir: não se pode desafiá-las. Desafio e cegueira são uma só coisa, e quem as desafia está por isso mesmo entregue ao mito ao qual se expõe. A astúcia, porém, é o desafio que se tornou racional.⁵²

Ulisses ordena que seus companheiros de embarcação o amarrem ao mastro do navio e não o soltem mesmo que ele brade por isso. Enquanto isso, os marujos deveriam tapar os seus ouvidos com cera e continuar remando para longe daqueles seres, retomando assim o caminho de casa. Através desse ardil, Ulisses consegue fazer com que os trabalhadores nem desfrutem e nem se entorpeçam com a beleza daquelas vozes e consigam firmemente passar longe e protegidos dos encantos e dos perigos evocados pela música das sereias.

Adorno e Horkheimer retomam o mito de Ulisses, especialmente o encontro com as sereias, para pensar criticamente a relação do espectador com a arte desde a modernidade. Pois, “aqui nas paragens das sereias, Ulisses deve conseguir sobreviver a outras forças extremamente perigosas, às forças do canto e do encanto, às forças dissolventes e mortíferas da arte”.⁵³ Como se, metaforicamente amarrado à poltrona do teatro, em postura defensiva e acomodada – os aplausos bem comportados no final de um concerto são expressão característica desse modo contido de relação com a arte – tal como Ulisses enlaçado ao mastro do navio, o espectador adotasse um ardil para evitar o desvario de uma experiência mítica, desestabilizadora.

O estreitamento das amarras que prendem Ulisses ao mastro opõe-se justamente à possibilidade de dissolução mortífera capaz de ser ativada pela fruição da beleza daqueles cantos. O herói não tapa os próprios ouvidos, mas se aprisiona ao mastro, colocando-se dessa maneira disponível ao canto, mas inteiramente impotente diante de tal deslumbramento. Ulisses pode escutar o canto, mas não a ponto de se desprender de sua condição racional e defensivamente astuciosa. Ele descobre, valendo-se da instrumentalidade da razão, um jeito de, entregando-se, não se entregar, de fruir daquela beleza de forma contida, com o corpo atado.

Discorre Adorno:

O que ele escuta não tem consequências para ele, a única coisa que consegue fazer é acenar com a cabeça para que o desatem, mas é tarde demais, os companheiros – que nada escutam – só sabem do perigo da canção, não de sua beleza – e o deixam

⁵² Adorno; Horkheimer, 1985, p. 56.

⁵³ Gagnebin, 2006, p. 33.

no mastro para salvar a ele e a si mesmos. (...) Amarrado, Ulisses assiste a um concerto, a escutar imóvel como os futuros frequentadores de concertos, e seu brado de libertação cheio de entusiasmo já ecoa como um aplauso.⁵⁴

Nesse trecho da dramaturgia do iNerTE, buscamos aproximar a Espectadora da imagem de Ulisses, amarrado ao mastro, defendendo-se da fruição artística e, ao mesmo tempo, bradando para que o libertem. A personagem com o capuz preto na cabeça comporta-se como se estivesse presa a uma cadeira imaginária em uma sala de espetáculos, tal como o herói atado estreitamente ao mastro de sua embarcação. Ela também intenta aproximar-se da experiência estética sem entregar-se por inteiro. A escrita teatral propõe assim que a relação estabelecida entre cena e espectadores nos dias atuais talvez possa ser também compreendida à luz do percurso que faz o sujeito para constituir-se como sujeito autônomo, da trajetória de dominação da natureza pelo *Logos*. Como propõem os pensadores alemães, o preço que se deve pagar para o sujeito se constituir como sujeito autônomo não é um preço baixo.

Esse preço é alto: não é nada menos que a própria plasticidade da vida, seu lado lúdico, seu lado de êxtase e de gozo, a vida se auto conserva renunciando à sua vivacidade mais viva e mais preciosa – daí a infinita tristeza do burguês adulto bem-sucedido.⁵⁵

As amarras não impedem a fruição do espetáculo, mas apontam para essa condição de sujeitos conservados, autônomos e ardilosos que o domínio da razão nos reservou. Refletir acerca das amarras, tal como decifradas pelos autores, significa pensarmos sobre quais as reais possibilidades que temos de entrega e fruição ante uma proposição artística. Na angústia de sentir-se imóvel e deitada no chão do teatro, como se estivesse presa ao mastro de uma embarcação, e, ao mesmo tempo, ouvindo a beleza dos cantos e com medo de se perder diante de tal encanto, podemos enxergar a condição de nossa espectadora.

Antes mesmo do início do espetáculo, a Espectadora pressente que, diferentemente das salas de cinema que costuma frequentar, o teatro revela-se como uma experiência desafiadora, passível de alterar a sua conduta. Diante da iminência da proposição artística, a inquietude a desafia a encontrar os motivos de sua insistência em frequentar aquele espaço.

⁵⁴ Adorno; Horkheimer, 1985, p. 56.

⁵⁵ Gagnebin, 2006, p. 34.

As perguntas que vêm à tona referem-se ao trabalho de ser espectador, ao esforço interrogativo inerente à experiência estética, ao desafio imposto por um objeto artístico problemático que, a qualquer momento, pode irromper à sua frente. Surge novamente a lembrança da sensação de conforto que o tipo de cinema que está habituada a frequentar representa, mas que não pode ser recuperada, pois, lançada nos meandros do teatro, colocada ante uma atividade artística compreendida como anti-ilusionista, a percepção vê-se distintamente convocada.

Nesse instante fecundo, o estado de atenção é evocado, assim como o estado de distração. Envolvida com o que pode acontecer naquele espaço e, ao mesmo tempo, absorpta em sua própria história, distraída e atenta ao mesmo tempo, a Espectadora inicia o esforço necessário de se disponibilizar para a obra, ou seja, um esforço de decifração e de invenção da obra apresentada.

ESPECTADORA – Esse silêncio é enorme, seria grande o suficiente para calar o indesejável? Hoje eu acordei com vontade de não ser, só queria parar de pensar, sentir menos e poder me livrar de mim.⁵⁶

A angústia diante “das cortinas fechadas” revela uma outra cena, prestes a ser descortinada. Nesse espaço que irrompe entre o local da cena e o lugar do espectador, espaço de produção artística, faixa fronteira que surge do encontro entre produtores e receptores, o grupo busca tecer uma dramaturgia que podemos reconhecer também como uma dramaturgia de mediação, uma dramaturgia que se dá a partir do poema apresentado em cena. Uma poética do espectador, em face das peripécias de seu percurso criativo. Um espaço de poesia, mas também um local de luta, *performance* e criação. Lances e contralances, proposições e contraproposições artísticas surgem nesse espaço, motivados a partir do espetáculo e a partir do espectador. É o espaço em que o público se vê convidado a rever, e por vezes recusar, aspectos ordinários e comunicacionais da linguagem, em busca de acesso às instâncias poéticas.

Nesta perspectiva, buscamos colocar em cena aspectos constituintes dos modos de fruição de uma obra. A apreciação estética incita o olhar atento, o olhar que decifra; a relação com a obra, contudo, não pode ser submetida apenas à racionalização. Ela necessita

⁵⁶ iNerTE, Grupo. *Efeito, poema cênico*. Texto retirado do registro videográfico, 2019.

recuperar algo do que foi deflagrado pela cena, e que evidencia os próprios processos de construção elaborados pelo sujeito perceptor. É como diante de uma caligrafia em que o ato da leitura é convocado a se fazer também ato de aproximação e apreciação *dos desenhos* da letra, tal qual quando o significante não quer levar o leitor direto ao significado, mas propõe que ele se detenha ali mais um pouco, observando os seus contornos, os desenhos das letras, as nuances das palavras.

Mentoriza Barthes:

O que é escutado aqui e ali (sobretudo no campo da arte, cuja função é por vezes utopista) não é um significado, objeto de reconhecimento ou de decifração, é a própria dispersão, o espelhamento dos significantes, que voltam sem cessar, a uma escuta que, sem cessar, produz novos significantes, sem que desapareça o sentido: esse fenômeno de espelhamento chama-se significância (distinta de significação).⁵⁷

A arte, segundo o filósofo, trabalha deixando os seus significantes à mostra, levando-nos a encarar os elementos artísticos em pleno processo de significância. A *escuta* diante da arte contemporânea força o sujeito a enfrentar uma tarefa difícil, que corresponde “à renúncia de sua intimidade”, pois, ao desconstruir-se, ao desmontar os seus códigos já conhecidos, a escuta exterioriza-se e, desse modo, fala.⁵⁸

Como foi dito, a Espectadora vê-se diante de uma cena que está prestes a começar. Sentada diante das “cortinas fechadas”, ela presentifica situações e sensações de outros momentos, de outros lugares. Tudo que se passa com a Espectadora acontece antes mesmo do abrir das cortinas. A promessa da cena a conduz a outras cenas já vistas, corredores de sua vida, cenas de outras histórias e de outros teatros. O ambiente revisitado de suas referências revela sua angústia, e ameaça descortinar elementos indesejáveis de seus processos internos e enfrentamentos pessoais.

Segundo Kierkegaard,

A angústia pode-se comparar com a vertigem. Aquele cujos olhos se debruçam a mirar uma profundidade escancarada, sente tontura. Mas qual é a razão? Está tanto no olho quanto no abismo. Não tivesse ele encarado a fundura! Deste modo, a angústia é a vertigem da liberdade, que surge quando o espírito quer estabelecer a

⁵⁷ Barthes, 1990, p. 228.

⁵⁸ *Ibid.*, na mesma página.

síntese, e a liberdade olha para baixo, para sua própria possibilidade, e então agarra a finitude para nela firmar-se.⁵⁹

A noção de angústia, tomada como *vertigem da liberdade*, pode ser aproximada da noção de experiência estética se compreendermos a arte como espaço de resistência, se reconhecermos em um signo artístico potência para se contrapor ao “rolo compressor da subjetividade”⁶⁰, engendrado pela lógica capitalista de produção. A experiência estética, tomada como instância liberadora, está relacionada a uma espécie de proposição estética que não se interessa em corresponder a determinadas expectativas de prazer, mas sobrevive graças à ânsia de colocar a si mesma em estado de dúvida, de trabalhar, tanto com o intuito de provocar alterações na percepção do espectador acerca das obras em geral, como sobre o mundo à sua volta.

Comenta Guattari:

É nas trincheiras da arte que se encontram os núcleos de resistência dos mais consequentes ao rolo compressor da subjetividade capitalística, a da unidimensionalidade, do equívoco generalizado, da segregação, da surdez para a verdadeira alteridade. Não se trata de fazer dos artistas os novos heróis da revolução, as novas alavancas da história! A arte aqui não é somente a existência de artistas patenteados, mas também de toda uma criatividade subjetiva que atravessa os povos e as gerações oprimidas, os guetos, as minorias.⁶¹

A arte se apresenta como um campo de experiências e, portanto, espaço de aquisição de distintos vetores de percepção e análise. No encontro com o signo artístico podemos sair de nós mesmos e observar universos estranhos ao nosso. O processo emancipatório que envolve a arte, tal como estamos abordando, pode ser compreendido através do modo com que um elemento de significação nos atinge e nos intriga, provocando o pensamento. Pois, como indica Deleuze⁶² “ninguém pensa por boa vontade, pensar é um ato involuntário.” Pensamos quando um signo nos rouba a paz e nos obriga ao ato de pensar. “Em primeiro lugar é preciso sentir o efeito violento de um signo”⁶³. O signo artístico invoca-nos a produção de sentidos a partir de algo que nos desestabiliza, para o que não

⁵⁹ KIERKEGAARD, Soren. *O conceito de angústia*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2011, p. 67.

⁶⁰ GUATTARI, Felix. *Caosmose : um novo paradigma estético*, São Paulo: Editora 34, 2012, p. 105.

⁶¹ *Ibid.*, p. 106.

⁶² DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

⁶³ *Ibid.*, p. 22.

encontramos referentes e respostas prontas. Na busca por se desvencilhar de uma engrenagem subjetiva opressora, e por sugerir uma revisão da vida social, a obra de arte, apreciada e compreendida pelo receptor, convida-o também a experimentar esse mesmo modo de questionamento e inventividade.

1.5 Desmontagem do insulto

“Diante do texto ficcional, o leitor é forçosamente convidado a se comportar como um estrangeiro que a todo instante se pergunta se a formação de sentido que está fazendo é adequada à leitura que está cumprindo.”

(Luiz Costa Lima)

Para a constituição dessa cena, intitulada *Desmontagem do insulto*, trabalhamos a partir da leitura do texto dramático de Peter Handke, nomeado *Insulto ao público*⁶⁴. Mesmo que explicitamente inspirada no texto do autor austríaco, a escrita da cena mostra-se bastante modificada, já que tratada a partir de processo de criação que contou com propostas dos artistas e improvisações cênicas dos atores, além de colocada em relação com aspectos teóricos da recepção e do efeito estético, bem como com passagens surgidas de experiências do grupo em encontros com espectadores, realizadas ao longo dos processos investigativos do iNerTE.

O tratamento aqui conferido à peça de Handke (2015), constituída por enunciados ditos diretamente à plateia, sem fio dramático, assemelha-se a um enfrentamento aberto aos espectadores. A cena pode ser tomada como um desafio ou um jogo proposto ao público, que pode, desse modo, observar-se em pleno ato receptivo, atento aos próprios processos que engendra enquanto se relaciona com a cena apresentada. Isso provoca na pessoa espectadora um deslizamento sempre instável entre a posição de sujeito e de objeto na relação com a cena, colocando-se ora como sujeito, que observa, analisa, associa, reflete, ora como objeto, que se percebe alcançado, tocado, atingido, afetado, arrastado pelo acontecimento.

O diálogo evidenciado com a plateia, assim como nos demais textos referidos anteriormente com os quais trabalhamos, incita os espectadores a perceberem uns aos

⁶⁴ HANDKE, Peter. *Peças faladas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015.

outros, investigando os distintos modos de atuação e a própria condição de estrangeiros que assumem enquanto participantes efetivos do encontro.

ATRIZ 2 – *(para o público)* Vocês são o tema. Nós estamos vendo vocês. Vocês estão sendo observados. Nós estamos na espreita. Vocês estão sendo visados. Vocês estão no fogo cruzado. Vocês são o assunto. Vocês são o alvo de nossas palavras.

ATRIZ 1 – Vocês são o nosso objeto de pesquisa. Vocês estão sendo estudados. Vocês embasam nossos processos de investigação. Vocês são a nossa matéria. Vocês são nossos sapos de laboratório.

ATRIZ 2 – Essa é uma metáfora. Vocês servem como alvo de nossas metáforas. Vocês servem como metáforas.

(as atrizes vão, alternadamente, enumerando observações, a partir dos gestos e vestimentas, feitas aos espectadores presentes)

ATRIZ 1 – Vocês estão com as pernas cruzadas. Vocês estão com os braços cruzados. Vocês estão com a bolsa no colo. Vocês estão inquietos na cadeira. Vocês estão coçando a cabeça (...)

ATRIZ 1 – Vocês vestem uma blusa azul.

ATRIZ 2 – Uma bela blusa azul. Vocês são os protagonistas desse espetáculo. Vocês interpretam com maestria. A performance de vocês parece irretocável. Vocês formam um elenco admirável. Vocês são atores minimalistas. Vocês atuam com pequenos gestos. Vocês são atores de poucas palavras. Vocês representam de modo espontâneo. Vocês conhecem bem esse papel.

ATRIZ 1 – Vocês participam. Vocês assistem. Vocês olham fixamente. Assistindo, vocês se tornam rígidos. Vocês são alguma coisa que assiste. Assim que alguém começa a falar, vocês começam a assistir. Isso alivia vocês.

ATRIZ 2 – Vocês se tornam desinibidos. Vocês podem participar. Vocês deixam de ser mais um. Vocês não estão mais sozinhos com vocês mesmos. Agora vocês estão juntos. Vocês são uma plateia. Esse é o alívio. Vocês podem assistir a alguma coisa que fala.⁶⁵

Posicionar-se diante de uma proposição artística configura-se como um movimento descontínuo, ambíguo; a leitura efetiva-se de maneira movente, como se solicitasse um jeito de corpo, sempre sujeito ao acaso e à precariedade, como algo que ganha potência em virtude das incertezas e dos tumultos que provoca. Na cena acima apresentada, a própria condição da plateia, no momento presente do evento, torna-se evidenciada, de maneira a tensionar a prática artística com situações corriqueiras da vida cotidiana, como se o próprio modo de os espectadores colocarem-se no espaço teatral ou de posicionarem-se nas cadeiras constituísse por si um ato performativo.

Essa relação entre proposição artística e efeito estético pode ser pensada a partir dos estudos de Renato Cohen sobre a performance, em que assinala que “o produto, na via do *work in process*, é inteiramente dependente do processo, sendo permeado pelo risco”.⁶⁶

⁶⁵iNerTE, Grupo. *Efeito, poema cênico*. Texto retirado do registro videográfico, 2019.

⁶⁶COHEN, Renato. *Work in process: linguagens da criação, encenação e recepção na cena contemporânea*. 1994. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994, p. 18.

Esse movimento é dialético, pois na medida em que, de um lado, se tira a arte de uma posição sacra, inatingível, vai se buscar, de outro, a ritualização dos atos comuns da vida: dormir, comer, movimentar-se, beber um copo de água (como numa performance de George Brecht do Fluxus) passam a ser encarados como atos rituais e artísticos. John Cage diz: "Gostaria que se pudesse considerar a vida cotidiana como teatro".⁶⁷

Nesse sentido, notamos que o risco em que o espectador se vê colocado em prova pode ser pensado com a mesma intensidade que o artista experimenta na cena performativa. Se a proposição artística, próxima às invenções da performance, como observa Cohen, pode ser compreendida como "uma arte de fronteira que visa escapar às delimitações, ao mesmo tempo que incorpora elementos das várias artes"⁶⁸, o território da recepção revela-se também como espaço liminar no qual podemos vislumbrar lances poéticos dos espectadores, sem, evidentemente, imaginar que seria possível delimitar as tantas possibilidades de criação artística que podem advir daí.

O espectador de uma proposição cênica – ainda que sentado na cadeira, a partir das subversões trazidas pela prática performativa, contaminando as várias instâncias das produções cênicas –, desloca-se tal como o atuante, desafiando os territórios prioritariamente destinados aos participantes, em uma perspectiva expandida, experimentando o alargamento do acontecimento artístico.

ATRIZ 1 – Vocês estão sentados esperando que algo aconteça. Vocês esperam que algo aconteça. Vocês estão certos: se é para esperar que algo aconteça, é melhor esperar sentado.

ATRIZ 2 – Vocês se prepararam para vir aqui. Vocês vieram aqui com algumas ideias pré-concebidas. Vocês vieram ao teatro. Vocês vieram encontrar um certo tipo de teatro. Vocês se prepararam para vir ao teatro. Vocês se vestiram para vir ao teatro. Vocês se arrumaram para vir ao teatro. Vocês se olharam no espelho.

ATRIZ 1 – Vocês imaginaram algumas coisas. Vocês esperavam encontrar alguma coisa. Vocês esperavam encontrar algumas pessoas. Vocês esperavam encontrar um certo tipo de pessoas. Vocês esperavam encontrar um certo tipo de pessoas que vai ao teatro. Vocês esperavam encontrar um certo tipo de pessoas que vai a um certo tipo de teatro. Vocês são um certo tipo de pessoas que espera encontrar um certo tipo de pessoas que vai a um certo tipo de teatro.⁶⁹

Ao refletirmos acerca do percurso de fabulação e de ficcionalização do espectador antes mesmo do início do espetáculo – enquanto se desloca para o edifício teatral, ou para o

⁶⁷ *Id. Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 38.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 159.

⁶⁹ iNerTE, Grupo. *Efeito, poema cênico*. Texto retirado do registro videográfico, 2019.

local previamente determinado para a apresentação do espetáculo, ou enquanto aguarda pacientemente sentado (ou em pé) o descortinar da cena –, retomamos os estudos realizados por teóricos da recepção acerca da noção de horizonte de expectativa, que marca o horizonte de espera do público acerca do que pretende encontrar quando vai ao teatro, ou quando vai a um certo tipo de teatro. Nessa perspectiva, podemos notar que quando lemos um texto, ou assistimos a um espetáculo teatral, não deixamos de lado as outras peças que já conhecemos. Ao contrário, as obras previamente conhecidas tornam-se material de referência para o diálogo com aquela com que estamos nos deparando.

Gumbrecht afirma que:

Tanto leitura de livros quanto leitura do mundo, não é simplesmente uma atribuição de sentido. É o movimento interminável, o movimento alegre e doloroso entre perder e voltar a ganhar controle intelectual e orientação – que pode ocorrer no confronto com (quase?) todos os objetos culturais, desde que ele ocorra nas condições de baixa pressão de tempo, isto é, sem que se espere uma “solução” ou uma “resposta.”⁷⁰

Tal como a cena intitulada *Desmontando o insulto*, as diversas concepções do espetáculo *Efeito* aqui apresentadas foram realizadas a partir de textos que colocam em evidência a relação entre obra artística e receptores. São obras fictícias – poemas, romances, dramaturgia –, bem como textos teóricos tomados como materiais engenhosos para o estudo acerca do ato do espectador. A proposição do grupo para a criação de uma dramaturgia referente ao modo de atuação do público coloca, lado a lado, textos heterogêneos, contemplando gêneros e autores diversos, e tem o intuito de trazer para a cena o caráter processual, irruptivo e díspar, próprio das práticas artísticas, características que também podem ser notadas nos processos de leitura. A ideia parte da curiosidade por examinar, tanto os processos criativos dos artistas quanto o estado performativo dos espectadores no correr do acontecimento artístico.

A fim de refletir sobre essa zona fronteira, espaço de encontro entre o que está apresentado pela obra e os desvios de leitura realizados no âmbito da recepção, procuramos compor pequenas cenas que aparecem como ações investigativas acerca do que acontece com o espectador mesmo antes de o espetáculo começar. No lugar de cenas finalizadas, propusemos cenas resultantes de leitura e investigação, construídas como cenas em

⁷⁰ Gumbrecht, 2010, p. 76.

processo. Se os artistas se preparam, elaborando programas de improvisação, ensaios e *workshops* para a composição artística, os espectadores fazem o mesmo quando decidem assistir a um espetáculo. Programam-se, deslocam-se, fabulam possibilidades para o encontro.

A importância de incluir em nossa pesquisa o conceito de horizonte de expectativa e a quebra desse horizonte relaciona-se com o fato de que ao transpormos os limites desse horizonte arriscamos, justamente, romper com o sistema normativo e permitir o “movimento interminável”⁷¹, alegre e, por vezes, doloroso da recepção de uma obra. Dessa maneira, podemos considerar que, a partir da negação dos limites de expectativas estabelecidos *a priori*, podemos criar uma estratégia de ruptura com as molduras normativas que buscam sempre conter as inovações ocasionadas pela arte e concretizadas em sua recepção. A ruptura do horizonte estético em vigor aproxima o espectador de prováveis mudanças nos hábitos perceptivos, de experiências desautomatizadoras.

Ao evocarmos o momento anterior ao encontro com a obra de arte, as expectativas postas antes do abrir das cortinas como momento relevante, tocamos também de forma incisiva na possibilidade sempre presente de frustração e da sensação de angústia diante do que pode ser descortinado – tal como descrito, anteriormente, na cena *A angústia da espectadora ante o que será descortinado* –, evidenciando como o encontro com uma obra de arte pode se desnudar como uma experiência desafiadora. Pois “minha leitura poética me ‘coloca no mundo’ no sentido mais literal da expressão”.⁷²

O objeto artístico é recepcionado para além dos pressupostos colocados pelos artistas; diante da proposição artística, o espectador, inevitavelmente, recupera outras experiências, vislumbra outras possibilidades poéticas, sonha com cenas futuras, e a partir desse conjunto de elocubrações de leitura a obra se concretiza. O percurso repleto de acasos presente na produção artística pode, portanto, ser notado nas condições de recepção. Como um processo instável e improvisado de envolvimento com o texto, a recepção de uma obra também se dá como um *gesto inacabado*.⁷³

É Féral quem esclarece que:

⁷¹ Gumbrecht, 2010, p. 76.

⁷² Zumthor, 2014, p. 79.

⁷³ SALLES, Cecília. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo. FAPESP, Annablume, 2004.

O espectador entra e sai da narrativa, navegando segundo as imagens oferecidas ao seu olhar. O sentido aí não é reductivo. A narrativa incita a uma viagem no imaginário que o canto e a dança amplificam. Os arabescos do ator, a elasticidade de seu corpo, a sinuosidade das formas que solicitam o olhar do espectador em primeiro plano, estão no domínio do desempenho. O espectador, longe de buscar um sentido para a imagem, deixa-se levar por esta performatividade em ação. Ele performa.⁷⁴

Podemos considerar que para a construção de um poema cênico acerca do efeito estético, tal qual nos comprometemos, os rumos da pesquisa estão voltados para os meandros performativos próprios ao processo de leitura, para a condição de instabilidade inventiva, a incerteza quanto ao local certo que devemos habitar enquanto estamos diante de um espetáculo, para o ir e vir entre mundos diversos e, até mesmo, para “o elemento do não saber que nos deslumbra toda vez que pousamos nosso olhar sobre uma imagem da arte”.⁷⁵ Um texto sobre a demanda criadora da recepção precisa enfrentar indagações como essas.

A reunião de proposições estéticas que carregam abordagem teórica sobre os meandros da produção artística faz com que o receptor realize abordagem semelhante. As cenas assumidas como leituras poéticas de obras diversas intentam evidenciar que o ato de leitura da obra, bem como a observação desses operadores em ação são o tema do espetáculo. Podemos, assim, realizar uma desmontagem do processo de leitura, investigando a prática do espectador diante do seu fazer.

Ao apelar a procedimentos sobretudo utilizados nas artes plásticas – performance art, instalação, vídeoarte – recorrendo a todas as formas de tecnologias modernas (...) usando também textos como materiais sonoros mais ainda do que como significações, essas encenações procuram instalar o espectador num estado, numa certa atmosfera, mais do que incitá-lo a decodificar de maneira racional as representações visuais que poderiam ser-lhe dadas a ver. Ao fazê-lo, tais encenações forçam o espectador a modificar a ordem de suas percepções, obrigam-no a ficar à escuta de suas sensações iniciais antes que as outras se tornem objetos de cognição (percepção, conceito).⁷⁶

Quando optamos por compartilhar os processos de criação envolvidos na recepção, trabalhamos com o que está na órbita do acontecimento, percorremos também escolhas incertas e são esses caminhos – ou tentativas – que aparecem registrados em nossa dramaturgia.

⁷⁴ FÉRAL, Josette. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 120.

⁷⁵ Didi-Huberman, 2010, p. 15.

⁷⁶ Féral, 2015, p. 287.

Pensar sobre o processo de recepção sem direcionamentos rigidamente estabelecidos pode revelar, como mencionado, a imprevisibilidade que está presente na leitura, bem como os caminhos de busca, de experimentação, acertos e erros, em que se integram dúvidas, saberes, aprendizagens e confrontações. A dramaturgia assim organizada procura elucidar quais seriam as possíveis estratégias poéticas adotadas pelos participantes diante de ordens perceptivas alteradas e oscilantes.

ATRIZ 2 – (*observando a plateia*) Ao falarmos com vocês, vocês se tornam presentes. Vocês se tornam conscientes de si mesmos. Vocês se tornam cientes de que estão sentados. Vocês percebem o modo com que estão sentados. Vocês percebem como os seus membros estão dispostos. Vocês percebem como suas nádegas encostam no assento. Vocês percebem o giro de sua cabeça sobre o pescoço. Vocês percebem as piscadelas de suas pálpebras. Vocês percebem a sua salivação. Vocês percebem o ar que vocês inspiram e expiram através de sua boca e nariz. Vocês não têm dúvida de que estão sentados num teatro. Vocês se tornam uma unidade. Vocês se tornam um padrão. Vocês se tornam uma plateia. Vocês toleram mais o que acontece com vocês. Vocês se tornam espectadores.⁷⁷

Com as interpelações feitas diretamente ao público a partir da cena *Desmontagem do insulto*, interrompemos as demais cenas de forma fragmentária, marcando o aspecto descontínuo da proposição do *poema cênico*, imaginado como um ‘poema da leitura do espectador’. Se a recepção envolve o ato de cada pessoa ao se colocar no mundo, podemos também observar que para ler é preciso tomar uma posição e assumir a responsabilidade de tal ato. Esse movimento tanto é “aproximação” quanto “afastamento”: aproximação com reserva, afastamento com desejo.⁷⁸ Por isso, cada cena apresentada se vale de enunciados inacabados, permeados pelos aspectos processuais da leitura, em que os participantes são convidados a um jogo que evoca tanto o acaso quanto a singularidade dos processos criativos de leitura, tanto uma possível identificação e proximidade, quanto o afastamento, ocasionado por devaneios diversos.

A fim de examinarmos o receptor em pleno ato receptivo, podemos nos voltar para o que acontece no romance de Italo Calvino intitulado *Se numa noite de inverno um viajante*. O livro, escrito em 1979, apresenta uma narrativa constituída por doze capítulos e se vale de uma estrutura não-linear. Cada capítulo do livro nos conduz a uma história diferente, todas, no entanto, possuem algo em comum, a presença assumida do leitor, tomado como

⁷⁷iNerTE, Grupo. *Efeito, poema cênico*. Texto retirado do registro videográfico, 2019.

⁷⁸ Didi-Huberman, 2010, p. 16.

personagem no contexto ficção, figura que está diante de todas as histórias, sofrendo a cada interrupção da narrativa. As mudanças de enredo, assim como o movimento do leitor defrontado com suas expectativas sempre frustradas, revelam que o verdadeiro tema da obra é a própria leitura.

No primeiro capítulo, acompanhamos instruções concedidas pelo autor aos seus leitores: “Deixe que o mundo à sua volta se dissolva no indefinido. É melhor fechar a porta, do outro lado há sempre um televisor ligado”.⁷⁹ O autor avisa logo em seguida que os diálogos que compõem o romance formam um burburinho de vozes indistintas para o envolvimento com a história, mas que “é preciso registrar tanto o efeito ‘burburinho’ quanto o efeito ‘intenção secreta’, que você, assim como eu, ainda não tem condições de captar”.⁸⁰ Desse modo, estamos a todo tempo lendo e nos observando enquanto leitores, entrando e saindo da história, colocados em evidenciada situação de leitura. Mais precisamente, podemos considerar que estamos em um entrelugar, quer dizer, vemo-nos como leitores-performers, tanto presentes tanto na história como fora dela.

Entre as diversas características intrigantes desse livro, algo que intensifica essa sensação entre *o dentro e o fora* é o fato de as histórias não possuírem continuidade. Estamos sempre recomeçando, a cada capítulo um novo romance, conhecendo um novo autor, e, assim como nós, o leitor-personagem da história vê-se perdido, procurando ajuda para entender o que está acontecendo com o livro que está lendo. “No dia seguinte, assim que consegue um minuto de folga, o leitor corre para a livraria para pedir explicações ao vendedor”.⁸¹ Vemo-nos, então, confrontados com o próprio ato de leitura, do qual só nos resta encontrar sentidos possíveis.

O leitor entra na leitura com uma expectativa, a convencional, pois espera ter diante dos olhos uma história convencional, com começo, meio e fim. Esta expectativa não se cumpre. E, diante da surpresa, busca uma explicação. Com quem? Com o autor-narrador que o preparou no primeiro capítulo? Não, que este desapareceu e foi substituído por uma voz narrativa.⁸²

⁷⁹ CALVINO, Italo. *Se um viajante numa noite de inverno*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 11.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 25.

⁸¹ *Ibid.*, na mesma página.

⁸² SÁ, Olga de. *O leitor protagonista*. Kaliope, São Paulo, ano 3, n. 1, p. 82-90, jan./jun., 2007, p. 88.

Dentre as muitas possibilidades de análise dessa obra, tendo em vista sua inventividade, o romance de Calvino presta “uma homenagem ao papel do leitor”⁸³, estabelecendo-se como material de extrema importância para os estudos da recepção. Ao evocar e destruir expectativas, considera os horizontes estéticos e carrega o ato de leitura para o centro da conversa. Enquanto Calvino descreve a tentativa labiríntica do personagem de continuar a leitura do livro, ele também discute a atividade aguerrida do leitor diante da obra.

Diferentemente do que ocorre nos romances clássicos da época moderna que colocam em cena o leitor, no romance de Calvino o leitor não está mais presente apenas como interlocutor do autor. Nele “o leitor não somente participa de cada ato de escrita discutindo a gênese da obra, mas é igualmente convidado a assumir, na qualidade de leitor, os riscos do sujeito”.⁸⁴ O efeito poético do romance de Calvino está sublinhado pela proposição de que cada história será constituída a partir da simples promessa, isto é, a criação do leitor está colocada em voga de forma contundente. O autor italiano escreve uma história que trata, antes de tudo, das frustrações e divagações do receptor, aquele que observa a obra em busca do elo perdido, da continuidade da trama.

No capítulo 11, penúltimo do romance, Calvino promove o encontro entre vários leitores. Em uma biblioteca, enquanto aguarda que encontrem os livros que procura, o leitor-personagem que seguimos desde o início da trama encontra com outros leitores que carregam expectativas muito diferentes das suas. Inicia-se, então, uma cena curiosa em que diferentes leitores discutem acerca de suas diversas expectativas diante de uma obra literária.

Calvino, então, aborda o assunto:

Toda vez que me defronto com uma dessas granulações de sentido, tenho que continuar escavando à volta, para ver se a pepita se desenvolve em filão. Por isso minha leitura não acaba nunca: leio e releio sempre, procurando a confirmação de uma nova descoberta entre as dobras das frases. Também eu sinto necessidade de reler os livros que já li – diz um terceiro leitor –, mas a cada leitura me parece estar num livro novo. Será que continuo a mudar e ver coisas que antes não percebera em outra leitura? Ou será a leitura uma construção que ganha forma reunindo um número de variáveis e não consegue repetir-se duas vezes obedecendo à mesma configuração? (...) A conclusão a qual cheguei é que a leitura consiste numa operação

⁸³ ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 8.

⁸⁴ JAUSS, Hans Robert. *Recepção e produção: o mito dos irmãos inimigos*. Revista Criação & Crítica. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/criacaoocritica> (acesso em 1 de outubro de 2023).

sem objeto ou que seu verdadeiro objeto é ela própria. O livro é um suporte acessório ou, mesmo, um pretexto”.⁸⁵

Salientando que a leitura se dá como uma operação descontínua e fragmentária, Calvino propõe um desafio para o leitor. As histórias, já que misturadas e sobrepostas, ganham sentido diverso daquele apontado inicialmente, instaurando um jogo entre os diferentes capítulos do livro, que avançam desorganizando as expectativas, concedendo camadas espessas de significados ao processo de leitura, que ganham um tom paródico.

Haroldo de Campos amplia o conceito:

Paródia que não deve ser necessariamente entendida no sentido de imitação burlesca, mas inclusive na sua acepção etimológica de canto paralelo. (...) A paródia, enquanto “canto paralelo”, acerca-se tanto da ideia bakhtiniana de dialogismo (...) como da noção de inter (entre)-textualidade kristeviana.⁸⁶

O jogo de linguagem se revela como tal, deixa patente o objetivo do autor, tanto de deixar à mostra as amarras do romance, o processo de construção do texto, quanto de explicitar a atitude do leitor, que aponta para a desautomatização da recepção. O canto paralelo utilizado em romances, a partir da intersecção assumida de narrativas díspares, como observa Haroldo de Campos, participa como modo propositivo de “desnudamento do processo”.⁸⁷ O canto paralelo, instaurado a partir da descontinuidade das histórias, marca a frustração do leitor, sempre perdido em meio ao desejo de adentrar em uma história contínua, deixando à mostra o caráter precário e inacabado dos processos de leitura. Os capítulos compostos dessa maneira sublinham uma experiência que se dá não apenas pelo acompanhamento de cada situação da história, mas por absorção de uma possibilidade de compreensão impensada e insólita dessa reunião de estilos literários diversos.

⁸⁵ Calvino, 1999, p. 258.

⁸⁶ CAMPOS, Haroldo de. de. *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo, Perspectiva, 2005, p. 74.

⁸⁷ *Id.* Serafim: um grande não livro. In: Oswald de Andrade. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo, Globo, 2007, p. 23.



Figura 3 - cena do espetáculo *Efeito, um poema cênico*⁸⁸

1.6 Filme *O Rio*: ressonâncias de uma experiência estética. entre a contemplação desinteressada e a participação experimentadora

“Comum a todos os grandes narradores é a facilidade com que se movem para cima e para baixo nos degraus de sua experiência, como em uma escada. Uma escada que chega até o centro da terra e que se perde nas nuvens.”

(Walter Benjamin)

Na cena que agora descreveremos, a Espectadora reencontra-se com elementos de leitura que irrompem de uma experiência estética outrora efetivada, retomando possibilidades de compreensão que não foram anteriormente selecionadas, e que retornam agora provocando sensações inusitadas. A obra recuperada é o filme malaio *O Rio*⁸⁹, de 1997, dirigido por Tsai Ming-liang.⁹⁰ O filme, que sobrevém inesperadamente enquanto aguarda o início do espetáculo teatral, é exposto pela Espectadora tal como lhe ocorre, sem desvendar detalhes de sua narrativa, sem delimitar claramente sua estrutura. A personagem relata o que experimentou quando assistiu ao filme, procurando narrar trechos que a atingiram, momentos fugidios, que ela não sabe ao certo porque ficaram gravados em sua memória. O primordial de seu depoimento refere-se a como ocorreu o encontro com aquele filme, ao

⁸⁸ Foto: arquivo do grupo iNerTE.

⁸⁹ Sobre o filme *O Rio*: <http://43.mostra.org/br/filme/5294-O-Rio>. Acesso em: 19 dez. 2020.

⁹⁰ Tsai Ming-Liang nasceu na Malásia em 1957. Mudou-se para Taiwan em 1977 e é um dos cineastas mais importantes do novo cinema taiwanês. Dirigiu filmes como *Vive L'Amour* (1994), *Leão de Ouro* no Festival de Veneza; *O Rio* (1997, 21ª Mostra), *Urso de Prata* em Berlim; *O Buraco* (1998), Prêmio da Crítica no Festival de Cannes, *Que Horas são Aí?* (2001, 26ª Mostra); *A Passarela se Foi* (2002, 27ª Mostra); *Adeus, Dragon Inn* (2003, 27ª Mostra); *O Sabor da Melancia* (2004) e *Cães Errantes* (2013), Grande Prêmio do Júri no Festival de Veneza.

modo intenso e surpreendente com que a obra a afetou, ao impacto causado e como ela saiu da sala de exibição.

ESPECTADORA- (*Rememorando*). O Rio, esse era o nome do filme. O Rio... (*As reticências são pensadas pela atriz, apenas não são mencionadas em voz alta*). Um cinema em Botafogo. A sala estava cheia, ao mesmo tempo silenciosa... Antes do filme começar me deu um frio na barriga... (*Olhando para os três barcos de papel, como se visse a seguinte cena diante de si*). O pai, a mãe e o filho. Nem parecem uma família. Estão sempre sozinhos. Moram na mesma casa. O pai e o filho viajam para uma cidade vizinha em busca de solução para uma doença repentina que toma o garoto. Hospedam-se num pequeno hotel. No quarto, há uma única cama de casal. O filho passeia pela cidade. Sozinho. O garoto anda pelas ruas. Curioso, se vê em frente a uma sauna masculina. Observa atentamente o lugar. Entra. Aparece agora só de toalha num ambiente à meia luz. Percorre um imenso corredor, abrindo várias portas. Em cada sala, uma dupla de homens nus. Encontra, enfim, uma sala vazia. Entra e espera. Silêncio. Não há música. O pai, frequentador habitual, aparece na rua entrando na mesma sauna. De toalha, percorre as salas, porta a porta. Encontra, enfim, uma em que só há uma pessoa. Entra. Sob a pouca luz não reconhece o próprio filho. Os dois começam a se acariciar. As carícias tornam-se cada vez mais quentes, ousadas. Até que se aproximam da única e tênue lâmpada que existe na sala. O pai repentinamente reconhece o filho. E lhe desfere um tapa no rosto. (*Breve pausa*). Os dois aparecem agora no pequeno quarto do hotel, deitados na mesma e única cama de casal, cada qual virado para um lado. Silêncio. Aquele mesmo silêncio embaraçoso. Ao lado da cama, uma pequena janela. Aberta... Parecia que um dos dois ia se jogar pela janela a qualquer momento.⁹¹

A narrativa faz-se como construção que desnuda a incompletude de um processo. Algo que lhe ocorre, sem que ela mesma saiba direito do que se trata, sem que consiga prever ao certo para onde seu pensamento a encaminhará. Ao mesmo tempo em que fala, surpreende-se com o que diz. Ao colocar em palavras suas lembranças, a personagem tenta retomar a sensação que teve quando assistiu ao filme. Fica claro que a real tentativa é de aperceber-se do que lhe aconteceu, do que lhe foi marcante, de como aquela obra reverberou e fez tremer o seu corpo. Mesmo sem conseguir apropriar-se da situação de instabilidade que parece envolver suas impressões, a Espectadora tenta descrever o que lhe aconteceu naquele dia. Será possível colocar em palavras o dito a partir dos escritos de Derrida, já que a personagem se percebe ante “certa possibilidade impossível de dizer o acontecimento?”⁹²

A Espectadora rodeia a região obscura própria à experiência poética, circunda a órbita do acontecimento, contorna o impossível de ser dito. Parece que o filme, ainda no momento atual, obriga-a a debruçar-se sobre ele, colocando-a novamente em processo de leitura,

⁹¹ INERTE, Grupo. *Efeito, poema cênico*. Texto retirado do registro videográfico, 2019.

⁹² DERRIDA, Jacques. *Cierta posibilidad imposible de decir el acontecimiento*. In: DERRIDA, Jacques; SOUSSANA, Gad; NOUSS, Alexis (org.). *Decir el acontecimiento, es posible?* Madrid: Arena Libros, 2006, p. 79.

fazendo com que perceba com inquietude o próprio mundo, em tensão com histórias advindas de outros mundos, observando a própria vida em face da existência de personagens excêntricos, estranhos à sua realidade e quase inacessíveis ao seu imaginário.

Mergulhada no enigma da arte, sem as medidas do tempo e do espaço, a Espectadora pode se perder tentando desvendar os diversos modos linguísticos que emergem do ato artístico, que solicitam uma atitude não somente de entendimento, mas também de invenção. O filme, proveniente de um tempo passado, que lhe causara desconforto e aflição, ressurge em diálogo com o que lhe acontece no espaço teatral. Os rastros de outras experiências em que o ato de leitura se deu de forma marcante ressurgem na situação atual em que se encontra a personagem. O estado de reminiscência reclama novas leituras, como questões que retornam dos porões da memória. Enquanto retoma o filme, a Espectadora produz um fluxo incontrolável de pensamentos, imagens, sensações, afetos, lembranças, que vão fomentando associações e invenções em potencial, nem sempre concluídas, nem sempre suficientemente realizadas.

As ocorrências com a personagem na presente cena, em que algo não totalmente apreendido de uma experiência anterior ressurge, podem ser relacionadas com aspectos dos estudos de recepção e efeito estético, que descrevem como o fardo material que jorra no decorrer do processo criativo do receptor, por vezes, vai ficando pelo caminho, transbordando e escorrendo pelo chão.

Essas possibilidades não selecionadas durante a leitura representam aquela parte da experiência não-familiar que ganha um contorno sem ser ainda focalizada. Sua virtualidade provoca “associações estranhas”, as quais se sobrepõem às *Gestalten* de sentido já estabilizadas, afetando estas de tal modo que perdem sua determinação; isso significa que os atos de apreensão começam a organizar-se de uma maneira diferente.⁹³

A profusão de alternativas deixadas para trás durante o encontro com determinada obra não significa que essas possibilidades aventadas deixem de se fazer presentes, e de participar daquela leitura. Ao contrário, elementos da recepção abandonados mantêm uma pressão permanente sobre o processo em curso, e podem emergir a qualquer momento, direta ou indiretamente, clamando para serem novamente observados em circunstâncias

⁹³ Iser, 1999, p. 42.

distintas, solicitando que sejam outra vez colocados em questão, sempre prontos para desordenar e forçar a revisão do juízo.

O embate com a arte indica o enfrentamento com outras subjetividades, tais como o deparar-se com mundos não imaginados, realidades distintas daquelas que poderíamos supor. Caso não tivéssemos conhecido aquela obra, caso nunca tivéssemos nos aproximado daquela proposição artística, não teríamos experimentado, ainda que por alguns instantes, aquela estranheza ou aquela angústia de existir. A nossa subjetividade é colocada em questão a partir do contato com outras; a partir do encontro com outros territórios de pensamento, a nossa subjetividade pode se (re)constituir como território singular. O objeto artístico pode servir como um *operador de bifurcações na subjetividade*.⁹⁴

Declara Guattari:

É Debussy, é jazz, é Van Gogh. O paradoxo ao qual nos conduz constantemente a experiência estética consiste no fato de que esses afetos, como modo de apreensão existencial, se dão de uma vez só. (...) Vejo-me embarcado em um Universo debussista, em um Universo blues, em um devir fulgurante da Provence. Ultrapassei um limiar da consistência. Antes da influência desse bloco de sensação, desse foco de subjetivação parcial, era a cinzenta monotonia; depois, não sou mais eu mesmo como antes, fui arrebatado em um devir outro, levado para além de meus Territórios existenciais familiares.⁹⁵

A memória do encontro com a obra cinematográfica, que invade a Espectadora, age como um dispositivo de acesso e ameaça aos hábitos estabelecidos ou aos territórios conhecidos de subjetivação. A articulação que a Espectadora realiza entre o filme e o âmago da própria vida não se dá por uma via direta. Nada a aproxima presumivelmente daqueles personagens, daquela paisagem tão distante. Porém, ao abandonar a superfície das aparências e concentrar-se no espaço inquietante e convidativo da obra, no instante em que a arte se funde estranhamente com a vida, vêm à tona relações intensas entre aspectos existenciais da Espectadora e o entorpecimento da vida daqueles personagens do filme, friccionando a solidão de uma com a de outros.

ESPECTADORA – Por que isso agora? O que é que esse filme tem a ver comigo? Eu não sou homossexual. O que é que a vida deste pai e deste filho tem a ver com a minha? A minha vida? Eu sou uma pessoa como as outras, tenho todas as doenças

⁹⁴ GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*, São Paulo: Editora 34, 2012.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 108.

mais recentes, trabalho todos os dias, saio de casa cedo e só volto à noite, não tenho tempo para divagações.⁹⁶

A personagem percebe-se sob o impacto da rememoração, como se tivesse sido lançada para além de seus domínios, cruzando as fronteiras do já conhecido. O efeito estético ocorrido com a Espectadora pode ser compreendido como catártico, em que o receptor se vê em estado de consideração, em estado de comparação entre o que viu, o que experimentou com a obra e o mundo tal como conhecia até então.

Designa-se por *katharsis* aquele prazer dos afetos provocados pelo discurso ou pela poesia, capaz de conduzir o ouvinte e o espectador tanto à transformação de suas convicções, quanto à liberação de sua psique.⁹⁷

Contagiada pela obra, ela pode retornar à própria vida, aos seus medos e desencontros. A Espectadora evidencia, a partir da relação com o filme, a indolência de seu dia a dia, o embotamento de suas sensações. A imobilidade dos personagens do filme – pai, mãe e filho, que não se comunicam entre si, isolados em seus mundos – não é apenas compreendida enquanto retórica, mas também aproximada de suas sensações, tocando-lhe de modo afetivo, produzindo forte impacto em seu corpo. Não somente a história do filme a impressiona, mas o que ela vê a partir da obra também lhe provoca assombro, o que pode ser esmiuçado na pergunta que faz a si mesma: Como uma história tão distante da minha pode servir como operadora de pensamentos significativos para a minha vida? A obra provoca os limites territoriais de sua subjetividade, tornando-se capaz de desconstruir códigos vigentes de organização do pensamento, convocando a Espectadora a reestruturar seu modo de ver, sentir e pensar o mundo.

ESPECTADORA – Saí da sala naquele dia sem palavras, não sabia o que dizer. Depois vieram as palavras, algumas palavras renegadas por mim, pois elas não vinham mais da mesma maneira. Não mais da mesma maneira. Tudo me solicitava uma nova organização que neguei enquanto pude. Uma coisa eu sei, depois desse filme o cinema deixou de ser um lugar seguro. Nunca mais foi a mesma coisa. O cinema parecia teatro.⁹⁸

⁹⁶ INERTE, Grupo. *Efeito, poema cênico*. Texto retirado do registro videográfico, 2019.

⁹⁷ Jauss, 1979, p. 101.

⁹⁸ INERTE, Grupo. *Efeito, poema cênico*. Texto retirado do registro videográfico, 2019.

A cena nos leva a considerar que lembranças de obras artísticas motivadoras de outros modos de leitura do mundo, muitas vezes, surgem de filmes, quadros ou livros desconcertantes, perturbadores, perante obras que não se organizam de maneira fácil, objetos artísticos que não se deixam assimilar de maneira previamente classificada. Nesse sentido, a experiência estética mostra-se justamente diversa de uma produção simplesmente palatável, de fácil digestão. A distância do já conhecido ou do já domesticado, do que pode facilmente agradar ao receptor, já que não provoca um choque no horizonte estético, ressoa como uma prerrogativa para o caráter artístico da obra. Jauss (1994) sublinha que os limites entre o horizonte de expectativa inicial, o já conhecido, e a obra nova, ou melhor, a distância que separa um e outro, propriamente essa medida, revelará as características fundamentais de determinada obra.

A distância entre o horizonte de expectativa e a obra, entre o já conhecido da experiência estética anterior e a 'mudança de horizonte' exigida pela acolhida à nova obra, determina, do ponto de vista da estética da recepção, o caráter artístico de uma obra literária.⁹⁹

Uma experiência assim, tal como referenciada pelo autor, distancia-se do consumo banalizado que promete surpreender o espectador com pretensas novidades. A experiência estética que uma obra artística pode oferecer não é facilmente digerível, nem facilmente aceita; coloca-se como algo novo e ao mesmo tempo estranho. Quanto mais próxima de uma expectativa geral, quanto mais ligada ao já experimentado, mais distante a obra se coloca da possibilidade de causar no público receptor um esforço de compreensão, de provocar uma guinada em suas convicções e em seus horizontes. A quebra do horizonte de expectativa dá-se justamente quando as expectativas conhecidas são negadas, quando somos surpreendidos, quando um modelo conhecido aparece destruído. Uma espécie de desmantelamento das convicções antigas surge toda vez que uma obra supera o horizonte conhecido, gerando assim um esforço de compreensão para o receptor.

A definição de horizonte de expectativa permite-nos situar uma obra em relação a outras produzidas no mesmo período, e nos fornece bases importantes para percebermos em que medida uma determinada produção rompe com as normas de seu tempo, ou,

⁹⁹ JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Editora Ática, 1994, p 31.

simplesmente, confirma os padrões artísticos em voga. Diante dessa obra que, mais do que uma simples diversão, aparece como possibilidade de transformação da ordem estabelecida, eleva-se a necessidade de um tempo dilatado e fundamental para a decifração do encontro.

Segundo Iser (1999), o encontro do receptor com uma experiência nova e desconhecida assemelha-se a uma irrealização. Quando um texto ficcional frustra as expectativas de seu leitor, quando apresenta soluções não imaginadas, o texto apresenta outra realidade, colocando-o em estado de experiência. O texto literário surge como uma partitura, assumindo assim o seu caráter processual, sujeito a diversas atualizações por parte dos receptores. Há tantos sentidos em uma obra quanto forem os seus leitores. O leitor efetiva a obra quando encontra, o material para sua atualização e elaboração se encontra em suas referências pessoais e estéticas. O receptor recorre ao seu campo de referências para traduzir a obra-partitura com que se depara. De modo que “a leitura só se torna um prazer no momento em que nossa produtividade entra em jogo, ou seja, quando os textos nos oferecem a possibilidade de exercer as nossas capacidades”.¹⁰⁰

O instante intermediário em que o espectador revisita as próprias referências – lembranças e desejos – e decifra aspectos essenciais da obra é um momento peculiar da experiência estética. Esse é o momento da reorganização de experiências sedimentadas e suspensão de orientações anteriormente estabelecidas. Reorganização e suspensão veem-se intensamente requisitadas quando a obra não se regula com os códigos dominantes, quando a obra apresenta, como define o autor, discrepâncias em relação às expectativas do leitor. A partir dessas discrepâncias, o leitor pode se distanciar de seu envolvimento com o texto e observar a si mesmo agindo de maneira diversa do que comumente agiria.

O que acontece em um espetáculo, mesmo que não tenha sido todo o tempo prazeroso, coloca-nos em estado de atenção, em um campo de atenção expandido, e nos convoca a confrontar aspectos de nossa vida cotidiana com a nova realidade que se apresenta. O encontro com a obra retira-nos de uma situação conhecida, significando também confronto com questões que não saberíamos nomear. Enquanto nos deparamos com essas questões, as relações efetivadas para a compreensão da obra, sejam as que apareceram mais claramente, sejam aquelas encobertas, que não se fizeram tão evidentes, todas aguardam um novo desfecho.

¹⁰⁰ Iser, 1999, p. 49.

Segundo os estudos teóricos de recepção e efeito das obras artísticas, na medida em que o envolvimento com uma nova obra desloca os *nossos padrões de representação* para o passado e suspendem a sua vitalidade para a situação atual, gerando novos padrões, estamos diante de uma experiência. A experiência, tal como tomada pelos estudiosos da Escola de Constança, gera a reestruturação do que somos.

Em outros termos, na apreciação da obra artística, o processo de recepção não pode ser encarado como um processo de aceitação facilitada e transformação instantânea, mas sim como algo produtivo e, portanto, sujeito a estágios difíceis, lentos e mesmo desagradáveis; a experiência estética nem sempre se refere a um encontro prazeroso com uma obra, ou, talvez, possamos considerar que o prazer também precise ser tomado como objeto de análise. Que prazer podemos esperar diante de uma proposição artística? O que há de prazeroso nesse esforço da elaboração? Questões como essas emergem também como pontos cruciais em nossa discussão.

Observa Octavio Paz¹⁰¹ que “arte fundida à vida quer dizer poema de Mallarmé ou romance de Joyce: a arte mais difícil. Uma arte que obriga o espectador e o leitor a converter-se em um artista e em um poeta.”

O ato artístico do espectador, tomado em perspectiva poética, constitui-se como uma tentativa de concretização, compreendido não somente em perspectiva analítica, mas evidenciado como proposta cênica. As questões enunciadas pelos estudiosos da recepção, tantas vezes debatidas pelos integrantes do iNerTE desde a fundação do grupo, são trazidas para a dramaturgia *Efeito, poema cênico*, na busca de instaurar uma certa possibilidade de apreensão e questionamento do tema, de modo que a teoria possa ser debatida em cena.

¹⁰¹ Paz, 2015, p. 61.

2 DEBATES PERFORMATIVOS: LEITURAS POÉTICAS COLETIVAS

“O que esperamos quando nos vemos diante do levantar das cortinas, que não seja esse curto momento de angústia, que se esvai rapidamente, mas que se faz sempre presente?”

(Jacques Lacan)

Eu li que a angústia é a vertigem da liberdade.

(Clarice Lispector)

Nos *debates performativos*, também chamados de *debates pelo avesso*, a partir da cena concebida pelos artistas teatrais, os espectadores são convidados a esboçar noções de outra cena, que se efetiva a partir da escrita teatral primeiramente apresentada, mas que possui também marcas visíveis da criação dos próprios espectadores. O objetivo central dos encontros propostos pelo iNerTE pode ser definido como a tentativa de colocar o participante em condições de perceber a si mesmo, mantendo-se atento aos próprios processos de recepção, que engendra enquanto assiste às cenas e atua nas proposições artísticas. O intento dos atos coletivos propostos pelo grupo pode ser compreendido como a criação de um espaço de investigação do fazer artístico a partir do âmbito receptivo; espaço este que, tendo em vista o compartilhamento de experiências estéticas, possa evidenciar possibilidades de intersecção entre arte e vida social.

A ideia principal que move esses encontros é a de que possamos estabelecer ambiente para a instauração de um coletivo de espectadores, que seja convidado a dialogar sobre o espetáculo em questão e, por conseguinte, conversar, a partir do ponto de vista do público – ainda que de maneira indireta, por vezes – sobre a condição da arte teatral na contemporaneidade.

Os lances performativos surgidos nesses debates se efetivam como criações engendradas nos processos receptivos, uma espécie de fala do espectador, uma fala inventiva, e que, ao mesmo tempo em que pode abrir um potencial de sentidos acerca do espetáculo em questão, incita o espectador a pensar sobre si mesmo e a se posicionar em face do evento artístico.

Entre os intuitos das proposições realizadas para os debates, podemos demarcar o desejo de estabelecimento de uma roda de espectadores, em que todos estejam em pé de

igualdade de saberes e habilidades artísticas, prontos para conversar sobre o que acabaram de presenciar, de maneira que os lugares tradicionalmente ocupados por espectadores e artistas, bem como por especialistas e também os não conhecedores, vejam-se eclipsados e embaralhados.

Nas pesquisas diversas acerca do fazer artístico na contemporaneidade, podemos perceber o espectador convidado a se colocar como decifrador de uma obra que possui como principal objeto de análise o próprio fazer artístico. Isso abarca tanto as inquietudes que movem o processo criativo quanto a explicitação das questões históricas e estéticas com as quais a proposição artística estabelece tensão produtiva. O assumir da teatralidade presente nas produções cênicas faz-se também como assunção do ato produtivo do espectador. A teatralidade assumida, a ruptura de fronteiras entre objeto estético e receptor, carregam também indícios da necessidade do encontro para a concretização da obra, deixando evidente que a atuação do espectador se faz incontornável para a efetivação do fato estético. O objeto artístico anseia por esse encontro, pois, somente a partir das fricções e desdobramentos efetivados pelo ato do espectador, o objeto se concretiza como obra.

Os *debates pelo avesso* propostos pelo grupo, realizados logo após os espetáculos, efetivam-se em sintonia com as proposições cênicas contemporâneas, ao evidenciar o caráter artístico próprio ao ato de leitura. Esse aspecto caracteriza as proposições cênicas marcadas por alta voltagem performativa, que trabalham com o esmaecimento da separação entre cena e público, bem como com o esgarçamento dos limites entre fazer artístico e vida social.

Segundo Cohen,

Tomando como ponto de estudo a expressão artística *performance*, como uma *arte de fronteira*, no seu contínuo movimento de ruptura com o que pode ser denominado “arte estabelecida”, a *performance* acaba penetrando por caminhos e situações antes não valorizadas como arte. Da mesma forma, acaba tocando nos tênues limites que separam vida e arte.¹⁰²

Se a arte da *performance* se estabelece como subversiva ante as fronteiras estabelecidas, podemos nos perguntar sobre como esse movimento de ruptura e ampliação de limites, e a conjugação entre elementos da arte e da vida podem ser notados especificamente no âmbito da recepção. Nesse sentido, a expressão “*pelo avesso*”, que

¹⁰² COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 38.

utilizamos em nossos debates, persegue também a tentativa de desestabilização de divisas, em busca de colocar em desalinho a discussão, por vezes estática, usualmente estabelecida entre aqueles que falam e aqueles que ouvem, entre especialistas e não especialistas, nas conversas realizadas em face de uma proposição artística. Deixar vir à tona as tantas imagens (imagens visuais, auditivas, táteis, gustativas, olfativas) que cada pessoa receptora produz a partir de uma proposta artística, escutar efetivamente os espectadores após um espetáculo, envolvem estabelecer convite para que diferentes leitores digam o que perceberam, lembraram, imaginaram enquanto se relacionavam com a encenação.

Essas proposições podem ser pensadas também no âmbito da ruptura dos modos estabelecidos de relação entre teatro e sociedade, pois ampliam a compreensão do caráter público do fazer artístico, ao reconhecer os espectadores como participantes efetivos, não apenas da obra de arte, mas do próprio movimento teatral, de modo a configurar e garantir espaço para a evidenciação e o compartilhamento público de uma profusão de leituras surgidas a partir de cada obra.

Ferrante destaca:

Quando falo do meu eu que escreve, eu deveria logo acrescentar que estou falando do meu eu que leu, mesmo quando se tratou de uma leitura distraída, a mais furtiva das leituras. E devo destacar que cada livro lido levava dentro de si uma multidão de outras escritas que, de maneira consciente ou inadvertida, capturei.¹⁰³

As tantas imagens narradas pelos espectadores durante os *debates performativos* buscam apreender o que está em cena e apontam também para além do que foi visto, pois surgem atravessadas por variadas instâncias da vida de cada pessoa espectadora. O *avesso do debate* dá-se justamente quando conseguimos nos debruçar não somente sobre o que ocorreu no palco ou no espaço da cena, como também sobre o que aconteceu com cada um dos espectadores em sua relação com a proposição artística.

Ao abordarmos as possibilidades performativas do ato de leitura, tratamos de instância ampla, imprevista e processual, inerente ao próprio âmbito da recepção. O espaço do acontecimento artístico, compreendido a partir de fronteiras desestruturadas, abarca não somente os inúmeros elementos de significação levados à cena, mas também transborda para

¹⁰³ FERRANTE, Elena. *As margens e o ditado: sobre os prazeres de ler e escrever*. Rio de Janeiro: Editora Intrínseca, 2023, p. 82.

a singularidade do efeito estético provocado nos participantes do evento, que realizam a obra de modo sempre pessoal e intransferível, marcado por seu ponto de vista e seu lugar social.

A constituição dos *debates pelo avesso* vai ao encontro da vontade propositiva efetivada pelos artistas contemporâneos, ou seja, as propostas cênicas recentes se efetivam para além da cena propriamente dita, instigando atos peculiares de leitura, gerando efeitos singulares, fazendo com que o modo de percepção do espectador seja compreendido como um ato performativo. Buscamos, assim, na constituição dos encontros realizados com o público, desdobrar procedimentos que se coloquem em consonância com a disposição investigativa presente nos processos de criação, de maneira que o espaço da mediação artística esteja aliado ao do efeito estético.

Procuramos aliados. Precisamos de aliados. E temos a impressão de que esses aliados já existem, de que não esperaram por nós, de que há muita gente que está farta, que pensa, sente e trabalha em direções análogas: nada a ver com moda, mas com um “ar do tempo” mais profundo, no qual se fazem investigações convergentes em domínios muito diversos.¹⁰⁴

As proposições artísticas criadas na dramaturgia do iNerTE, apresentadas no primeiro capítulo desta pesquisa, aparecem também nesses debates. As cenas criadas para o espetáculo *Efeito: um poema cênico* retornam como elementos de (des)engate nos *debates performativos*, evidenciando que as duas ações do grupo caminham juntas, ambas perpassadas pela busca de uma poética do espectador. Aspectos da trajetória da espectadora, personagem presente na escrita cênica anteriormente apresentada, são retomados nos debates, enunciados pelos propositores, em breves cenas apresentadas, ou pelos participantes, convidados a lerem fragmentos dramáticos em momentos determinados dos encontros. O intuito da utilização dessas cenas é também o de desestruturar e ampliar as formas de instauração de um debate. A aparição inadvertida de uma personagem, surgida em uma cena apresentada ou na leitura de um texto dramático, que explicitamente aponta para outra situação, diferente da do espetáculo em questão, pode desobrigar os espectadores a buscarem um jeito certo de estar ali, uma participação atrelada ao que se pode ou não dizer em um debate.

¹⁰⁴ Deleuze; Guattari, 2012, *apud* Rolnik, 2018, p. 22.

As cenas da dramaturgia apresentadas em cada encontro buscam diálogo estético com o espetáculo posto em debate, de modo que aspectos da recepção e do efeito estético, tal como abordados na escritura de *Efeito*, possam convidar as pessoas presentes no debate a se perceberem como espectadores em face da cena de uma espectadora que se mostra angustiada ante os próprios processos de leitura. Assim, no momento que os processos subjetivos efetivados de cada espectador estão postos em jogo, em meio às proposições poéticas feitas pelo grupo nos desdobramentos do espetáculo assistido, as cenas de *Efeito* surgem, tomando a recepção como tema, abordando os meandros dos próprios processos de leitura. É possível notar nos experimentos realizados pelo grupo que tais cenas ajudam a (re)embaralhar as cartas, tanto para desativar algumas ideias pré-concebidas acerca de maneiras usuais de propor discussão sobre a cena, quanto provocar o descortinamento dos processos de subjetivação, que se evidenciam no processo poético em curso.

2.1 O que você nunca deixa de levar quando vai ao teatro?

Essa foi uma pergunta que fizemos muitas vezes aos participantes, durante os primeiros *Estudos de Recepção*, práticas que realizamos entre os anos de 2006 e 2012, antes de iniciarmos os experimentos com os *debates performativos*. Nesses estudos, entrelaçávamos cenas criadas pelo grupo com propostas interativas feitas ao público. Pedíamos aos espectadores, logo no primeiro momento do encontro, que escrevessem, em pequenos pedaços de papel, o que achavam essencial levar para o teatro e prendessem as respostas em um casaco disposto no meio da sala. Esse casaco, cravejado com pregadores, usados comumente para estender roupa, transformava-se em uma espécie de varal de impressões. Os escritos enunciavam instâncias diversas que abarcam o modo de relação do espectador com a arte.

Sob a ótica de Iser,

Perceber-se a si mesmo no momento da própria participação constitui uma qualidade central da experiência estética; o leitor se encontra num peculiar estado intermediário: ele se envolve e se vê sendo envolvido. Essa a razão por que não se deve simplesmente equacionar a experiência estética com o caráter não pragmático da arte, pois ela também possui uma significação claramente prática.¹⁰⁵

¹⁰⁵ ISER, 1999, p. 53.

Havia participantes que, com certa objetividade, ressaltavam em seus pequenos textos alguns objetos necessários, que precisam levar sempre que saem de casa: “carteira”, “dinheiro”, “documentos”, “óculos”. Outros apontavam para aspectos imateriais, indicando gestos e atitudes que também carregamos diariamente conosco, quando nos deslocamos do espaço privado para o público, mas que, nesse caso, surgiam exacerbados, marcados pelo pressentimento de que algo distinto, surpreendente, pode ocorrer ao nos relacionarmos com uma proposição artística, enunciando termos como: “expectativa”, “medo de dar errado”, “ansiedade”, “capacidade de me assombrar”, “outras obras”, “outros espetáculos”, etc.

Com aquela pergunta inicial, buscávamos acessar aspectos presentes na preparação para a ida ao teatro, anterior, portanto, ao encontro com a cena, de modo a trazer à tona, e evidenciar para cada um dos participantes, os anseios, expectativas ou inquietudes que a iminência de um acontecimento com uma obra de arte pode acarretar. O momento anterior ao encontro com o objeto artístico vê-se, assim, destacado, sublinhado, indicando que o modo com que cada espectador se prepara para um evento teatral mesmo antes do encontro efetivo, faz com que ele participe do ato de leitura da cena. O que se passa antes do evento propriamente dito também integra e marca o ato do espectador, bem como as ocorrências posteriores ao encontro com a obra, de maneira que teremos sempre dificuldade em definir quando começa ou termina um acontecimento artístico.

A obra artística não é um objeto que exista por si só, oferecendo a cada observador em cada época um mesmo aspecto. Não se trata de um monumento a revelar monologicamente seu Ser atemporal. Ela é, antes, como uma partitura voltada para a ressonância sempre renovada de sua leitura.”¹⁰⁶

Quantidade significativa de respostas trazia algo em comum, dizendo respeito à inquietação em face do desconhecido, à desconfiança diante do inusitado, ao receio com o que, de súbito, poderia surgir no encontro com uma proposição artística. Além disso, o que nos chamava a atenção na leitura dos papéis era perceber o quanto essas respostas dadas por espectadores – estudantes, professores, trabalhadores em geral, artistas – relacionavam-se fortemente com as questões teóricas que estávamos pesquisando, com os conceitos afeitos à estética da recepção e do efeito que vínhamos examinando. Termos que se aproximavam das

¹⁰⁶ JAUSS, 1994, p. 25.

noções de expectativa, assombro, mudança de perspectiva, ansiedade, angústia, entre outros, apareciam nas respostas, e constituíam-se também em material importante para nossas indagações e nossos escritos práticos e teóricos. A coincidência das noções teóricas com os escritos dos espectadores, contudo, inquietava-nos, pois havia algo da abstração conceitual que não se coadunava com a experiência efetiva das propostas realizadas com os participantes.

Há que lembrar que uma experiência não consiste simplesmente em reconhecer o que é familiar. Pois se apenas se falasse de experiência com o que se concorda, não sealaria de mais nada. Ao contrário, experiências emergem no instante em que é minado o que sabemos.¹⁰⁷

A advertência nos indicava que talvez o próprio relato da expectativa, a pequena narrativa acerca do que ocorre antes do encontro com a cena, já podia ser tomada como um princípio de estudo da experiência estética. A breve indagação acerca do que sempre levamos quando vamos ao teatro, proposta na abertura dos nossos *Estudos de Recepção*, e as colocações indicadas nas palavras e frases dos participantes, ao serem colocadas em diálogo com os estudos teóricos que vínhamos desenvolvendo, poderiam ser desdobradas nas seguintes indagações: Que expectativas carregamos ao nos deslocarmos para um evento teatral, em que nos será solicitada certa disponibilidade para a efetivação de uma experiência artística? Como podemos descrever a expectativa que formamos em face do inesperado, ante o acontecimento que se aproxima? Como nos preparamos para esse encontro que, como sabemos, não nos levará a outro lugar que não a nós mesmos?

Quando nos aprontamos para ir ao teatro, temos um saber prévio que se revela e antecipa dados da nossa percepção. O que sabemos de antemão, as informações iniciais que temos do espetáculo, tais como o local do evento, o grupo que se apresentará, o diretor da peça, ou ainda, imagens e fotos que, por acaso, vimos previamente, tudo isso contribui para a construção de nossas expectativas diante da obra. A expectativa já carrega em si elementos criadores e antecipadores da experiência artística e, se, por um lado, participa do caráter pessoal e intransferível da leitura, por outro lado também indica que o tempo da experiência estética não coincide com a duração do espetáculo. Se estamos falando que as expectativas já indiciam o início da experiência, antes mesmo do início do encontro com a obra, também

¹⁰⁷ Iser, 1999, p. 50.

notamos que o fim desse estado de apreensão e compreensão da obra não se dá em sincronia com o tempo da peça.

Em *Cartas a um jovem poeta*, Rainer Maria Rilke (1875-1926) fala sobre o caráter indizível e também sobre o tempo de persistência da arte, que perdura, se comparado ao da vida que passa:

Não há nada que toque menos uma obra de arte do que palavras de crítica: elas não passam de mal-entendidos mais ou menos afortunados. As coisas em geral não são tão fáceis de apreender e dizer como normalmente nos querem levar a acreditar, a maioria dos acontecimentos é indizível, realiza-se em um espaço que nunca uma palavra penetrou, e mais indizíveis do que todos os acontecimentos são as obras de arte, existências misteriosas, cuja vida perdura ao lado da nossa, que passa. (Paris, 17 de fevereiro de 1903)¹⁰⁸

A partir das respostas colhidas em nossos primeiros *Estudos de Recepção*, das palavras – cotidianas, filosóficas, poéticas – penduradas no casaco, seguiríamos desvendando outros modos de proposição que pudessem ser oferecidos aos espectadores, e a nós mesmos, que conduzissem ao desvendamento de aspectos constituintes da leitura de obras de arte. Tínhamos um caminho a percorrer; já que desde já constatamos que nossas veredas incluíam a irrupção de conteúdos mnemônicos, vislumbres e afetos que contornam a intraduzibilidade do encontro com uma obra de arte.

2.2 O que a Síria tem a ver com a gente?

Um dos primeiros debates que realizamos, e que foi impulsionador para muitas questões e descobertas que apareceram em nossa pesquisa, foi realizado em setembro de 2013, quando fomos convidados para realizar conversas após os espetáculos apresentados na Mostra Internacional Entre Guerras, realizada no TUSP – Teatro da USP, em setembro de 2013, com curadoria de Deise Pacheco. A proposta do Festival era a de reunir espetáculos que falassem de países em situações de guerra e o convite era para que realizássemos debates após cada um dos espetáculos. Um desses espetáculos foi *66 minutos em Damasco*, dirigido por Lucien Borjouly. O espetáculo não somente contava uma história, mas propunha uma experiência de guerra.

¹⁰⁸ RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um Jovem Poeta*. São Paulo: L&PM e-book, 2013, p. 132.

Quando chegamos ao teatro, os artistas pediam que deixássemos com eles as nossas bolsas e mochilas, as quais foram colocadas em sacos pretos de lixo e lacradas. Após nos desfazermos de nossos objetos pessoais, celulares e documentos, enquanto esperávamos a sala do teatro abrir, alguns atores nos receberam, de forma gentil, determinando que éramos um grupo de turistas, que tinha acabado de chegar e estávamos na recepção de um hotel, na cidade de Damasco, capital da Síria. Em seguida chegaram alguns guardas e começaram a nos tratar de maneira violenta. Logo entenderíamos que eram guardas do serviço secreto do governo ditatorial de Bashar al Assad. E então nos tornávamos jornalistas ativistas e suspeitos. Os policiais da ditadura Síria nos conduziram por uma escada estreita para o subsolo do prédio. Naquele momento sabíamos que tudo fazia parte do espetáculo, mas também notávamos o quanto estávamos envolvidos em algo que se tornava difícil de discernir o que era ficção do que era realidade. Não esquecíamos obviamente em nenhum momento que estávamos na cidade de São Paulo, no bairro da Consolação; no entanto, estando em plena guerra, não era difícil imaginar “onde estariam esses disparadores?” No próprio espetáculo do coletivo de atores libaneses, nas notícias da guerra da Síria, que podíamos acompanhar pela mídia? Ou será que os materiais que estabeleciam essa situação de estar em plena guerra estariam também em nossas histórias, em nossas vidas? Síria e São Paulo, ficção e realidade, lá e cá, teatro e vida, guerras coletivas e particulares se sobrepunham?

Ao chegarmos à garagem do prédio, fomos encapuzados com panos pretos e empurrados para dentro de um carro grande, uma van, e rodaram pelas ruas. Eram poucos espectadores, apenas oito pessoas por sessão, e isso nos deixava apreensivos. No rádio do carro tocava uma canção muito alta em língua árabe. Cada vez que tentávamos levantar o capuz, éramos agressivamente repreendidos. Tínhamos medo e não ousávamos mais fazer movimentos bruscos. Sabíamos que era teatro, dávamos risadas de nervoso. O carro deu muitas voltas! Depois ficamos sabendo que o carro apenas rodava em torno do prédio do Teatro da USP, nas ruas da Vila Buarque. No entanto, com a cabeça coberta, o que “víamos” era o trânsito na capital da Síria. Os guardas que nos conduziam estavam agitados, falavam alto, as vozes se confundiam com a música do rádio, tudo fazia parte da situação e confundia saber onde estávamos. Depois de algumas voltas, que nos tiravam a noção de um tempo que parecia distendido, o carro parou. Tiraram a gente e, quando levantaram o capuz de nossa cabeça, notamos que havia outras pessoas naquele lugar. Pareciam prisioneiras políticas, estavam sentadas em locais úmidos, como se estivessem ali há muito tempo. Em uma das

celas onde fomos colocados, havia duas mulheres; uma delas estava machucada e ficava evidente, pelas suas poucas falas, que tinha sido violentada por um dos policiais. As duas perguntaram se nós, recém-chegados àquela prisão, não gostaríamos de fazer um jogo em que cada um podia contar uma piada. Estávamos todos mudos e mudas. Após alguns minutos, levaram-nos para frente de guardas armados e iniciou-se um interrogatório: “Onde você mora?”, “O que você faz da vida?”, “O que está fazendo em Damasco?”.

Da mesma maneira que fomos jogados na van e metidos naquela prisão, estávamos lançados na narrativa real-ficcional. Não assistíamos senão ao que fazíamos na cena, éramos parte do espetáculo. Tudo se dava em ações, a trama era organizada a partir de nossos corpos e dos comandos dos atores. Eles agiam como guardas do Serviço Secreto da Síria, e nós agíamos como prisioneiros políticos perseguidos e ameaçados. A *performance* era feita com corpos em ação, com os aparatos sensórios convidados para a composição, como, por exemplo, o cheiro de mofo da garagem do prédio do teatro aumentava de modo intenso, justamente porque, levados pela narrativa, pensávamos estar em uma prisão clandestina. O barulho da cidade se confundia com o som do rádio em alto volume, o som de São Paulo se misturava com os sons que imaginávamos serem sons de uma cidade na Síria, ou com ruídos que nos lembravam de outras situações em grandes cidades. Eles nos empurravam contra a parede e gritavam em nossos ouvidos. O medo estava instaurado, o medo daquele momento fictício misturado a outros medos... O medo que conhecemos em nosso cotidiano como moradores de São Paulo estava convidado a ressurgir ali naquela prisão clandestina, em algum lugar recluso da Síria. Temíamos falar o nosso nome, de contar onde morávamos, mesmo sabendo que aquilo era uma peça de teatro. Não conseguíamos, naquela situação, separar de forma precisa o que era ficção do que não era. O local em ruínas, o terror e a perseguição aos direitos de liberdade, presentes em situações de guerra, irrompiam naquela tarde calorenta, e podíamos nos perguntar: como a ficção era capaz de se misturar com a realidade de maneira tão intensa e o que aquilo fazia conosco?

Outras indagações centrais para nós viriam a seguir, a partir da pergunta: como debater um espetáculo como esse? Desdobrada em questões outras: quem estaria lá para conversar sobre o espetáculo, já que eram apenas oito espectadores por vez? Como conversar sobre aquelas cenas que denunciavam o limite tênue e rarefeito entre realidade e ficção? De que forma poderíamos colocar em debate o que se passou? Como estabelecer uma conversa em que a própria procura de palavras para contar a situação fosse assumida como parte do

debate? Talvez pudéssemos retomar esses registros que ficaram em nossos corpos, reaver o impacto, reativar o fato como acontecimento de corpo, o nosso e o de cada espectador. O corpo nos parecia instância incontornável para a efetivação do debate.

O encontro foi realizado após a última sessão do espetáculo, de maneira que o público que tinha participado das sessões anteriores retornou ao teatro, após a última apresentação, especialmente para participar da proposta. Para nossa surpresa, tinha muita gente ali (ver foto a seguir), tendo em vista o limite reduzido de espectadores por dia: em torno de quarenta pessoas que tinham assistido ao espetáculo participaram daquele evento. Para começar o debate nos apresentamos, os artistas se sentaram na roda dispostos a ouvir o que aconteceria ali. Trouxemos, em determinado momento do debate, uma personagem espectadora que, sentada no meio da roda, colocava em palavras as dificuldades de falar sobre teatro, os enfrentamentos sobre ser espectadora (ver foto a seguir). Estimulados pelo espetáculo, na cabeça dessa personagem-espectadora improvisamos um pano preto que se assemelhava ao capuz que havíamos sustentado na cabeça durante o espetáculo. A espectadora, que mais adiante seria desenvolvida na dramaturgia de *Efeito*, já surgia ali, angustiada com o modo com que o encontro com a arte poderia lhe atingir.



Figura 4 – Debate realizado após o espetáculo *66 minutos em Damasco*. Bienal Internacional da Universidade de São Paulo, Realidades Incendiárias. T USP, São Paulo, 31 de setembro a 15 de dezembro de 2013. (5 de novembro de 2013).¹⁰⁹

Combinamos que misturaríamos em nossas propostas falas teóricas e textos artísticos, buscando modos conceituais e poéticos de trazer para o debate aspectos que evidenciavam os meandros do próprio ato de leitura em curso. A ideia era a de que pudéssemos reativar o que tinha ocorrido durante o espetáculo, um acontecimento que escapava das fronteiras da

¹⁰⁹ Foto: arquivo do grupo InerTe.

representação, que não ocorria sem que todo o nosso aparato sensório fosse convocado. Em um determinado momento, abrimos para que os espectadores contassem o que tinham lembrado enquanto vivenciavam o espetáculo, ou mesmo cenas do passado que se presentificavam naquele momento, durante o debate. Os participantes trouxeram variadas histórias de suas vidas, tais como memórias da ditadura no Brasil, diretamente relacionadas com o espetáculo, e outras que não estavam estreitamente ligadas ao evento, mas que surgiam com potência poética: “eu me lembrei do cheiro de mofo do porão da casa de minha vó, porém tive o impulso inicial de barrar esse pensamento, pois isso não tem nada a ver com o que vimos aqui hoje”. Outra espectadora comentou que também se lembrou de sua infância, quando abria a geladeira de casa e tomava choque. Seguimos, notando que esse modo baralhado podia ser mais eficaz do que o de um debate convencional, e que solicitar aos espectadores o compartilhamento de lances surgidos inadvertidamente de irrupções da memória, ou de quaisquer imagens aleatórias (visuais, sonoras, táteis, gustativas ou olfativas), e propor que esses enunciados pudessem participar da conversa, mesmo que a princípio parecessem distantes e desvinculados, era uma possibilidade extremamente instigante.

O encontro com o público assim constituído estabelecia outra forma de relação com o tempo, distinto da temporalidade que marca nossas ações cotidianas, que demanda um modo de operação lógico-racional da psique que desestimula a que nos debruçemos, tanto perceptiva quanto afetivamente, a fantasias e associações descontínuas, abrindo espaço para uma temporalidade apropriada para a produção subjetiva.

Kehl alude que:

A suposta falta de tempo para o devaneio e outras atividades psíquicas “improdutivas” exclui exatamente aquelas que proveem um sentido (imaginário) à vida, assim como as atividades da imaginação, filhas do ócio e do abandono. Pela mesma razão também se desvaloriza, por ser “inútil” ou “contraproducente”, a experiência do inconsciente.¹¹⁰

Cada narrativa trazida pelos participantes do debate apresentava um potencial de sentidos estimulante, estabelecendo tensão profícua com o espetáculo assistido. A profusão de significantes enunciados produzia um ato que envolvia a repetição do gesto de compartilhar imagens, em tensão com a diferença de cada nova produção imagética lançada

¹¹⁰ KEHL, Maria Rita. O tempo e o cão: a atualidade das depressões. São Paulo: Boitempo, 2009, p. 160.

na atmosfera do encontro, a partir do que a obra como tal se plasmava, ali, no próprio ato de leitura.

Cada imagem surgida e adotada ou não, selecionada ou não, partilhada ou não, de cada espectador-autor durante o encontro, ia definindo os rumos de seu gesto artístico, constituindo o processo de subjetivação que se foi formando, tanto pelo corpo em ato de cada participante, quanto pelo corpo do público, no intercambiar de insurgências imagéticas que eram compartilhadas, engendrando um acontecimento artístico que se efetivava a partir da singularidade de afetos e gestualidades corporais manifestos em ato coletivo.

Observamos em experimentações posteriores que, nas propostas de debate, a insistência na manutenção de uma subjetividade que o reitere, e coloque em questão a efetividade do acontecimento, pode se dar pela repetição sem diferença, pela manutenção do sempre igual, apelando para imagens insípidas, desgastadas por sua veiculação recorrente. Nesse sentido, estabelecendo a incontornável relação entre vida e arte que move as experimentações do grupo, vale lembrar a frase de Luiz Costa Lima, um dos precursores acerca dos estudos da recepção artística em nosso país: “Sair do clichê é um gesto com implicações tanto estéticas quanto sociais”.¹¹¹ O que tem nos levado a refletir constantemente acerca da necessária fuga do comum nos procedimentos adotados, para o estabelecimento vital de um espaço do comum. Portanto, não se trata apenas de copiar ou repetir procedimentos, sem atenção constante ao modo de proposição e a compreensão do manejo sutil das tensões subversivas que precisam ser estabelecidas, sempre caso a caso, com os processos inconscientes de subjetivação dominantes, pois, apesar das boas intenções, corremos o risco de não fazer outra coisa a não ser reiterar a mesma lógica de produção em voga.

Rolnik esclarece:

É que a reapropriação do impulso de criação só se efetua ao incidir sobre as ações do desejo, de modo a imprimir-lhes sua direção e seu modo de relação com o outro; no entanto, tais ações tendem a chocar-se com a barreira da política de produção da subjetividade e do desejo inerentes ao regime vigente.¹¹²

Ao terminarmos o debate, percebemos que estávamos entre espectadores envolvidos e atentos sobre o que tinham visto e sobre o que lhes tinha acontecido. Pudemos ouvir

¹¹¹ LIMA, Luiz Costa. *Mímesis e modernidade: formas das sombras*. São Paulo: Paz e Terra, 2003, p. 97.

¹¹² Rolnik, 2018, p. 25.

também Lucien Borjouly, nascido em Beirute, Líbano, diretor do espetáculo *66 minutos em Damasco*, que, após o debate, revelou que muito do que tinha ouvido durante o encontro – frases, hesitações, enunciações feitas pelos espectadores – tudo esteve presentes no processo de criação do espetáculo, durante os ensaios, e que ele e os atores se entreolhavam surpresos e sorriam entre si, quando identificavam essas palavras, como se o debate trouxesse à tona algo muito particular do processo de criação.

Gostaria de agradecer a vocês, foi muito tocante perceber o que aconteceu hoje aqui. E agradecer a todos que compartilharam suas experiências conosco. Cada vez para nós também é uma experiência. Muitas palavras foram mencionadas hoje que nós falamos muito sobre elas nos ensaios. Cada vez que ouvíamos uma dessas palavras durante o debate, olhávamos uns para os outros e sorriamos.¹¹³

Era inesperado para eles que isso estivesse acontecendo, bem como para nós. Notamos nessa ocasião que o debate, assim proposto, travava diálogo com o DNA da cena, evocando materiais presentes na genética da criação. Ao estabelecermos outro tom relacional à conversa e outro modo temporal ao encontro com os espectadores – uma temporalidade “inútil” e “contraproducente” própria à experiência do inconsciente – o processo de criação dos espectadores-autores tinha também sido convocado, e podíamos notar aspectos do percurso artístico de recepção coincidindo com particularidades da trajetória inventiva dos artistas.

Foi durante o debate feito a partir do espetáculo *66 minutos em Damasco* que formulamos a seguinte pergunta, com a qual encerramos o encontro: “O que a Síria tem a ver com a gente?”. O que nos alertou para a importância de virarmos pelo *avesso as perguntas* que tocam a relação entre espectador e proposição cênica, e podem desvendar aspectos relevantes dos processos de leitura artística, ou seja, ao invés de nos perguntarmos “o que diz, ou o que quer dizer o espetáculo?”, podemos nos indagar “como isso me afeta?”. Ou mesmo, ao invés de fazer a pergunta “o que tenho a dizer sobre o espetáculo?”, propor a questão “o que diz o espetáculo sobre mim?”.

¹¹³ A fala de Lucien Borjouly, diretor de *66 minutos em Damasco*, após o debate performativo, pode ser observada no seguinte vídeo: <http://www2.eca.usp.br/inerte/video/51/all> acesso em 01/11/2023.



Figura 5 – Debate performativo realizado no SESC Prainha, Florianópolis, em 2019.¹¹⁴

Atravessados por essa experiência, levantamos alguns aspectos que serão retomados e aprofundados nas descrições de cada procedimento apresentados a seguir, que foram criados ao longo de debates seguintes, entre os quais vale destacar: a) Decomposição (de-com-posição) – perceber os elementos que estão no espetáculo, desde os mais evidentes, centrais, aos quase imperceptíveis, sutis, marginais, percebidos apenas por um ou outro espectador; b) Transbordamento – deixar-se afetar por elementos que não estavam no espetáculo, mas ainda assim foram percebidos pelo público e, sobretudo, questões que transbordam pelas beiradas da cena, e que participam da transmutação – para nós fundamental – de um espetáculo em um acontecimento; c) Uma cena por outra cena – tanto conceber cenas com os espectadores em ato, quanto utilizar cenas criadas pelo iNerTE no meio de um debate, como corpos intrusos, quebrando a todo momento o ritmo estabelecido da conversa, evitando que o habitual se instaure, e rompendo com qualquer linguagem expositiva, explicativa, acadêmica, especialista, educadora que insista em se fazer prevalecer no encontro; d) O que nos olha do espetáculo – são diversas as possibilidades que podemos desdobrar a partir dessa questão, entre elas está a possibilidade de reconhecer como a cena nos toca, o que a cena diz sobre nós, impressões presentes na recepção de uma obra; d) Tremores estéticos – memórias surgidas a partir do espetáculo, sejam cenas da própria vida ou passagens de outras obras de arte, bem como vislumbres de futuro, que podem surgir a partir de desdobramentos artísticos dos espectadores, imaginando cenas que poderiam ser

¹¹⁴ Foto: arquivo do grupo iNerTE.

criadas para o espetáculo, ou mesmo lampejos acerca de questões da vida social, que se manifestam como críticas ao estabelecido ou como sonhos de porvir.

2.3 Dobras insondáveis

Em todo esse período que temos experimentado ininterruptamente os debates, desde 2013 até os dias atuais – mesmo na pandemia, propusemos debates *on line* –, diversos desafios e constatações podem ser sinalizados. Entre as diversas observações, podemos notar que o espectador, ao se perder em sua fala, por vezes de forma tão labiríntica quanto a do artista, permite que venham à tona sentidos impensáveis, dobras insondáveis da experiência estética. Além disso, conversar sobre arte pode ser tão relevante quanto fazer arte e quanto mais deixamos que as encruzilhadas apareçam, quanto mais escutamos o espectador em seus trajetos errantes, quanto mais colocamos no centro da roda dados da produção do receptor, que muitas vezes revelam o que o espectador viu, mas não necessariamente estava lá, mais intensamente podemos conversar sobre o efeito, sobre a chispa de poesia que surge ou pode surgir desde a zona de contato estabelecida entre poetas artistas e poetas receptores, entre elementos da cena e passagens da vida.

Algumas das indagações que nos colocamos, desde que fundamos o iNerTE, em 2004, e que ainda nos inquietam, podem ser assim descritas: Como capturar o momento de criação do público? Como evidenciar elementos do espectador em pleno processo criativo, em pleno voo? Como deixar que essa *fala silenciosa*, que essa *outra cena* que o espectador cria enquanto se relaciona com a cena apresentada, possa vir à tona?

Para iniciarmos o debate não basta, portanto, que o espaço físico esteja arranjado, as cadeiras posicionadas. Precisamos também que os participantes se sintam engajados, envolvidos. Não se estabelece um ambiente de encontro com uma ordem, um aviso ou apenas um local bem arrumado. O espaço de conversa não é somente um lugar, mas também um tempo. Um tempo condensado que evoca territórios, em que os espectadores possam se reconhecer como público, reunidos, como em uma assembleia política, local e tempo em que os espectadores possam sentir-se aptos a *falar sobre o espetáculo escapulindo dele*. O escapular das regras de uma leitura correta do espetáculo e de interpretações precipitadas precisa ser colocado em prática, questão que também não pode simplesmente ser imposta; precisa também ser praticada, conquistada pelos próprios participantes. Surgem daí outras

questões: como conversar poeticamente sobre o espetáculo sem a insistência em utilizar roteiros prévios ou questionários para a leitura? Como professores e propositores dos debates podem se afastar do papel de especialistas no assunto, de detentores do saber? Como realizar encontros e debates após os espetáculos que não se aproximem do intuito de ensinar a ler o espetáculo, como quem quer desvendar sentidos únicos previamente estabelecidos?

[A resposta a um texto] deve ser um outro texto. Assim, quando um professor lê um poema para os seus alunos, deve fazer-lhes uma provocação: “O que é que esse poema lhes sugere? O que é que vocês veem? Que imagens? Que associações?”. Assim o aluno, em vez de se entregar à duvidosa tarefa de descobrir o que o autor queria dizer, entrega-se à criativa tarefa de produzir o seu próprio texto literário.¹¹⁵

A proposta de conversa precisa ser feita a partir das particularidades de cada espetáculo, ressaltando que aquele será uma local de conversa a partir do espetáculo, sem a necessidade de acertos, sem o compromisso de entendimento, mas uma conversa propositiva acerca do espetáculo a partir do ponto de vista do público e não dos artistas, uma troca na ordem dos fatores que pode alterar e muito o produto. Obviamente, diante de tal proposição, encaramos diversos desafios, como artistas que estranham o fato de não falarem primeiramente ou serem os protagonistas do debate, ou espectadores que, ao ouvirem o termo performativo, assustam-se com a possibilidade de uma situação intimidadora, pois pode ser muito intimidante participar de uma roda de conversa sobre qualquer assunto. Além disso, notamos frequentemente a importância de frisarmos que não se trata de uma pretensa aula sobre recepção, de modo que a disponibilização coletiva para o encontro seja desde já o local a que pretendemos chegar, o objetivo de nossa proposta.

Certa vez, durante o debate, tivemos o questionamento de uma participante que se referia ao fato de nós, os propositores do debate, estarmos em pé e os demais participantes sentados. O questionamento se dava relacionado aos locais de nossos corpos e os possíveis lugares de poder. Será que os nossos corpos em pé denotavam uma superioridade de saber, um domínio da palavra? Se queríamos ser escutados, valeria a pena, por esse motivo, ficarmos somente os dois de pé? A partir desse questionamento, aparentemente fútil, mas convincente, começamos também a cuidar de como nos colocávamos corporalmente na roda,

¹¹⁵ ALVES, Rubem. Interpretar é compreender. Folha de S.Paulo, São Paulo, abr., Sinapse, 2004, p. 6.

mesmo que estivéssemos em um local com dimensões maiores, e que estar em pé ajudasse na emissão da voz. Era necessário observar e cuidar de nossa corporalidade, da relação entre os corpos e o espaço. Questionamentos como esses aparecem desconcertando alguns pressupostos, indiciando opções irrefletidas, o que, nesse caso, evidencia que a própria maneira espacial de constituição do encontro se faz vital para a troca e a produção de conhecimentos.

Outro desafio que observamos com o decorrer das práticas é que o engajamento dos participantes não se efetiva apenas pelo divertimento, tendo em vista o ambiente de ludicidade em que se instaura, e também e fundamentalmente pelo entendimento e apropriação do que está acontecendo. Faz-se necessário que partilhemos – de modo não explicativo ou professoral – o sentido de estarmos ali, qual a importância de nos observarmos enquanto observamos a cena, e como cada proposição feita vai efetivando um ato artístico de leitura coletiva. Nessa perspectiva, não é somente necessário que nossas premissas envolvam os espectadores, como também que todos os participantes compartilhem com os propositores do debate a função e o porquê de cada procedimento. Criar um espaço dialógico não é algo evidente, mas uma conquista, ou mesmo uma subversão.

Rememora Hooks:

Ao olhar para trás, quando penso em meus anos de graduação, o que mais me lembro não é da energia e do conteúdo das apresentações, mas sim das conversas geradas por debates em sala de aula. Em grande parte, a aquisição de conhecimento chega até nós, na vida diária, por meio de conversas. Como ferramenta de ensino, dentro e fora da sala de aula, a conversação é incrivelmente democrática. Todas as pessoas falam, todas as pessoas se envolvem em conversas. Em *Learning Redefined* [O aprendizado redefinido], Dennis Rader exalta o poder da conversa: A conversação contém diálogo, a troca de compreensões e sentidos no empenho para construir em meio à informação. A conversação é sempre inclusiva; ela incentiva e alimenta a voz individual enquanto se esforça para desenvolver uma visão de comunidade. Em todas as raças, classes e gêneros, todas as pessoas se envolvem em conversação.¹¹⁶

Seguindo os passos da relevância da conversação evocada pela autora bell hooks em *Ensinando Pensamento Crítico* (2020), lembramos que quando passamos a palavra estamos passando também o poder. Então, surgem nessas discussões tanto a necessidade de criação de procedimentos que deixem evidentes o seu propósito, assim como a necessidade de que os espectadores se apropriem do que está acontecendo ali. Cada uma das proposições

¹¹⁶ HOOKS, Bell. *Ensinando pensamento crítico: sabedoria prática*. São Paulo: Editora Elefante, 2020, p. 73.

adotadas procura desvelar o mote da investigação, as perguntas subjacentes disparadoras da proposta. Para nosso grupo, faz-se importante também que os participantes possam acompanhar os objetivos investigativos do iNerTE – dos quais se tornam parceiros naquele momento – que se apropriem dos intentos e procedimentos que movem a pesquisa acerca dos modos de atuação do espectador; não o espectador de qualquer época, mas os espectadores que somos hoje, diante do que vemos em nossos dias. Os debates performativos são também espaços de estudo sobre espectadores, com espectadores. A pesquisa e as inquietações do grupo precisam ser partilhadas como tal, ou seja, como questões, indagações em curso, sobre as quais não possuímos respostas fechadas.

Uma das dificuldades recorrentes que surgem, ao propormos os *debates pelo avesso*, tal como já salientado anteriormente, dá-se justamente por um dos aspectos que marcam o *avesso do debate*, por abrirmos a conversa com a fala dos espectadores. Não é incomum que artistas que acabaram de apresentar a cena sintam-se desconfortáveis com o fato de não serem os primeiros a falar, a responder perguntas que lhes são dirigidas, ou que não sejam convidados a expor o que usualmente fazem em debates convencionais, impulsionados pela ânsia de explicarem o espetáculo, esmiuçarem o processo de criação, apresentarem o histórico da companhia, a relevância do projeto do grupo etc. Fato é que, por vezes, alguns grupos teatrais se mostram chateados, avessos ao *avesso*, e isso diz muito do lugar social que entendem ocupar. Todavia, em sua maioria, os artistas têm demonstrado grande interesse em acompanhar os debates performativos e participar deles.

Vale ressaltar que essa expectativa do protagonismo dos artistas no debate parece mais difícil de desfazer com os próprios artistas do que com os espectadores. Como notamos no texto sobre a conversação da autora bel hooks, citada anteriormente, os espectadores têm real interesse por ouvir relatos dos outros espectadores sobre o espetáculo, por vezes até mais do que a manifestação dos próprios artistas. Para explicitar a questão, podemos recorrer a um debate realizado após o espetáculo *5 Movimentos para Uma Poesia*, no Teatro do SESC Prainha, em Florianópolis, em 2018, no âmbito de projeto desenvolvido com estudantes da EJA – Educação para Jovens e Adultos, em que muitos dos espectadores estavam indo ao

teatro pela primeira vez. Pois foi nessa ocasião que uma participante do debate chegou a interromper o ator do espetáculo: “você já falou, agora é nossa vez”¹¹⁷.

O problema aqui está em algo que se apresenta como questão central da arte desde o advento da modernidade, e que não somos nós que estamos desmanchando, mas apenas constatando que o fato artístico não é propriedade do artista, já que, como sabemos, não se efetiva sem o olhar do espectador. Portanto, o protagonismo de um espetáculo (e de um debate) não está restrito somente aos artistas. Se queremos falar sobre as tramas de um acontecimento artístico, torna-se incontornável ouvirmos o que têm a dizer os espectadores. Do mesmo modo, se quisermos pensar em movimento teatral, precisamos incluir o público nesse movimento, e, para isso, criar espaços efetivos em que os espectadores possam debater tanto os espetáculos quanto os rumos da arte teatral. Compreender o público como participante efetivo do acontecimento artístico e do movimento teatral, e pensar a constituição de espaços para essa efetivação, fazem parte das inquietações investigativas do iNerTE.

A fim de apresentar os intuítos de nossa conversa aos participantes, precisamos organizar um convite capaz de engajar o público na constituição do debate. Esta apresentação pode ser compreendida como primeiro procedimento. Estabelecemos que os termos *performativo* e *pele avesso* buscam desfazer a ideia de uma conversa formal, estabelecida entre especialistas que falam e leigos que escutam. E que, nesta mesma perspectiva, em busca de novos termos e procedimentos que evidenciem o debate como um processo dialógico, sujeito ao acaso e à colaboração, apresentamos reflexões teóricas que tratam dos processos artísticos de recepção, bem como proposições artísticas que desvelam aspectos do próprio ato de criação.

Assim, colocamos lado a lado textos teóricos acerca da história da arte, ou da estética da recepção, escritos poéticos e inventos artísticos, e convidamos o público a conversar sobre arte, tornando o espetáculo em debate como ponto de partida, mas não necessariamente como ponto de chegada. O intento dessa aproximação com outros materiais artísticos e conceituais ocorre a partir da inquietação provocada pelo enunciado do performer alemão Joseph Beuys, ao afirmar que: “A conversação é uma forma de arte”. Encontramos essa frase

¹¹⁷ Fala recolhida de debate realizado após o espetáculo *5 Movimentos para Poesia*, no SESC Prainha, em Florianópolis, no dia 18 de maio de 2018, em projeto realizado com estudantes da EJA – Educação para Jovens e Adultos.

à mostra na exposição intitulada *A revolução somos nós*, solitariamente apresentada em papel datilografado, em meio a outros materiais de arquivo do artista, no Museu de Arte Moderna da Bahia, em Salvador, em 2010.¹¹⁸ As repercussões dessa frase em nosso contexto podem nos fazer pensar acerca desses espaços de encontro com espectadores para elaboração coletiva de obras de arte, e, quem sabe, definir esses campos de experimentação como *instâncias de uma performatividade inesperada*. Espaços em que os diálogos e invenções dos participantes sobre determinadas proposições artísticas esboçam, ao mesmo tempo, reflexões críticas e fricções produtivas sobre a relação entre teatro e sociedade. “Conversar sobre arte é também captar uma atividade artística futura, sonhar com um porvir potente do fazer artístico em sua relação com o público. Conversar sobre arte é fazer arte”.¹¹⁹

Assim como algumas ações performáticas “exigem que o artista modifique atitudes ou mesmo se comprometa com um tipo de *askhesis* (ascese), para mobilizar as energias necessárias e canalizá-las ao ato criativo”¹²⁰, os encontros com espectadores demandam que os participantes observem a si mesmos, em atravessamento que perpassa o pessoal e o coletivo, e se perguntem: O que posso fazer com isso? O que tenho a ver com isso? O que isso tem a ver comigo?

Assegura Quilici:

A arte move-se em direção à filosofia, (...) reavivando o interesse por outras atitudes diante do conhecimento, em que a mudança qualitativa dos modos de existência é um aspecto fundamental na construção de uma experiência mais profunda da realidade.¹²¹

As leituras de poesias, bem como as imagens e relatos de obras e de processos de criação artística de diversas linguagens que trazemos para o debate, procuram propor engates entre o fazer artístico e a leitura em processo, na tentativa de não cair na abstração teórica de que as explanações expositivas feitas por especialistas costumam instaurar. A poesia aquece o espaço, ilumina os caminhos, sem estabelecer um grupo hierarquizado. Os artistas são, pois, peças-chave em nossa pesquisa. Eis por que convidamos artistas que nos estimulem

¹¹⁸ Sobre a exposição no MAM Bahia: <https://www.ibahia.com/entretenimento/mam-realiza-exposicao-joseph-beuys>. Consulta realizada em 17 de maio de 2023.

¹¹⁹ DESGRANGES, Flávio. *Decirse público: entre la mediación teatral y el efecto estético*. São Paulo: Hucitec, 2022, p. 99.

¹²⁰ QUILICI, Cassiano. O campo expandido: arte como ato filosófico. *Sala Preta*, v. 14, n. 2, p. 12-21, 2014, p. 19.

¹²¹ *Ibid.*, p. 20.

a conversar sobre arte, pois assumem em seus textos, em suas palavras, muitas vezes os defeitos de suas invenções, a transparência dos modos de criação, a revelação das incertezas de um trabalho, a desmistificação dos processos, de modo a oferecer uma espécie de “agramática”, que buscamos presentificar em nossos debates, tal como expresso no poema de Manoel de Barros (2010):

Descobri aos 13 anos que o que me dava prazer nas leituras não era a beleza, mas a doença delas. Comuniquei ao Padre Ezequiel, um meu Preceptor, esse gosto esquisito. Eu pensava que fosse um sujeito escaleno.
Gostar de fazer defeitos na frase é muito saudável, o Padre me disse.
Ele fez um limpamento em meus receios.
O Padre falou ainda: Manoel, isso não faz doença, pode muito que você carregue para o resto da vida um certo gosto por nada...
E se riu.
Você não é de bugre? – ele continuou.
Que sim, eu respondi.
Veja que bugre só pega por desvios, não anda em estradas –
Pois é nos desvios que encontra as melhores surpresas e os araticuns maduros.
Há que apenas saber errar bem seu idioma.
Esse Padre Ezequiel foi o meu primeiro professor de agramática.¹²²

E assim, sem muitas certezas, seguindo pelos desvios, buscamos desarrumar algumas expectativas, abandonar lugares diferenciados e ocupar locais semelhantes. Não precisa haver julgamento de quem tem mais exatidão sobre a proposta artística, não precisa haver nada além do próprio acontecimento. Ou dito de outra maneira: “Um erro está fora de questão, pois quando uma coisa acontece, ela autenticamente é”.¹²³

2.4 Acender o candeiro: proposições para criação de um poema coletivo

Propositor(a) – Chamamos essa conversa de debate pelo avesso, pois ao invés de conversarmos sobre o espetáculo, abordaremos como o espetáculo aconteceu conosco. Tem um poema da escritora mineira Adélia Prado, que gostamos de usar, que diz assim: “não quero faca nem queijo. Quero a fome”. Esse poema é muito bonito porque ele nos leva a pensar que para fazer poesia, precisamos menos da faca e do queijo e mais da fome, da vontade, e a nossa ideia é justamente que cada um traga a sua fome, pois é dessa vontade que a gente precisa para conversar sobre teatro. Tem um artista alemão, chamado Joseph Beuys, que diz que “a conversação é uma forma de arte”. Então, conversar sobre arte também é fazer arte. Quer dizer que, ao conversar sobre o espetáculo e sobre o que aconteceu conosco diante dele, podemos entender que também estamos fazendo arte. Tem um outro poeta, esse, brasileiro, de Curitiba, chamado Paulo Leminski, que diz que artista não é só quem faz poesia. Ele diz: “existe tanta poesia no emissor quanto no receptor”. Então, a

¹²² BARROS, Manoel de. *O livro das ignoranças*. Rio de Janeiro: Editora Alfaguara, 2016, p. 63.

¹²³ CAGE, John. *Silencio*. Ediciones Árdora, Madrid, 2012. p. 59.

proposta é que possamos encontrar um jeito nosso de fazer uma singela poesia, uma poesia a partir do que aconteceu conosco diante do espetáculo. Vamos lá, estamos com fome?¹²⁴

Quando trazemos o poema de Adélia Prado (2013), que enuncia: “não quero faca nem queijo. Quero a fome”¹²⁵, desejamos lembrar aos participantes, a nós, inclusive, que para conversar sobre arte precisamos de fome, de vontade, de disponibilidade, muito mais que de recursos teóricos ou conhecimentos prévios sobre arte. Temos notado e levado em conta que a experiência pessoal de qualquer espectador, repleto de inquietudes e de sentidos em potencial, na relação com a cena em questão, ao ser colocado na roda, possui muito mais força que uma explicação oferecida por especialistas, acerca do espetáculo assistido. Os participantes, via de regra, prestam generosa atenção ao relato de outro espectador; ouvir e contar o que viu estimula nos integrantes do debate o pensamento crítico e a atitude criativa, além do desejo de engajamento no ato coletivo que se instaura. As experimentações têm demonstrado que os espectadores se atêm às percepções, imagens e histórias uns dos outros, com mais interesse do que quando algum especialista em teatro – por vezes até um artista do espetáculo – toma a palavra na roda e busca fazer uma análise da encenação, em explanação que se aproxima de uma palestra.

Assim como Adélia Prado, poetisa mineira, e Joseph Beuys, artista alemão¹²⁶, são vários os artistas a quem recorreremos durante os debates, que inspiram e transpiram o tom da nossa conversa. Em busca pelo espaço de experimentação, fazemos a todo tempo alusão a variados artistas, que são os genuínos norteadores de nossos procedimentos, tendo em vista que os impulsionadores criativos propostos aos espectadores nos debates têm inspiração na genética das criações artísticas. Para iniciar a descrição desses procedimentos, retomarei algumas obras e estudos traçados pelo artista carioca Hélio Oiticica (1937-1980), realizados a partir dos anos 1950.

A participação do espectador é fundamental aqui, é o princípio do que se poderia chamar de “proposições para a criação”, que culmina no que formulei como antiarte. Não se trata mais de impor um acervo de ideias e estruturas acabadas ao espectador,

¹²⁴ Debate realizado após o espetáculo *Resquício*, no SESC Prainha, em Florianópolis, no dia 16 de maio de 2019, em projeto realizado com estudantes da EJA – Educação para Jovens e Adultos. Arquivo: grupo iNerTE.

¹²⁵ PRADO, Adélia. *O Coração Disparado*. Rio de Janeiro: Record, 2013, *e-book*, p. 163.

¹²⁶ Joseph Beuys (1921-1986) foi um dos mais radicais e influentes artistas da segunda metade do século XX, realizou trabalhos com variadas linguagens artísticas, tais como pintura, escultura, happening, performance, vídeo e instalação.

mas de procurar pela descentralização da “arte”, pelo deslocamento do que se designa como arte, do campo intelectual racional para o da proposição criativa vivencial; dar ao homem, ao indivíduo de hoje a possibilidade de “experimentar a criação”, de descobrir pela participação, esta de diversas ordens, algo que para ele possuía significado.¹²⁷

Oiticica marcou a cena artística brasileira desde os anos 1950 até 1980, ano de sua morte, criando, escrevendo e discutindo o “potencial experimental da arte feita no Brasil”¹²⁸; o artista situava sua produção como parte de um “programa ambiental” fundado pela “participação do espectador”. Para compreender o que queria Oiticica nessa conjugação entre os corpos dos espectadores e os dos artistas, podemos observar suas proposições artísticas que envolvem o espaço – seja o espaço das ruas ou dos museus. No primeiro caso, as caminhadas pelas ruas de São Paulo, propostas junto com Ivaldo Granati¹²⁹, no ano de 1978, podem ser exemplos disso; no caso da ocupação das galerias, podemos lembrar a exposição *Opinião 65*, realizada no MAM¹³⁰, quando Oiticica, ao ver seus artistas carregando os parangolés barrados no museu, não hesita e realiza a performance na rua, levando a exposição para fora do museu. Podemos escutar nesse ato do artista ressonâncias advindas de desdobramentos centrais da arte, desde as vanguardas históricas, nas primeiras décadas do século XX: onde a arte deve estar, para quem, de que modo?

O artista produz uma enorme gama de pesquisas e proposições em torno de termos como “performance”¹³¹, “programas do circunstancial”¹³², “procedimento parangolé”¹³³, além de expressões provocativas, que desafiam os domínios da arte, tais como: o artista deve “propor o propor”¹³⁴, o participante deve “experimentar o experimental”¹³⁵. Muitos de seus

¹²⁷ OITICICA, Hélio. *Hélio Oiticica: Museu é o mundo*. org. César Oiticica Filho. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011, p. 104.

¹²⁸ FAVARETTO, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*. Editora: EDUSP, 2000, p. 11.

¹²⁹ A performance *Mitos vadios* aconteceu em São Paulo no ano de 1978. Além de Hélio Oiticica, o ato contou com a participação de Ivaldo Granato e Lygia Pape, em plena vigência do AI-5, implementado pela Ditadura Militar, que limitava e cerceava as manifestações políticas e artísticas em espaço público. Foi um encontro bastante plural de artistas ocorrido em um terreno baldio localizado na Rua Augusta.

¹³⁰ Em 1965, Oiticica participou da exposição *Opinião 65*, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, considerada um marco na história da arte brasileira. Foi a primeira vez que ele apresentou os *Parangolés*. As capas foram usadas pelo artista e por sambistas e instrumentistas da Mangueira, que chegaram ao MAM Rio em uma espécie de “procissão-festiva”. Impedidos de entrar, realizaram a “obra festa” na parte externa do museu.

¹³¹ OITICICA, Hélio. *Conglomerado Newyorkaises / Hélio Oiticica: org. Cesar Oiticica Filho e Frederico Coelho*. Rio de Janeiro : Beco do Azougue, 2013, p. 24.

¹³² *Ibid.*, na mesma página.

¹³³ *Id.*, 2011, p. 73.

¹³⁴ Oiticica, 2011, p. 81.

¹³⁵ *Ibid.*, na mesma página.

escritos ficaram conhecidos somente após a sua morte, e demonstram que as conceituações propostas por Oiticica já revelam o impulso que predominava em suas operações e evidenciam a potência das invenções da nova vanguarda brasileira, nos anos 1960 e 1970.

Se a produção de conexões com os espectadores torna-se central à produção artística, podemos observar, por exemplo, que as discussões lançadas na “estética relacional”, propostas pelo crítico francês Nicholas Bourriaud (2002), compreendendo o público como participante fundamental do evento, já atravessavam, de forma intensa, os programas de Oiticica. Desse modo, as possibilidades criativas experimentadas pelos artistas deveriam também transbordar para o âmbito da recepção, ou seja, a mesma posição inventiva em que se viam os artistas deveria também ser experimentada pelos “participadores” – assim se denominavam os espectadores.

Em um de seus textos, Oiticica discute, por exemplo, a ineficácia da descrição de materiais com os quais são feitos uma obra, algo comum em uma obra de arte colocada em um museu. Afirmava que não interessa se o artista usou caixas de fósforo, metais ou sacos plásticos. “O que interessa é a proposição”, o que os artistas propõem para os espectadores com aqueles objetos. O que importa é “a criação de um mundo experimental”, onde os indivíduos possam, cada um à sua maneira, “ampliar o seu campo imaginativo e criar parte desse mundo ou ser solicitado a isso”. Ao deslocar um objeto qualquer do mundo e colocá-lo à mostra, o artista transmuta o objeto, evoca relações no ambiente e convoca o espectador para uma experiência diversa que o afasta da percepção indistinta da realidade cotidiana.

Em torno da pintura, a discussão proposta por Oiticica ocorre nos seguintes termos: a tela oferecida como narrativa cede espaço ao plano literal da obra, isto é, no lugar de ilusões pictóricas oferecidas pelos artistas, encontraremos a própria dimensão física da tela, objetos para serem tocados, vestimentas para serem usadas, ninhos para serem penetrados. Por volta de 1950, Oiticica passa a investigar a incorporação de objetos e materiais do cotidiano em seus trabalhos, o que deixa evidente que a experiência proposta pelos artistas não se distancia do que experimentamos na vida. Pelo contrário, assemelha-se, aproxima-se e procura diálogo com ela.



Figura 6 – Obra *Bilaterais*, de Hélio Oiticica. 1959.¹³⁶

Nos anos 1954, começa a refletir como seria possível alçar a cor no espaço, cria então os relevos bilaterais, e, diante dessas obras, os espectadores passam a caminhar ao lado, ou mesmo entre as obras, feitas em única cor, transcendendo o que seria possível com a simples percepção do quadro na superfície da moldura. O deslocamento do espectador por entre a obra possibilita uma experiência distinta da obra e da cor, espalhada, vibrátil e alada no espaço, que não se poderia ter com a simples percepção de uma pintura posta em suporte bidimensional. Posicionados em volta das obras alçadas no espaço, os espectadores experimentam algo totalmente diverso do proposto pela arte da tradição:

Favaretto, explicando Oiticica, pondera:

A conquista da horizontalidade, com que a pintura desce para o chão, e, além disso, a participação do espectador, que se apossa das virtualidades da pintura, transformando a passividade da recepção em atividade de corpo. O espectador torna-se assim participante e propositos: as experiências não são meras obras, mas intervenções ativíssimas.¹³⁷

Segundo Celso Favaretto (2000), filósofo e estudioso da obra desse artista brasileiro, ao colocar esses objetos pintados de cores únicas e suspensos no espaço, Hélio Oiticica experimenta arrancar a pele da pintura, “a cor que é a essência da pintura esplende no espaço”, e podemos vivenciar o amarelo, o vermelho e o laranja, puxados do quadro e lançados “como figuras aladas” no meio do ambiente, de forma vibrátil. A experiência estética proposta transmuta-se, então, num comportamento vivencial, experiência que não seria

¹³⁶ ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra4884/bilaterais>. Acesso em: 14 de janeiro de 2024. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

¹³⁷ Favaretto, 2000, p. 66.

possível com a simples percepção da obra na superfície. Vivencia-se a arte, vivencia-se a cor, vivencia-se a obra, “ou seja, a experiência contemplativa transmuta-se num comportamento vivencial”¹³⁸ Com a diluição da estrutura fixa, da moldura do quadro ou da base para a escultura, proposta por Oiticica, o artista indicia um salto para outro modo de participação.

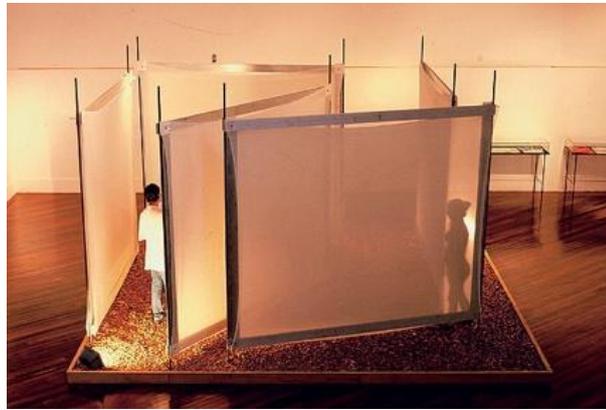


Figura 7 – Obra *Penetrável Invenção da Luz*, de Hélio Oiticica, 1978.¹³⁹

Como dito, o artista sublinhava a todo tempo a necessidade de compreensão de que o espectador atuava não somente como participante, mas como motor do evento artístico. Daí o desejo de transformar a arte, no campo da produção e da recepção. No caso do receptor, além da interação, poderia experimentar o estado de vivência, ou seja, a arte seria um pretexto para integrar os corpos dos artistas e dos participantes num único vórtice, num único movimento. Em texto de 1960, Oiticica acentua que propor uma atitude criadora já é bastante para definir o propósito e justificar a razão de ser da arte. E apregoa:

Não existe, pois, o problema de saber se arte é *isto* ou *aquilo* ou deixa de ser – não há definição do que seja *arte*. Na minha experiência tenho em programa e já iniciei o que chamo de “apropriações” (...); esta obra vai adquirir depois *n* significados que se acrescentam, que se somam pela participação geral – essa compreensão pela maleabilidade significativa de cada obra é que cancela a pretensão de querer dar à mesma premissas de diversas ordens: morais, estéticas etc. A característica fundamental da criação artística: propor uma atitude também criadora.¹⁴⁰

¹³⁸ Favaretto, 2000, p. 106.

¹³⁹ ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra4884/bilaterais>. Acesso em: 14 de janeiro de 2024. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

¹⁴⁰ Oiticica, 2011, p. 81.

O processo do artista via-se continuamente acompanhado de escritos, como ele mesmo definia suas anotações. Os seus diários fornecem relatos que se autodenominam *working in progress*, em que o texto reflete acerca da proposição e a proposta artística é retroalimentada pelos escritos.

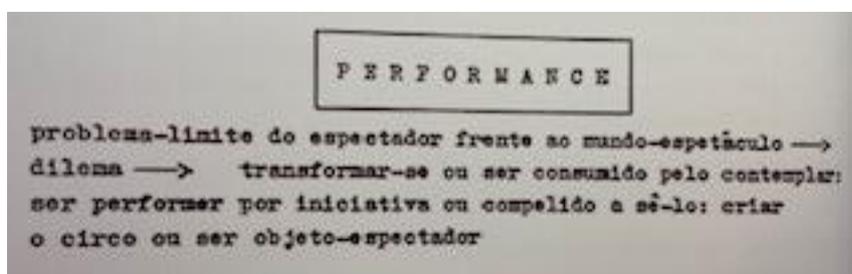


Figura 8 – Trecho de *Newyorkaises*, Hélio Oiticica, 1972.¹⁴¹

Diante do estado de invenção do espaço e da relação com o espectador provocados por Oiticica, podemos talvez observar que o questionamento sobre a definição de arte se recoloca, isto é, se a constituição da obra não pode se dar sem que os participantes também estabeleçam vínculos, os quais somente podem surgir a partir da leitura e dos desejos de cada espectador, a pergunta se determinado objeto é ou não arte se volta como questão diretamente vinculada à razão de ser do espectador. Assim, se a dúvida sobre o que é arte persiste é porque a relação entre arte e vida também está colocada em questão e, possivelmente, retorne ao espectador em torno da pergunta: o que *eu faço com isso?*

Destaca Oiticica que:

A obra do artista, no que possuiria de fixa, só toma sentido e se completa ante a atitude de cada participante – este é o que lhe empresta os significados correspondentes – algo é previsto pelo artista, mas as significações emprestadas são possibilidades suscitadas pela obra não prevista, incluindo também a não participação nas suas inúmeras possibilidades.¹⁴²

A questão lançada ao participante acerca do sentido da obra não se refere a uma simples réplica de indagações, mas sim a um convite para que o espectador usufrua também do estado de imprevisibilidade próprio da arte. Não se espera elevar o espectador a um determinado nível de criação ou impor-lhe um dado padrão estético, mas sim “conceder ao

¹⁴¹ OITICICA, Hélio. *Conglomerado Newyorkaises* / Hélio Oiticica: org. Cesar Oiticica Filho e Frederico Coelho. Rio de Janeiro : Beco do Azogue, 2013, p. 24.

¹⁴² Oiticica, 2011, p. 79.

espectador uma simples oportunidade de participação para que o espectador ache aí algo que queira realizar”.¹⁴³ É possível também compreender, a partir dos textos deixados por Oiticica, que *o não saber como agir* diante de uma obra ou o desgosto diante de uma proposição também pode ser compreendido como uma forma de participação: “o não achar é também uma participação importante, pois define a oportunidade de escolha daquele a que se propõe a participação”¹⁴⁴.

O prolongamento da proposta inicial de desarrumação das cores pelo espaço, realizada por Oiticica nos relevos bilaterais, não como em uma arte interativa, mas como uma proposição às avessas, pode ser observada como performativa, já que os receptores podem caminhar soltos por entre as obras, colocando os seus corpos em fruição. Proposições artísticas como essa, que modificam a relação com o espaço, “onde nada é excluído, desde a crítica social até a penetração de situações-limite”¹⁴⁵, prezam pelo seu inacabamento, assumem sua instabilidade e provocam nos participantes, como desejava Oiticica, um certo jeito de estar, na arte e no mundo. Senão vejamos:

A antiga posição frente à obra já não procede mais – mesmo nas obras que hoje não exijam a participação do espectador, o que propõem não é uma contemplação transcendente, mas um “estar no mundo”.¹⁴⁶

Podemos notar nesse desmonte operado pelos artistas brasileiros, desde os anos 1950, entre eles Oiticica, a proposição primordial de um estado de pesquisa, que lança o objeto artístico em local de transitoriedade e errância. A imagem de *propor o propor* convida ao estado de improviso e ocupação. O artista não é o único que performa e transforma o espaço, que estabelece jogos de criação. O ato de recepção também se dá de forma performativa, constituindo e modificando o espaço. O que sabemos sobre o que vai acontecer conosco ao nos vermos diante de um impasse colocado pela obra? Que recursos teremos de nos valer em face de uma obra desafiadora, diante de uma cena que pode se abrir diante de nós? Que “achados” podem insurgir imprevisivelmente para que possamos seguir diante da angústia de cortinas prestes a serem abertas?

¹⁴³ *Ibid.*, na mesma página.

¹⁴⁴ Oiticica, 2011, p. 81.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 104.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 77.

Ante as incertezas da proposta artística, o espectador *dança*, literal e figurativamente, como indica Oiticica ao comentar os Parangolés:

A ideia da capa, posterior à do estandarte, já consolida mais esse ponto de vista: o espectador “veste” a capa, que se constitui de camadas de pano de cor que se revelam à medida que este se movimenta correndo ou dançando. A obra requer aí a participação corporal direta, além de revestir o corpo, pede que este se movimente, que *dance* em última análise. O próprio “ato de vestir” a obra já implica uma transmutação expressivo-corporal do espectador, característica primordial da dança, sua primeira condição.¹⁴⁷

O procedimento Parangolé estava espalhado em suas obras e mais uma vez deslocava e amplificava as definições estabelecidas sobre o artista e o espectador. Desde os Bóides (1963), que foram feitos primeiramente em miniaturas e depois projetados para receber e envolver os corpos dos participantes, até os Ninhos (1970), os espectadores viam-se, com diferentes materiais, convidados a trabalhar de forma crítica e criativa diante das obras, com sensações provenientes de imersão, improvisado e, sobretudo, acionando recordações mnemônicas. Os diversos aparelhos sensórios eram convidados a participarem da experiência estética. Diante de situações como essa, os artistas, ao discutirem as suas obras, não se liberam de um ofício, não tornam suas obras herméticas, mas, ao contrário, ingressam no domínio da discussão crítica e histórica, tanto da produção de suas e de outras obras, quanto da recepção crítica da arte.

O convite que fazemos aos espectadores, ao propor um debate ao avesso, é para que, em contexto específico de atuação, ingressem também nos domínios da discussão de sua prática como espectadores. Como se também pudéssemos arrancar as “peles dos espetáculos” e as fizéssemos flutuar pelos ares, deixando vibrar o que há de mais elementar na cena, de maneira que, em diálogo com as provocações de Oiticica, a experiência deixe de ser contemplativa e se torne vivencial, e possamos conversar sobre o espetáculo tal como pudéssemos desdobrá-lo, colocando-o suspenso no ar, para caminharmos por entre suas partes. E assim, quem sabe, penetrar em labirintos diversos, transitar por ruelas, quebradas e esquinas de cada cena, carregando em nossos corpos o espetáculo, como uma capa-estandarte, que nos faça *dançar*, reconhecendo as propriedades inventivas, sonhadoras, aladas inerentes às nossas leituras.

¹⁴⁷ Oiticica, 2011., p. 73.

Propositor(a)- Nesse debate a gente procura conversar pelo avesso; ao invés da gente perguntar o que a gente achou do espetáculo, a gente vai perguntar o que o espetáculo achou da gente. (*risos dos participantes*).

Participador(a) – O que o espetáculo achou da gente?

Propositor(a) – Sim, o que o espetáculo achou da gente é, de certo modo, o que o espetáculo achou na gente, o que que o espetáculo tocou na gente, de que modo o espetáculo provocou a gente. Então, ao invés da gente partir da pergunta o que quer dizer esse espetáculo, a gente vai perguntar o que aconteceu comigo enquanto eu assistia a esse espetáculo?

Propositor(a) – Como acessar esse lugar que o espetáculo tocou na gente? Como colocar em palavras essa espécie de poesia que a gente cria enquanto assiste ao espetáculo, e o que a gente pode trazer para desvendar essa poesia. Tem um autor que fala uma coisa sobre a leitura, que é muito interessante, que a gente pode trazer pra fazer esse debate, e que eu gostaria de compartilhar com vocês. O nome dele é Ítalo Calvino, que diz assim: “para ler é necessário estar atento e distraído ao mesmo tempo”. Nesse *debate às avessas*, nesse debate que a gente quer colocar pelo avesso, a gente quer capturar essa distração, o que a gente estava pensando durante o espetáculo e que surgiu inesperadamente, uma imagem, uma história, algo que a gente acha que não tem nada a ver com espetáculo. E que a gente pensa: eu não posso falar isso porque não tem nada a ver com esse espetáculo; mas, nessa proposta que a gente está aqui tateando, são imagens pertinentes de serem trazidas. Pensando na palavra distração usada por Calvino, isso que nos ocorre repentinamente, nessa ideia de um *debate ao avesso*, coisas que a princípio a gente fala “eu não posso falar isso porque não tem nada a ver com o espetáculo”, a gente pode descobrir que tem tudo a ver com o espetáculo. Talvez essas distrações, essas cenas, imagens, memórias que vieram durante o espetáculo, ou que surgem agora durante a conversa, também nos interessem. A partir dessas imagens talvez a gente possa se aproximar da pergunta: Como o espetáculo nos olhou? O que o espetáculo achou da gente?¹⁴⁸

Cuidar do modo de apresentar o debate aos participantes, e denominar esse momento como primeiro procedimento, sugerem a relevância de compartilhar desde o início a proposta de que gostaríamos de *experimentar o experiencial*, colocar em conversa não somente o espetáculo visto, mas também a relação entre o fazer artístico e a experiência dos receptores, evidenciando a investigação em curso: reconhecer o que pode surgir de poético na leitura de uma cena, o que se pode inventar a partir daí. Como se propuséssemos aos espectadores despelar o espetáculo, colocar em suspensão os elementos vibráteis e circundá-los com nossos corpos, instaurando um certo jeito de estar em relação com a arte e com o mundo.

¹⁴⁸ Trecho recolhido de debate realizado após o espetáculo *5 Movimentos Para uma Poesia*, apresentado no Teatro do SESC Prainha, Florianópolis, em maio de 2019, no âmbito de projeto desenvolvido com estudantes da EJA – Educação para Jovens e Adultos.

2.5 A coisidade dos elementos ou o movimento a contrapelo do discurso lógico.

“Outro sinal de se estar em caminho certo é o de não ficar aflita por não entender; a atitude deve ser: não se perde por esperar, não se perde por não entender.”

(Clarice Lispector)

“Para dar a sensação de vida, sentir os objetos, sentir que a pedra é de pedra, existe isso que chamamos de arte.”

(Viktor Chklovski)

Após o acendimento do candeeiro, tomado aqui como primeiro procedimento, continuamos as proposições feitas aos espectadores rumo ao mergulho em nosso objetivo, que é o de evidenciar o potencial poético da leitura de um espetáculo. Os artistas criadores, assim como os integrantes do iNerTE, são convidados, na mesma condição do público-participante, a compartilhar imagens, palavras, sons e gestos. A pergunta feita nesse momento parece muito simples e configura-se da seguinte maneira: que elementos guardamos do espetáculo? O que pode ser destacado de tudo que vimos? Que objeto, palavra, som, gesto, cheiro pode ser selecionado como matéria que capturou de algum modo a nossa percepção?

A procura dessas simples partes corresponde ao exercício de observar de novo, de reativar partículas da cena que também nos olharam, refere-se também à pergunta sobre o que acontece com o espectador ao entrar em seu “estúdio de criação”, isto é, o que se passa com os espectadores ao iniciarem a observação de si mesmos diante do que viram, perceberam, presenciaram. O tempo dedicado para a retomada da “coisidade” do espetáculo refere-se a um tempo estendido que habilita também um espaço para o espectador olhar para si mesmo, para o modo sutil com que foi afetado pelo espetáculo. O palco vazio em que acabou de acontecer o espetáculo, ali onde se instala agora a roda de espectadores, conta um pouco da efemeridade do acontecimento cênico, que ainda vibra no ar. Ao invés de sair da sala, como se faz habitualmente ao final do espetáculo, podemos continuar lá mais um pouco, prontos a reconhecer os ecos do espetáculo, a debater o que nos arrebatou. A conversa que estamos apenas começando se valerá das vibrações e rumores que ressoam no espaço e em nossos corpos.

Ainda estamos ali no lugar da encenação procurando dar palavras, mesmo que não sejam de entendimento, acerca do que vimos; estamos em vias de rememorar o que nos atingiu, reconhecer os rastros daquela experiência que nos força a pensar, como um viajante em um país estrangeiro, que pode reparar nas atividades mais corriqueiras e para isso precisa abandonar a força do hábito. Deleuze, em *Diferença e Repetição*¹⁴⁹, refere-se ao estado de estranhamento do corriqueiro e, justamente a partir desse interesse, convida à adoção da arte como uma experiência de problematização, de abandono forçoso de um hábito. Essa questão é de extrema importância em nossa pesquisa, pois quando optamos por organizar um *debate ao avesso* e nos detemos em pequenas partes, estamos propondo que o olhar do espectador se assemelhe ao olhar do viajante capaz de estranhar os elementos simples. Nesse caso, forçar o pensamento à invenção não se relaciona como algo raro e excepcional, privilégio exclusivo de artistas; o que interessa está na possibilidade de enxergar a inventividade que perpassa nosso cotidiano, nosso *estar no mundo*, que permeia os modos de produção de subjetividade.

A proposta feita aos espectadores é que enunciem a coisidade dos elementos presentes no espetáculo: elementos visuais, sonoros, táteis, olfativos, gustativos, que, por razão evidente, ou por motivo insondável, tenham sido apenas notados, ou mesmo tomados como impactantes para cada uma das pessoas presentes. Vale notar que a instrução de separarmos apenas um elemento do espetáculo será repetida inúmeras vezes, a fim de, nesse procedimento de decompor ou de *despelar* a cena, estabelecermos que estamos atrás do ínfimo impacto significativo e não de uma leitura apressada de toda a cena ou das indicações do que agradou ou não.

No debate realizado após *Resquício*, espetáculo teatral inspirado no livro "O Circo Mecânico Tresaulti", da autora estadunidense Genevieve Valentine (1981), com direção de Amália Leal e Emeli Barossi, apresentado no Teatro do SESC Prainha, em Florianópolis, em março de 2018, pudemos recuperar algumas pequenas porções da peça teatral apresentada, a partir da percepção do público presente:

Propositor(a) – A gente vai começar, para escrever o nosso poema coletivo, pegando as pequenas partes, identificando as mínimas porções, algum elemento do espetáculo que chamou a nossa atenção. Quem gostaria de falar qualquer elemento

¹⁴⁹ DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2018.

que percebeu, uma cor, um objeto, um gesto de algum ator, algo que estava em cena?

Participador(a) – Gostei muito do espetáculo, todas as cenas eram muito bem feitas.

Propositor(a) – Que elemento você destacaria? Uma cor?

Participador(a) – Eu também gostei muito do trabalho das atrizes. Vocês trabalham muito bem.

Propositor(a) – Algum gesto que vocês lembram?

Participador(a) – Eu gostei muito da mensagem que elas passaram.

Propositor (a) – Certo, e um elemento, por exemplo, tem uma palavra que a gente poderia destacar?

Propositor(a) – Um objeto, o chapéu foi marcante não foi?

Participador(a) – Sim, o chapéu era legal.

Propositor(a) – O que mais era legal, alguma cor?

Participador (a) – O vermelho.

Propositor(a) – Legal, o vermelho. O que mais?

Participador(a) – A pipoca.

Participador(a) – O lixo.

Participador (a) – Os vestidos.

Participador(a) – Os sapatos.[...] ¹⁵⁰

Na sequência da conversa as palavras começam a jorrar, os espectadores trazem os elementos destacados – xale, piano, cheiro de almíscar, a roupa vermelha – e notamos que adentramos juntos em uma conversa que se faz coletivamente. De forma gradual, passo a passo, vamos dissuadindo o susto dos espectadores da necessidade de montar um entendimento único do espetáculo. A possibilidade de conversar sem interpretações corretas começa a ganhar corpo e alma. E aos poucos a promessa de que o ato de criação coletivo, que se dará não só a partir do espetáculo, mas também a partir de cada um de nós, vai ganhando contornos na roda de espectadores. Eis o assentimento de Clarice:

Quero como poder pegar com a mão a palavra. A palavra é objeto? E aos instantes eu lhes tiro sumo da fruta. Tenho que me destituir para alcançar cerne e semente de vida. O instante é semente viva. ¹⁵¹

A descrição de um elemento, a escolha de apenas uma partícula do que foi visto sem deixar que a interpretação se desdobre, sem deixar que várias justificativas expliquem aquela escolha, sem deixar que a sanha pelo entendimento nos afaste do que simplesmente vimos, é o exercício proposto nessa etapa do debate. O que faz convite a que nos aproximemos dos modos de criação de Clarice Lispector. Quando a autora se pergunta se a palavra pode ser tomada como objeto, podemos observar a importância de arrancar um elemento da cena, e,

¹⁵⁰ Trecho do *debate performativo* realizado após o espetáculo *Resquício*, apresentado no Teatro do SESC Prainha, em Florianópolis, em março de 2018,

¹⁵¹ LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. São Paulo: Editora Rocco digital, e book, 2020, p. 50.

ao mesmo tempo, a necessidade de estancar a explicação que pode acompanhar essa escolha, pois estamos atrás da palavra-objeto, do sumo da fruta, dos elementos em sua coisidade, antes que sejam tomados em possíveis significações.

Antes do signo, queremos o objeto presentificado em sua crueza. O freio da interpretação, que muitas vezes vem na sequência do elemento escolhido, buscando conceder explicações, pode nos afastar ao invés de nos aproximar das matérias selecionadas, no instante em que a percepção e o afeto performam. O que salta do espetáculo pode ser observado em sua coisidade quando não nos adiantamos com explicações. Quando solicitamos isso aos espectadores, parece que os colocamos em um estado de dificuldade; a vontade de explicar aquela partícula escolhida é de tamanha força que muitas vezes ocorre um silêncio em face dessa pergunta, e entendemos que trabalhar com este vazio é um desafio que deve ser considerado e não evitado.

Para a constituição desse procedimento, temos levado em conta textos e propostas de artistas que realizam “um sistema de equações metafóricas instaurado a contrapelo do discurso lógico”.¹⁵² São obras que nos conduzem para a fronteira extrema da indizibilidade, mobilizando nosso olhar para regiões simples, porém surpreendentes e imponderáveis do plano do objeto estético. Essa perseverança poética, que parece sempre nos lembrar a matéria sensível que corresponde a estar no mundo, pode ser observada na obra de Clarice Lispector. Em *Água Viva*, por exemplo, a autora desvenda a busca incessante de captura do aqui e agora, abrindo mão de uma linha de ordenação, mistura as vozes, ora de narradora, ora de personagem, e aponta que escrever assemelha-se a contar algo que nunca aconteceu, mas que foi lembrado. Nesse modo de construção podemos notar o baralhamento entre as ordens de sentido e de presença, pois “aquela que escreve é uma espécie de agente mecânico que executa algo que a transborda”¹⁵³, que procura apalpar as coisas do mundo e, ao mesmo tempo, descrever o modo como observa a si mesma ao tocar o que está à sua volta. Semelhante aos procedimentos adotados por atores e performers da atualidade, que apagam fronteiras entre o objeto e o receptor, Clarice traz o seu corpo para a escrita e convida também o corpo do leitor para que se comprometa com a leitura.

¹⁵² CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2019, p. 186.

¹⁵³ Ferraz, 2020, *apud* Lispector, 2020, p. 85.

As frases balbuciadas são feitas na hora mesma em que estão sendo escritas e crepitam de tão novas e ainda verdes. Elas são o já. Quero a experiência de uma falta de construção. Embora este meu texto seja todo atravessado¹⁵⁴

O texto escapa propositadamente da ordenação, convocando expectativas de leitura para em seguida frustrá-las. A narradora de *Água Viva*, que não diz seu nome durante todo o romance, parece acionada pelo ato de escrita, deixando-se levar pelo acaso e pela imediatez. Podemos enxergar aí um programa acerca da arte, ou seja, a autora evoca estratégias em seus textos para se colocar em ato de criação, sem temer aonde pode chegar: tanto a experiência de uma falta de construção quanto a imprevisibilidade do acontecimento fazem parte do jogo. Clarice Lispector “tentará descobrir *em ato* até que ponto é exequível tocar com palavras as coisas.”¹⁵⁵ Porém o possível fracasso do projeto, tatear as coisas com o dizer, não desfaz a qualidade do que procura, ao contrário, abre um amplo e rico caminho que é o da investigação.

[...] no fracasso inexorável do projeto manifesta-se uma perturbadora liberdade, expressa em ritmo impetuoso, que suspende dicotomias como intuição e trabalho, automatismo e consciência. *Água viva* é um texto de comovente experimentação”.¹⁵⁶

A obra clariceana é performativa, pois se dá na exploração dessas fronteiras, em trânsito entre ordens diversas e também porque se dá no corpo. A autora se deixa duvidar de si mesma, habita uma forma para em seguida deformá-la, aproxima-se de um texto íntimo, confessional e depois se afasta o máximo possível. Desse modo, no que diz respeito à fragmentação e à repetição presentes em suas obras, podemos notar um modo de criação que assume e exhibe as marcas profundas, como cicatrizes, que acompanham a construção do seu objeto artístico. Ao tratar da própria escrita, desvenda, ao máximo possível, o ofício de experimentação dos artistas, ao destacar a impossibilidade de capturar o instante e de descrever o mundo à sua volta, expõe de forma crítica a tentativa irracional da linguagem de nomeação das coisas do mundo e, ao mesmo tempo, sublinha o que há de mágico e misterioso nesse desejo. “Que mal porém tem eu me afastar da lógica? Estou lidando com a matéria-

¹⁵⁴ Lispector, 2020, p. 208.

¹⁵⁵ Ferraz, 2020, *apud* Lispector, 2020,, p. 85.

¹⁵⁶ *Ibid.*, na mesma página.

prima. Estou atrás do que fica atrás do pensamento. Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais.”¹⁵⁷

A busca por capturar esse instante em plena efemeridade se relaciona com a tentativa de escapular de rótulos, de gêneros e também com o desapego que demonstra pela construção lógica, linear e repleta de sentido. O tempo presente e o passado colocados na prosa embrulham o estado de criação e a linguagem passa a estranhar-se. Surge assim o estado de improviso, termo que a narradora de *Água Viva* repete diversas vezes em seu romance.

Sei o que estou fazendo aqui: estou improvisando. Mas que mal tem isso? Improviso como no jazz improvisam música, jazz em fúria, improviso diante da plateia. [...] O que diz este *jazz* que é improviso? Diz braços enovelados em pernas e as chamas subindo e eu passiva como uma carne que é devorada pelo adunco agudo de uma águia que interrompe seu voo cego.¹⁵⁸

Com a cadência do improviso, elaborando relações entre a música e a escrita, autor e leitor, força e fragilidade, liberdade e angústia, sensibilidade e inteligência, Clarice recorda que muitas vezes foi improvisar um ato gratuito que a salvou, “ato gratuito, se tem causas, são desconhecidas. E se tem consequências, são imprevisíveis”¹⁵⁹. Somente com esse desapego pelo sentido, valendo-se de atos aparentemente gratuitos, Clarice pode se propor o desafio de absorver os elementos que estão à sua volta e descrevê-los em sua mais pura coisidade.

Em *A vertical das emoções: as crônicas de Clarice Lispector*, George Didi-Hubermann acompanha os caminhos de Clarice a partir do livro *Todas as Crônicas*¹⁶⁰, que reúne textos publicados em jornais e revistas entre os anos 1940 e 1970¹⁶¹. O filósofo observa que a escritora buscava a “coisa das palavras” através de movimentos verticais. Segundo o autor, há em Clarice uma quebra incessante do sentido de planura, de horizontalidade ou de monotonia da vida cotidiana.

¹⁵⁷ Lispector, 2020, p. 13;

¹⁵⁸ Lispector, 2020, p. 162 e 165.

¹⁵⁹ *Id. Aprendendo a viver*, Rio de Janeiro: Rocco 2004, p. 38.

¹⁶⁰ *Id.*, 2018.

¹⁶¹ O livro traz a reunião das crônicas escritas para o *Jornal do Brasil*, *Revista Senhor*, *Jornal Última Hora*, no período de 1946 até 1977.

O movimento da vertical, seja ele ascendente ou de avalanche, vale a pena porque ele é, antes de tudo, movimento. É o que Clarice Lispector chama de seu “impulso” que “sempre vai” no que pode engajar uma “revolta infinitesimal” como um tumulto de todo o ser. Um desejar tenaz, irreduzível, que serve de base para um escrever de cada instante. Muitas vezes a autora insistirá: não há na sua escritura nada mais nada menos que uma respiração feita frase. O assombro que faz com que a pontuação singular dos seus textos seja bem respeitada pelo editor, e sobretudo não corrigida, teria relação com o fato de que a primeira testemunha de nossas emoções não é outra, justamente, senão a nossa própria respiração? Assim, nossas frases respirariam por nós.¹⁶²

Quando Clarice foge da horizontalidade monótona da vida, observa o mundo e não oferece explicações, aponta e desaponta os caminhos de compreensão. A autora constrói um texto que foge de interpretações apressadas, quando se aproxima do sumo da fruta, do objeto-palavra, também desfaz possíveis orientações para o leitor, desespera suas expectativas.

Em a “coisidade dos elementos”, a proposta que fazemos é para que os elementos escolhidos – visuais, sonoros, táteis, olfativos, gustativos – apareçam sem explicações, afastados de qualquer lógica explicativa, solitários e crus, sem interpretações adjuntas, tal como reconhece Clarice Lispector em seu ato de criação. Retomar o espetáculo de forma improvisada e escolher algo que foi impactante, um objeto, uma peça de figurino, um fragmento do cenário, problematiza a experiência, ou seja, os elementos selecionados pela nossa sensibilidade, memória ou imaginação apresentam o desafio de estranharmos o que foi visto e que não foi afastado pela interpretação. A proposição convoca os espectadores a olharem de novo para o espetáculo, procurando decompor a engrenagem cênica, identificar os elementos, reconhecer as dobras, pequenas chaves que convocaram nosso olhar. Notar as coisas antes de observar o que elas significaram, ou antes de dar-lhes algumas interpretação, não é tarefa fácil. Podemos entender esse momento como uma forma de vazio que permite um novo preenchimento, o qual será realizado agora a partir de algo singular de nosso olhar para a proposição artística.

Em texto sobre o espetáculo *Bom Retiro, 958 metros*, realizado pelo Teatro da Vertigem¹⁶³, Diana Taylor, na tentativa de narrar sua experiência como espectadora andando

¹⁶² DIDI-HUBERMANN, Georges. *A vertical das emoções: as crônicas de Clarice Lispector*. Traduzido por Eduardo Jorge de Oliveira. Belo Horizonte: Relicário, 2021, p. 12.

¹⁶³ O Teatro da Vertigem tem como diretor artístico Antônio Araújo, um dos grupos mais representativo do conjunto paulista iniciado nos anos 1990, responsável pela pesquisa e criação de espetáculos em espaços não convencionais, realizador da Trilogia Bíblica formada por *Paraíso Perdido*, 1992, de Sérgio de Carvalho; *O Livro*

pelas ruas da cidade de São Paulo, onde acontecia o espetáculo, observa como as coisas que via pelo caminho chamavam sua atenção. Diana Taylor (2014) descreve de forma curiosa os pedaços de pano que encontrava pelo caminho, os postes de iluminação do bairro que tinham recebido cores, os bancos soltos do antigo teatro TAIB, os sacos de plástico espalhados pelos caminhos que ela não sabia se faziam parte ou não da encenação.

Coisas são ambíguas; elas evocam processo, transformação e a possibilidade de substituição. A coisa conhecida agora como cadeira já foi uma árvore, madeira, tábuas, lascas, e bem pode logo se tornar lixo, uma arma ou instrumento ou lenha, mas também pode ser a memória de minha avó e qualquer outra coisa que se possa imaginar.¹⁶⁴

Segundo Diana Taylor (2014), a coisidade apontaria então para o espaço limite, ou podemos entender que a descrição atenta desses elementos presentificam o trânsito entre algo possível e ao mesmo tempo impossível de nomear, ou seja, estamos no terreno liminar do “figurável e infigurável”¹⁶⁵.

Em nossos debates, notamos que a ocorrência do improvisado se dá também quando adentramos em um terreno liminar. Os participantes começam a falar do que selecionaram do espetáculo, o espaço de criação surge ao mesmo tempo em que o jogo entre as palavras exibidas se instaura. Se o espectador se refere à música, pedimos um instrumento ou um ruído. Se o espectador se refere à mensagem, pedimos uma palavra. Se o espectador insiste em afirmar como os atores estavam bem em seus papéis, pedimos um gesto, se elogia o figurino ou a maquiagem, pedimos uma cor.

A proposta procura que o participante, colocado diante de cada elemento em sua crueza, destacado por ele mesmo e levado de volta ao momento inicial antes mesmo das interpretações, acabe por se distanciar da tentativa de responder o que significa o espetáculo; ou, se tomarmos os termos de Georges Didi-Hubermann em *O que vemos também nos olha*, talvez seja importante nos perguntarmos acerca do que nos olha no espetáculo, “dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito” (Hubermann, 2010, p. 77). O que nos inquieta nesse espetáculo a que acabamos de assistir?

de Jó, 1995, de Luís Alberto de Abreu; e *Apocalipse 1,11*, 2000, de Fernando Bonassi, entre muitos outros. Em 2012, realizou o espetáculo *Bom Retiro, 958 metros*.

¹⁶⁴ TAYLOR, Diana. *Arquivar a coisa*. Revista Sala Preta. v. 14, n. 1, 2014, p. 34.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 35.

Não há que escolher entre o que vemos e o que nos olha. Há apenas que se inquietar com o entre. Há apenas que tentar dialetizar, ou seja, tentar pensar a oscilação contraditória em seu movimento de diástole e sístole a partir de seu ponto central, que é seu ponto de inquietude, de suspensão, de entremeio. É preciso voltar ao ponto de inversão e de convertibilidade, ao motor dialético de todas as oposições. É o momento em que o que vemos justamente começa a ser atingido pelo que nos olha – um momento que não impõe nem o excesso de sentido (que a crença glorifica), nem a ausência cínica de sentido (que a tautologia glorifica). É o momento em que se abre o antro escavado pelo que nos olha no que vemos.¹⁶⁶

O que nos olha do espetáculo pode ser enunciado, podemos tocar com as mãos as palavras que nos olham? Será que assim como faz Clarice, o projeto de experimentação pode ser inatingível, mas mesmo assim já se tornou um programa. Surge, por exemplo, o termo “passarinho morto” como elemento destacado. Conseguimos, a partir dessa fragmentação, do isolamento dessa imagem, adentrar no que nos olhou do espetáculo, ou seja, tornamo-nos capazes de nos afastar de uma interpretação acertada e deixar que as reverberações apareçam, (des)fazendo caminhos de leitura.

2.6 Deslizamento de significantes ou a precariedade das significâncias

“Não existem coisas estáticas. Tudo é dinâmica. Mesmo um objeto aparentemente estático não está parado. Ele está apoiado sobre uma série de suportes que por sua vez estão sendo dinamicamente sugados pela força da gravidade”

(Lygia Clark)

“A palavra é a metade de quem a pronuncia, metade de quem escuta”

(Michel de Montaigne)

Nessa proposição, retomamos os diversos elementos enunciados pelos espectadores anteriormente, coisas existentes no espetáculo teatral e destacadas pelos participantes, e pedimos que relacionem o dito com o não dito, que associem livremente o que está com o que não está, que tensionem algo presente em cena com algo que não está ali. Uma palavra dita por outra não dita, que lhes apareça de modo inaudito, e que pode surgir

¹⁶⁶ Didi-Huberman, 2010, p. 77.

inadvertidamente a partir do que foi enunciado. O convite é para que os participantes realizem deslizamentos a partir dos significantes já enunciados, trazendo outros que possam invadir a leitura coletiva de maneira inesperada, evocando possibilidades poéticas a partir da junção aleatória de referências. O que pode despertar fragmentos narrativos imprevistos, ou mesmo ampliar o potencial estético do ato artístico, ao convocar significâncias possíveis para os elementos cênicos, ofertando recursos estimulantes para a leitura artística em processo.

A proposta tem o intuito de que, espontânea e aleatoriamente – sem a necessidade imediata de associações racionalmente justificadas, ou a preocupação com representações que façam sentido direto com o espetáculo –, novas imagens venham à tona, de modo que elementos perceptivos (o que está ali) e afetivos (o que não está e se presentifica no ato de leitura) entrem em fricção. A proposta de deslizamento de significantes, portanto, quer evocar o surgimento de significantes outros, convidados a participar da conversa, emergindo a partir das imagens (visuais, sonoras, olfativas, gustativas, táteis) anteriormente evocadas.

Durante o debate realizado a partir do espetáculo *Animo Festas*¹⁶⁷, dirigido e atuado por Marcio Douglas¹⁶⁸, levamos ao público, como modo de efetivação da leitura coletiva, a ideia da decomposição de um brinquedo em partes, de como a criança desmonta um brinquedo para se apropriar dele. Do mesmo modo, valemo-nos da mesma estratégia lúdica para nos apropriarmos do espetáculo, decompondo-o em fragmentos com os quais poderíamos brincar, de maneira a conceber outras composições poéticas.

O espetáculo do artista paulista acontecia em torno dos ofícios de um palhaço chamado Klaus que, atuando como animador de festas infantis, via-se muitas vezes diante de situações cruéis, que surgiam em contraste absoluto com o ambiente festivo aparente. Em cena o ator propunha um jogo de criação e frustração de expectativas. A figura do palhaço prometia uma festividade sempre interrompida; a sequência de cenas era marcada por músicas animadas, balões e cheiro de framboesa no ar, porém o que víamos eram situações de exploração e constrangimento provocadas pelos contratantes e participantes das festas, pessoas endinheiradas, adultos e crianças, que tratavam o palhaço com deboche e desrespeito. Desse modo, o espetáculo revirava os conceitos de palhaçaria, revelava de forma

¹⁶⁷ O espetáculo teatral *Animo Festas* foi apresentado para o público em geral no Festival Palco Giratório, no ano de 2018, no SESC Prainha, em Florianópolis.

¹⁶⁸ Marcio Douglas é palhaço, ator, diretor, arte educador, criador do palhaço Klaus e integrante dos Doutores da Alegria. Estudou Artes Visuais e iniciou sua formação cênica em 1993 através de cursos livres, oficinas e na prática do ofício.

aflitiva os acontecimentos envolvidos nas relações sociais do trabalho e desnudava o submundo surpreendente das festas infantis.



Figura 9 – O ator Marcio Douglas em *Animo Festas*¹⁶⁹

Atentos à provocação efetivada pelo espetáculo, que desconstruía o olhar costumeiro lançado para as festas infantis como ambientes agradáveis e radiantes, e propunha um espaço de atritos e aborrecimentos, experimentamos desenhar o procedimento *Deslizamento de Significantes* a partir da imagem construída por Walter Benjamin¹⁷⁰, quando compara o olhar da criança ao do artista que inventa possibilidades e que, em sua relação afetiva com os objetos, tira-lhes o carimbo da mercadoria. “As crianças fazem história a partir do lixo da história”.¹⁷¹ A criança, muitas vezes, desmonta o brinquedo para apropriar-se dele, conhecer o que há por trás. A criança estabelece com o brinquedo uma relação de aproximação, intimidade e afetividade. “É aí que mora o lado épico da brincadeira, na re-significação dos cacos.”¹⁷² As peças do brinquedo podiam ser reconhecidas nos elementos do espetáculo que mais intensamente nos chamaram a atenção; como se estivéssemos reconhecendo, separando e desmontando o espetáculo em partes, que poderiam ser utilizadas em outras possibilidades de invenção cênica durante o ato coletivo de leitura.

Propositor(a) – O espetáculo *Animo Festas* vira a festa infantil pelo avesso, não é? De algum modo o espetáculo lembrou-nos o modo como a criança se relaciona com

¹⁶⁹ Foto recolhida em: <https://fccr.sp.gov.br/fccr/noticias/comedia-animo-festas-se-apresenta-no-cine-santana> (consulta em 23/07/23).

¹⁷⁰ BENJAMIN, Walter. *Reflexões sobre o brinquedo, a criança e a educação*, SP, Ed. 34, 2002.

¹⁷¹ *Id.* 2002, apud DESGRANGES, Flávio. *A pedagogia do espectador*. São Paulo: Hucitec, 2015, p. 114.

¹⁷² Desgranges, 2015, p. 114.

um brinquedo. Tem um autor, chamado Walter Benjamin, que diz que as crianças escolhem os seus brinquedos por conta própria, não raramente entre os objetos que os adultos jogam fora. Assim, quando os pais pegam os brinquedos de suas crianças para dar para outras crianças, eles frequentemente dão os brinquedos usados. Deveriam, porém, fazer o contrário, isto é, dar-lhes brinquedos novos e deixar com suas crianças os brinquedos velhos, porque com os brinquedos velhos elas já têm uma história, uma relação afetiva. As crianças com seus brinquedos deslocam as partes deles e, a partir das peças desmontadas, muitas vezes, constroem outros, inventam brincadeiras. Então, o brinquedo começa a ter uma história, a ganhar aspectos que não tinha quando chegou da loja. Nós já começamos a fazer essa desmontagem do brinquedo, levantamos aqui vários elementos presentes no espetáculo *Animo Festas* que chamaram a nossa atenção; agora vamos começar a pegar esses elementos já desmontados e fazer, como as crianças fazem, outros brinquedos, sem perder de vista o brinquedo original, ou seja, o espetáculo que estamos debatendo. Fazemos um deslizamento com essas peças, deixando que outras partes apareçam, outros significantes que, a princípio, não estavam no espetáculo. Por exemplo, a partir da imagem da brasa do cigarro, que apareceu no momento em que Klaus estava fumando, e que vocês falaram agora há pouco, que deslizamentos podemos fazer a partir da brasa do cigarro, que palavras podem surgir daí?

Participador(a) – Fogo.

Participador(a) – Fumaça.

Participador(a) – Bombril aceso em festa de São João.

Participador(a) – Inferno.

Participador(a) – Calor.

Participador(a) – Castigo.

Participador(a) – Vagalume.

Participador(a) – Escuridão.

Participador(a) – Estrela.

Propositor(a) – E se pegarmos as bexigas que estavam no espetáculo, o que poderíamos trazer?

Participador(a) – Cabeça.

Participador(a) – Cabeça oca.

Participador(a) – Cabeça que explode.

Participador(a) – Jujuba.

Participador(a) – Mercado.

Participador(a) – Susto.

Participador(a) – Camelô.

Participador(a) – A propaganda na camisa do palhaço Klaus.

Propositor(a) – Que outro elemento, dentre os que falamos anteriormente, que estavam na cena, podemos retomar para deslizar, trazendo elementos outros, que não estavam lá?

Participador(a) – Tem a garrafa de uísque.

Propositor(a) – Garrafa de uísque, sim. O que a gente pode associar com garrafa de uísque?

Participador(a) – Alcoolismo.

Participador(a) – Fuga.

Participador(a) – Motoqueiro.

Participador(a) – A vida desgastada.

Participador(a) – Cansaço.

Participador(a) – Cheiro de pai.¹⁷³

¹⁷³ Debate realizado após o espetáculo *Animo Festas*, no SESC- Prainha, em Florianópolis, em abril de 2019.

Cada figura nova que aparece aleatoriamente na correnteza de palavras, tal como o significante “cheiro de pai” (imagem olfativa), apresenta-se como um visitante inesperado em meio às ideias impulsionadas pela imagem inicial, “garrafa de uísque”, nesse caso. O recipiente de vidro que estava em cena era uma garrafa de uísque, porém os demais elementos enunciados não estavam lá. Quando imagens inesperadas irrompem nos debates, notamos que juntamente com elas se efetivam instantes de silêncio, evidenciando momentos díspares do ato artístico, que sugerem que algo surpreendeu a todos os participantes, bem como a nós, propositores. A potência poética da imagem “cheiro de pai” (elemento afetivo presentificado), surgida em tensão com a “garrafa de uísque” (elemento perceptivo) exposta em cena, tanto pode trazer componentes estéticos potentes para a composição ficcional das festas infantis de que trata o espetáculo, quanto pode apontar desdobramentos narrativos e reflexivos outros, a serem capturados e desenvolvidos, ou não, pela pessoa espectadora presente no evento.

O que podemos notar é que os elementos destacados pelos participantes no correr desse procedimento – palavras, cheiros, sons etc. –, provocados a deslizarem por outras zonas de significância, afastados de uma definição estática e convocados a outras formas enunciativas, são geradores de interstícios poéticos. Os elementos que não estavam em cena e que agora aparecem enunciados no ato artístico, ativados pelo processo coletivo de leitura – tais como “cheiro de pai”, “motoqueiro”, “fuga” –, passam a fazer parte do acontecimento e integram incontornavelmente a leitura em processo. O que está fora do espetáculo passa a fazer parte integrante da obra de arte – pois esta, como sabemos, só se realiza na leitura –, figurando como matérias trazidas pelos corpos dos participantes, e que, ao serem presentificadas, buscam decifração.

O convite para debater a cena teatral a partir de articulações poéticas que se dão nos vazios latentes entre imagens são subsídios revelados nos intervalos entre um significante e outro. Ao propormos a troca de uma palavra por outra, de um significante por outro, estabelecemos escolhas que, no lugar de obedecerem a um discurso lógico, são desveladas em nossa conversa pela lógica das percepções e dos afetos, e se abrem em potencial poético, pois “entre duas figuras, há sempre uma história que se insinua ou tende a se insinuar”¹⁷⁴. Na tensão que se estabelece entre um significante e outro significante há algo de *diferença e*

¹⁷⁴ DELEUZE, Gilles. *A lógica das sensações*. Francis Bacon: Logique de la Sensation. Paris: aux éditions de la différence. 2001 p. 20.

*repetição*¹⁷⁵ em que podemos enxergar caminhos imprevistos para a conversação sobre o que foi visto.

Ramificações significacionais em série presentes no âmbito da criação poética em curso podem ser notadas, mesmo que nos escapem, e também integram o acontecimento artístico. Tal diferença e repetição efetivam um estilo intempestivo de pensar, em que a repetição de uma palavra, ao ser rebatida em outra palavra, não busca a sua reiteração, mas sim a afirmação de sua diferença. Podemos dizer que, nesse caso, um significante representa algo do espetáculo para outro significante, numa cadeia múltipla e precária, que abre vias sempre inconclusas de significação.

O poema é um ser da *linguagem*. O poeta faz linguagem, fazendo poema. Está sempre criando e recriando a linguagem. Vale dizer: está sempre criando o mundo. Para ele, a linguagem é um ser vivo. O poeta é radical (do latim, *radix*, *radici* = raiz); ele trabalha as raízes da linguagem. Com isso, o mundo da linguagem e a linguagem do mundo ganham troncos, ramos, flores e frutos. É por isso que um poema parece falar de tudo e de nada, ao mesmo tempo. É por isso que um (bom) poema não se esgota: ele cria modelos de sensibilidade.¹⁷⁶

Levando em conta a possibilidade de ativação de modelos de sensibilidade desencadeados pelo ato poético, intentamos com os *deslizamentos* observar essa mesma radicalidade de criação nas zonas da recepção. A radicalidade da experiência receptiva pode ser observada quando os espectadores se veem diante da mobilidade significativa dos elementos notados no espetáculo. As palavras inusitadas, como visitantes estrangeiros, atravessam a leitura da cena sem que sentidos imediatos se apresentem – o que “garrafa de uísque” e “cheiro de pai” têm a ver com as festas infantis retratadas no espetáculo, por exemplo? –, mas não passam de maneira imperceptível, não somente para quem as enunciou, mas também para todos os participantes. A imagem evocada provoca os espectadores, ansiando por decifração, pela produção de sentidos possíveis.

Em outro espetáculo, intitulado, *Vô me escondê aqui!*, da atriz e diretora Drica Santos,¹⁷⁷ encontramos uma palhaça que, ao fugir da chuva, encontra um local de abrigo. Nesse local estão pessoas que, como ela, supostamente, esperam a chuva passar. Nesse

¹⁷⁵ *Id.*, 2018.

¹⁷⁶ PIGNATARI, Décio. *O que é comunicação poética*. São Paulo: Editora, 2006, p. 12.

¹⁷⁷ Drica Santos é natural de Bragança Paulista/SP, atriz dedicada à palhaçaria, Doutora em Teatro e Professora substituta do Departamento de Artes Cênicas na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC).

contexto a personagem resolve desfiar histórias de sua vida e também ficcionais. O espetáculo começa justamente com a entrada da personagem-narradora, chamada Curalina, que invade o espaço cênico, protegendo-se de uma chuva torrencial imaginária que ocorre do lado de fora da sala de espetáculo.



Figura 10 – Drica Santos em *Vô me escondê aqui!*¹⁷⁸

Durante o debate realizado a partir desse espetáculo, pudemos observar como se deu o deslizamento de significantes, entre outros desdobramentos efetivados pelo público participante:

Propositor(a) – Eu estava lendo ontem o livro de um filósofo francês chamado Michel de Montaigne, que tem uma frase muito bonita, em que o autor diz assim: “Uma palavra é metade de quem a pronuncia e metade de quem a escuta”. Então, um espetáculo, podemos afirmar, é metade de quem está em cena e metade de quem a ele assiste. A ideia, aqui nessa conversa, é a gente fazer a nossa parte, essa outra metade que nos cabe, a gente conversar sobre isso que nos cabe e conceber algo coletivamente. Ao pensar nisso, eu me lembrei daquela canção de Marisa Monte, chamada *Infinito Particular*, que, em uma parte da letra diz assim (canta um pedaço da música): *Vem, cara, me retrate / Não é impossível / Eu não sou difícil de ler / Faça sua parte / Eu sou daqui eu não sou de Marte*. A proposta então é que façamos a nossa parte; vamos pegar o espetáculo, retratar e fazer a nossa parte. Conversar um pouquinho a partir das nossas impressões, do que aconteceu conosco na relação com o espetáculo. Eu queria propor que a gente começasse tentando observar aquilo que nos impactou, especialmente elementos de cena, elementos visuais, elementos sonoros, objetos que apareceram em cena, ou objetos imaginários que não estavam na cena, fazendo a nossa parte, criando essa outra parte da palavra que não é a palavra de quem pronuncia, mas é a palavra de quem escuta (...).

(*Depois de enunciados os elementos presentes na cena, partimos para o procedimento seguinte, o deslizamento de significantes*) Vamos começar com o som da chuva? O que podemos associar ao som da chuva?

Espectador(a) – Cabelo grande.

¹⁷⁸ Foto recolhida em: <https://rioencena.com/escola-nacional-de-circo-recebe-festival-feminino-de-palhacaria-entrada-franca/> (consulta em 23/07/23).

Participador(a)–Guarda-chuva.

Participador(a)–Perseguição.

Participador(a)–Cavalo.

Propositor(a) – Que outros elementos nos ocorrem a partir do som da chuva? Que outras imagens podemos deslizar a partir do elemento chuva?

Participador(a) – Preocupação. Eu achei que estava chovendo mesmo lá fora e que eu estava sem guarda-chuva.

Participador(a) – Tranquilidade.

Participador(a) – Oportunidade.

Participador(a) – Não ter para onde ir.

Participador(a) – Abrigo.

Participador(a) – A necessidade de abrigo.

Propositor(a) – A chuva nos trouxe tanto o abrigo quanto a falta de abrigo.

Participador(a) – E eu pensei: para onde ela está indo agora? De onde ela está vindo?

Participador(a) – E tem outra coisa que é, na verdade: quem tem para onde ir?

Participador(a) – O abrigo me lembrou brincar de esconde-esconde dentro de casa junto com meus irmãos.

Participador(a) – Guarda-roupa, embaixo da cama.

Participador(a) – Memória de infância.

Propositor(a) – A palhaça Curalina nos transforma em personagens, em pessoas que estão em um determinado lugar, que ela não diz qual é, e que estamos ali para nos esconder da chuva. Quem vocês eram nesse momento?

Participador(a) – Eu era alguém que tinha muita proximidade com a chuva.

Participador(a) – Eu também parecia que era alguém que gostava de chuva.

Participador(a) – Eu era alguém que o palco podia libertar. Quando a gente entrou aqui a gente estava se escondendo e simplesmente inverteu essa cena. A gente está aqui se escondendo e porque que a gente tem que se moldar para estar lá fora. A gente está se escondendo, fica no nosso cantinho para se sentir mais livre.

Participador(a) – Chuva, essa palavra, me leva para conversa.

Participador(a) – Conversa, eu também associo com chuva. Eu pensei que a chuva abre também possibilidades de diálogo, você chega num ponto de ônibus ou chega em qualquer lugar que está chovendo, parece que as pessoas ficam mais abertas para a conversa mesmo. A chuva possibilita esse lugar da fala e as pessoas conseguem ter esse diálogo porque está chovendo, está frio e tal. Tem esse lugar de conversa bom, e eu acho que ali é um ponto chave, pois está todo mundo no mesmo lugar, na mesma situação.

Propositor(a) – Estabelece cumplicidade, não é?

Participador(a) – Eu achei interessante que, quando ela contou a história e que ela entrou no personagem, fez a gente entrar também e imaginar. Na hora que o rei morreu, eu, por exemplo, imaginei o reino todo no fundo do cenário e de repente imaginei até as pessoas do reino disparando os fogos de artifício, e colocando o céu todo iluminado.

Propositor(a) – Isso é interessante, porque quando assistimos a um espetáculo imaginamos cenas que não estavam lá, mas que foram colocadas por nós. Acho que esse é um bom exemplo da ideia de que parte da palavra é de quem pronuncia e outra parte é de quem escuta. Essa parte da cena foi você que criou. E a gente cria muitas cenas que não estão efetivamente em cena, ou seja, uma cena que não foi composta pelos artistas, mas foi realizada por nós durante a leitura.¹⁷⁹

¹⁷⁹ Debate realizado a partir do espetáculo *Vô me escondê aqui!*, no dia 21/06/2018, na unidade Sesc Prainha de Florianópolis (SC), em projeto de mediação teatral voltado para estudantes da EJA – Educação para Jovens e Adultos, e aberto para o público em geral.

O conjunto de palavras soltas e desprovidas de uma definição cristalizada, referenciadas pelos participantes, pode ser compreendido nos territórios da mediação e da recepção artística como *instâncias de uma performatividade imprevista*. O que sabemos sobre o que vai acontecer quando participamos de um evento artístico? Que imagens virão à tona? Como prever o que pode irromper naquele instante em que nos relacionamos com o objeto artístico? Como antecipar as possibilidades de tensão entre arte e vida social, que podem emergir da experiência estética? O espetáculo “bagunça” as expectativas do público participante, produzindo um efeito tal qual o da criança, ao sentir-se instada a desmontar o seu brinquedo. A cena esboça palavras e imagens ante as quais nos sentimos impelidos também a imaginar e escrever, a inventar outros jogos possíveis.

Importa também observar como, durante o processo de leitura, a percepção dos pequenos fragmentos das peças que se soltam do espetáculo, e o que advém daí, dá-se sempre de maneira precária, pois, invariavelmente, sujeita-se a novos arranjos. O termo precariedade, tomado aqui como aspecto norteador desses debates, será referenciado por diversos artistas a partir dos anos 1960, e surge ligado à peculiaridade da vida, ao constante vir a ser, assim como ao regime de presença, próprio ao ato artístico, ao “aqui e agora da ação efêmera, experiência que condiciona a existência ao devir, ao movimento e à mudança”¹⁸⁰.

A artista brasileira Lygia Clark, em 1963, após dezesseis anos de pesquisa e experimentação no campo das artes, começa a produzir obras e escritos em que problematiza a estrutura fixa e acabada das obras. Lygia Clark não desejava apenas colocar o objeto artístico em movimento no meio de uma sala, como móveis pendurados e movimentados pela ação do vento. A sua intenção era a de que o movimento do objeto dependesse da ação do espectador.

Lygia trabalhou com vários materiais e nomeou as diversas fases de sua produção artística, investigando um fazer artístico que conjugasse o processo de feitura da obra com a ação do espectador. O que mais lhe interessava, que é possível notar em seus escritos, não era o acabamento, o querer dizer da obra, mas a precariedade, porosidade e incapacidade de fixação. O inacabamento estava ligado ao desejo de que o espectador experimentasse não apenas estar diante da obra, mas que pudesse tocar e intervir no seu processo de feitura; o

¹⁸⁰ COSTA, Luiz Cláudio da. *A condição precária da arte: corpo e imagem no século XXI*. Belo Horizonte: Editora Relicário, 2023, p. 34.

engajamento do espectador, por sua vez, instigava a possibilidade de transportar o estado de fazer arte para o seu cotidiano.

O material torna-se portador de suas próprias significações, e as narrativas tornam-se constructos ficcionais, passagens do imaginário ao real, da ficção à história, do jogo à ação. (...) A recusa à comercialização e à fetichização da obra ocorrem de modos diversos, mas, sobretudo, demarcando estratégias de valoração do processo em detrimento do objeto de arte e de tentativas de estabelecer outro tipo de contato com o público, tornado participante ativo da obra.¹⁸¹

A pesquisa com a matéria da arte em Lygia Clark revela um território repleto de potencialidades a serem exploradas não por meio da observação, mas sim por meio de vivências, como descreve a própria artista no texto *Da supressão do objeto (anotações)*: “Encostada num tronco curvo de árvore me sinto como se fosse o próprio tronco. Passando a mão em volta de uma estátua, viro a prega de seu manto”¹⁸².

O estado de precariedade e transitoriedade como estado da arte também motiva a aproximação entre corpo, arte e vida especulada por Lygia. O termo foi utilizado pela primeira vez em 1963: “Pergunto eu, como posso me sentir uma unidade total, se o precário, o movimento permanente é a essência do meu trabalho e portanto passou a ser a minha também?”¹⁸³ Quando aproxima a situação de precariedade como movimento permanente, Lygia constrói uma relação de rebeldia em relação aos produtos acabados, estáticos e aponta para um mundo movente, incessante e relacional no qual a obra pode acontecer.

O participante não manipula algo dado, não almeja interagir com um objeto pronto, não é “um espectador”. Em vez disso, entrega-se à prática de superar um mundo, onde esses termos ainda significam a fossilização da experiência e da subjetividade, de acordo com uma conformidade de comportamento. Não é o “participar por participar”, é dar um sentido ao gesto e que este seja acompanhado de um pensamento que enfatize sua liberdade de ação. A participação não é na obra de arte, mas na construção de um “espaço-tempo” para o exercício experimental da liberdade.¹⁸⁴

¹⁸¹ FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia (Org). Escritos de artistas: anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006, p. 25.

¹⁸² Clark, 1975, *apud* Ferreira, *op. cit.*, p. 352.

¹⁸³ *Id.* Barcelona: Fundació Tàpies, 1997, p. 68.

¹⁸⁴ LATTAVO, Patricia Miguez. Lygia Clark: teoria e prática nas obras voltadas para a participação do espectador. 2016. Dissertação (mestrado). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, 2016, p. 68.



Figura 11 – Bicho (1960)¹⁸⁵

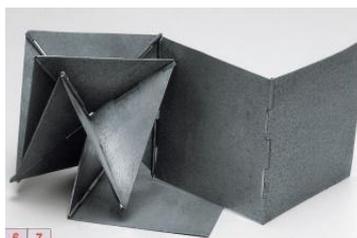


Figura 12 – Bicho de Bolso nº 1, (1963) de Lygia Clark¹⁸⁶

Quando trabalha com os Bichos, nos anos de 1960, Lygia compreende que tudo aquilo seriam apenas peças metálicas, se não pudessem contar com os gestos do espectador.

Bichos. É esse o nome que dei às minhas obras desse período, pois seu caráter é fundamentalmente orgânico. Além disso, a dobradiça que une os planos me faz pensar em uma espinha dorsal. (...) Entre você e ele se estabelece uma interação total, existencial. Na relação que se estabelece entre você e o *Bicho* não há passividade, nem sua nem dele. Acontece uma espécie de corpo a corpo entre duas entidades vivas.¹⁸⁷

Questionamentos e desejos como esses dão mote e direcionamento ao seu trabalho. Os textos devem ser encarados também como manifestos artísticos e material teórico. Lygia descreve alguns pontos desse desejo em diários que revelam intensamente a procura da artista “por tocar a vida com a arte”, e para isso o reconhecimento do estado movente de toda obra torna-se fundamental. Acerca de Bichos, Mário Pedrosa observa:

O “animal” não tem posição privilegiada nem ângulo de visão favorecido nem qualquer aparência a priori ele está ali vivendo de entranhas e carapaças amostras exterior interior fundidos a espera desdenhoso que um qualquer venha e o apanha como queira mais de jeito e o arreganho o encolha o puxe e repuxa pois sua natureza se elástica não é complacente é o primeiro gesto displicente que ele queira dispor

¹⁸⁵ Foto recolhida em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/61418/bicho>. (Consulta em 25/07/23).

¹⁸⁶ Foto recolhida em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/147/bicho-de-bolso-n-1> (Consulta em 25/07/23).

¹⁸⁷ CLARK, Lygia In: PEDROSA, Adriano. Artevida : catálogo, Rio de Janeiro, Cobogó, 2015, p.180.

Clark alcança com essas obras uma expressão perfeita de seu pensamento dilacerado entre a arte e não arte entre criação e não existência.¹⁸⁸

Mário Pedrosa (1998), atento aos caminhos tomados pelos artistas, criou a expressão “arte sem arte”, escreve também nesse mesmo período sobre o fato de ter certa vez chutado involuntariamente uma obra de Lygia durante uma exposição. Enxerga aí uma virada na arte. O corpo a corpo proposto pela artista envolve o corpo-objeto e o corpo-espectador, os dois corpos se tocam conjuntamente. O ato do espectador é então objeto fundamental de reflexão, a potencial intervenção do participante faz parte de seu trabalho. Evidentemente, não é necessário que o espectador se torne artista ou que o artista deixe de ser artista, mas entender que o *objeto arte* não faz sentido nenhum enquanto objeto acabado senão enquanto ação em pleno processo. Quando Lygia expõe o seu processo de criação, deixa flagrante que a obra permanece em feitura, em estado de recomposição permanente.

A precariedade aparece como uma força em virtude da abertura das estruturas e da incerteza das situações. Surge, não só como efeito dos processos sem resultados precisos das relações contingentes, como também dos materiais insubordinados à ideia ou a uma forma que pudesse, de fora de sua concretude relacional, espacial e temporal, fixar-lhes uma fisionomia, um conteúdo, uma substância. A figura da precariedade é o fenômeno resultante do processo artístico e da experiência com os trabalhos. Ela implica a transitoriedade, a vulnerabilidade, o desamparo, mas como também o desejo, a agência, o ato, a ação.¹⁸⁹

A abertura de seus processos de criação como elemento fundamental determina também espaço de formas impensadas de relações e articulações poéticas com o mundo. O conceito de arte se vê colocado em discussão permanente. Uma proposição artística não se limita a um entendimento racional, mas a uma comunicação em várias instâncias. Lygia dedicou-se a pensar muitas estratégias a fim de “realizar a utopia de reconectar arte e vida ao longo do século XX.”¹⁹⁰

A estrutura orgânica dos bichos, por exemplo, ativada pela ação do espectador proporcionava uma comunicação tácita e relacional, que permitia uma metamorfose

¹⁸⁸ PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e Modernos*. São Paulo: EDUSP, 1998, p. 347.

¹⁸⁹ Costa, 2023, p. 42.

¹⁹⁰ ROLNIK, Sueli. *Molda-se uma alma contemporânea: o vazio-pleno de Lygia Clark*. In: *The Experimental Exercise of Freedom: Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica and Mira Schendel*, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1999. Disponível em: <http://www4.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Molda.pdf> (acesso em 8 de julho de 2023).

de signos. Mas, sem a participação do espectador, seus Bichos, a espera de movimento, transformam-se em “carcaças” abandonadas, perdendo toda sua potencialidade, vitalidade e sentido de existir.”¹⁹¹

O convite da artista para que possamos dobrar a obra faz jus a uma série de investigações propostas desde o início dos anos 1950. Dobrar, cortar, vestir, segurar a obra, não eram tarefas fáceis para os espectadores. Ainda que a pergunta *se isso é ou não arte* insistisse em aparecer, como observa Pedrosa:

Clark não se importa com a pergunta e, aliás, no caso, o outro também não, pois sai de seu teste, de seu jogo, com a sensação de quem acaba de ter cometido um ato insólito, fora do cotidiano, jovial, fútil ou sério, conforme o temperamento. Não é arte, mas o documento ficou, o testemunho foi aceito, a unicidade da coisa é patente.¹⁹²

Do deslocamento do objeto de arte em direção às práticas ligadas à própria existência, sua obra é marcada pelo desejo de integração intensa entre arte e vida. Em sua radicalidade, e em oposição a classificações, a categorias e aos cânones das belas artes, essas experiências colocam em xeque e buscam quebrar conceitos estabelecidos acerca da arte, da obra, da posição do espectador, do lugar do artista, do imbricamento com a vida.

Lygia revela:

Perplexa sinto a multidão nos metrô, na cadência dos passos somados, no cruzamento de corpos que quase se tocam mas que se afastam, cada um tomando rumos secretos de existência privada. Falo e ninguém entende. Não consigo comunicar essa mudança de conceito que para mim era tão profunda e radical dividindo a arte entre “o que já era” e o que poderia ser. Sinto profundamente a queda de valores de palavras que deixaram de ter significado, como o “gênio” e a “obra”, o individualismo. (...) Encostada num tronco curvo de árvore me sinto como se fosse o próprio tronco. Passando a mão em volta de uma estátua, viro a prega de seu manto.¹⁹³

O que aponta para a importância concedida ao que acontece a partir da proposição artística, mas que não está circunscrito à obra, olhar para o que se vê fugidio, não previsto pelo artista, porém presente no extenso campo do acontecimento. Podemos supor que tanto

¹⁹¹ QUEIROZ, Beatriz Morgado de. *Lygia Clark: Um Olhar Estético Sobre a Comunicação*. p.8. Disponível em <https://www.cult.ufba.br/enecult2008/14362.pdf>. (consulta em 8 de julho de 2023).

¹⁹² Pedrosa, 1998, p. 352

¹⁹³ Ferreira, 2006, p. 352.

aquilo que o artista não tem domínio, que permanece fora de seu controle, assim como tudo aquilo que está no campo de quem observa e participa, que empresta elementos de sua vida ao olhar para a obra, compõem as partes dessa obra imprevista, movente e precária.

Identificando o contato com o entorno, seres vivos humanos e não humanos como motor da obra, Lygia enfatiza não uma arte sem limites em que vale tudo, mas sinaliza que não há como oferecer ideias e estruturas acabadas ao espectador. Como seria oferecer aquilo que se passa com o artista durante o ato de criação? Como propor arte como esse espaço de vivência diversa do cotidiano, nesse lugar em que o sujeito se percebe envolvido com um fazer distinto, tentando resolver, executar algo que escape dos padrões estéticos do mundo cotidiano, encontrando brechas para pensar a partir de outros pontos de vista? Assim, Lygia Clark, a partir dos anos 1960, questiona, de forma radical, o objeto artístico e a atividade do espectador, derrubando a existência da obra como algo acabado, ao evidenciar a participação e a convivência como atos necessários para a efetivação do fato artístico.

Com a proposta dos *Debates pelo Averso* temos o intuito de nos aproximar dessas proposições artísticas que tanto explicitam quanto efetivam a participação do público nos processos de leitura – compreendendo leitura aqui em perspectiva expandida, que abarca as diversas instâncias que envolvem o ato do espectador. Com a proposição do *Deslizamento de significantes*, relacionado aos demais procedimentos que vão sendo instaurados no curso do debate, buscamos instaurar o “estado de fazer arte”, tal como proposto por Lygia Clark.

Libertar a arte de seu confinamento em uma esfera especializada, para torná-la uma dimensão da existência de todos e de qualquer um, fazendo da vida uma obra de arte. Em suma, contaminar de mundo os espaços, os materiais e, sobretudo, a fabulação da arte; contaminar de arte, o espaço social e a vida do cidadão comum.¹⁹⁴

A posição de Lygia na busca de estratégias para colocar o espectador em estado de arte revela muito mais que uma pesquisa individual em busca de uma forma para os seus trabalhos. O interesse pela recepção acerca-se do interesse pela própria vida. Modificar a relação entre espectador e objeto artístico representa adentrar o desejo de transformar os modos sensíveis de relação com o mundo. A prática artística “atividade de semiotização da

¹⁹⁴ Rolnik, 1999, p. 2.

experiência humana em seus devires”¹⁹⁵, compartilhada por Lygia, propõe a criação de novas paisagens existenciais.

Suas invenções na arte sempre estarão totalmente imbricadas com a reinvenção de sua existência. É verdade que isso em nada a distinguiria de vários outros artistas não só de sua época. O que marca sua diferença é que sua obra será voltada para a incorporação do vazio-pleno na subjetividade do espectador, sem a qual fracassa o projeto de ligação entre arte e vida.¹⁹⁶

A obra de Lygia seria também um pretexto para que o espectador se coloque em estado de arte, estando no mundo, saindo de uma vida achatada para um estar *vazio-pleno* no mundo. A antiga posição frente à obra de arte já não procede mais, como dizia também Oiticica, pois “mesmo nas obras que hoje não exijam a participação do espectador, o que propõe não é uma contemplação transcendente, mas um “estar” no mundo”.¹⁹⁷ E esse modo de *estar no mundo* não pode estar circunscrito somente ao artista.

A leitura de uma cena não se realiza como algo estabelecido de antemão, definido previamente pelo artista e que precisa ser desvendado pelo espectador, pois a leitura solicita invenção. Com o *Deslizamentos de significantes* buscamos investigar sentidos possíveis, desdobrando o espetáculo, arrancando imagens outras das imagens propostas pelo objeto artístico – tal como as dobras dos *Bichos* de Lygia Clark. O que indica elaborar tais elementos em relação a nós mesmos, nesse caso, pois trata-se menos de descobrir o que significa a luz difusa com a fumaça que apareceu em determinado momento do espetáculo *Animo Festas*, por exemplo, e mais de se perguntar o que acontece conosco diante daquela fumaça, daquela brasa de cigarro e daquela garrafa de whisky, percebendo como aqueles elementos saltam sobre nós, como nos atingem. Nas dobradiças oferecidas pelos espetáculos *Animo Festas* e *Vô me Escondê Aqui!*, notamos a imprevisibilidade própria à leitura das obras, o espectador diante dos pedaços soltos, não somente observa as partes, mas conjuga seu gesto em face dos gestos do espetáculo, aproxima as figuras vistas em cena das imagens que produz, sem que com isso pareça fugir do assunto.

Podemos supor que esse estado intermediário em que se encontra o receptor, em que se percebe incitado a observar a si mesmo enquanto observa o objeto artístico, demonstra a

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 3.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 6.

¹⁹⁷ Oiticica, 2011, p. 77.

necessidade de um modo temporal distinto para a efetivação da experiência estética. Esse instante intermediário, em que o espectador cria algo a partir de sua relação com o objeto, e também a partir de suas experiências mais íntimas, ao mesmo tempo em que observa os próprios atos que desempenha durante o processo de recepção, evidencia um tempo modificado, necessário para a atuação do espectador. Voltar a nossa atenção para esse instante extraordinário em que o receptor desliza entre o objeto e si mesmo faz com que possamos paralisar o tempo e consigamos, nesse hiato, enxergar o que normalmente não se vê, percebendo esse espaço de criação destinado ao espectador, momento em que se torna ao mesmo tempo sujeito e objeto do próprio processo investigativo de leitura.

2.7 Ler o que não foi escrito, mas estava lá

“Uma noite bastou para que o universo perdesse o seu ponto central; na manhã seguinte, tinha uma infinidade deles. De modo que agora o centro pode ser qualquer um, ou nenhum. Subitamente há muito lugar. Nossos navios viajam longe. As nossas estrelas giram no espaço longínquo, e mesmo no jogo de xadrez, a torre agora atravessa o tabuleiro de lado a lado.”

(Bertolt Brecht)

“Da performance à leitura, muda a estrutura do sentido. A primeira não pode ser reduzida ao estatuto de objeto semiótico: sempre alguma coisa dela transborda, recusa-se a funcionar como signo e todavia exige interpretação.”

(Paul Zumthor)

O percurso de leitura do texto cênico suscita no espectador, tornado participante, uma infinidade de sensações, imagens, sonoridades, lembradas e inventadas, e que são revistas, modificadas, recriadas no decorrer do próprio processo. Cada novo elemento de significação que surge no avançar da leitura, proposto intencionalmente ou não pelo artista – um personagem desconhecido, uma palavra dissonante, uma ação surpreendente, uma reação de alguém da plateia, um ruído inesperado –, estimula o espectador a revisitar o

arsenal de lances perceptivos, mnemônicos e inventivos produzidos por ele até então, tecendo novas associações possíveis, outras possibilidades de análise.

As alterações na compreensão dos modos de relação dos espectadores com as proposições artísticas vêm sendo descortinadas, em grande parte, a partir das modificações operadas pelos próprios artistas, desde o advento da modernidade, nas vanguardas que marcam as primeiras décadas do século XX, em que a participação do público se evidencia na estrutura das obras, e, mais especialmente, nas propostas artísticas recentes, em que a atuação do espectador se faz fundamental para que o acontecimento se efetive. De modo que os estudos acerca dos processos de criação artística realizados nas últimas décadas têm retroalimentado as investigações do iNerTE, tanto para a compreensão da recepção e do efeito estético, quanto para as definições de procedimentos de mediação. São as provocações colocadas diante de nós pela arte contemporânea que refinam os termos para a criação dos procedimentos e que nos preparam para o Debate.

Para esse procedimento, intitulado “Ler o que não foi escrito, mas estava lá”, em que voltamos nossa atenção para ocorrências que não estão escritas na cena, mas que se fazem presentes no evento, e fazem marca perceptiva e afetiva em nosso processo de leitura, tomaremos como eixo o debate realizado com o grupo Folias d’Arte¹⁹⁸. Nesse momento de jornada com os espectadores nos indagamos acerca de elementos que, mesmo não compondo o texto cênico criado pelos artistas, roubaram a nossa atenção e passaram a fazer parte do processo de leitura de forma processual e imprevista. Desse modo, buscamos trazer à tona a compreensão das tantas camadas que compõem o acontecimento artístico e constituem o ato inventivo do espectador.

Durante o debate realizado após o espetáculo *Folias Galileu*¹⁹⁹ criado pelo Folias a partir do texto *Vida de Galileu*, de Bertold Brecht, encontramos evidências de uma proposta artística que, ao provocar o nosso estado de presença no espaço, impulsionava também como

¹⁹⁸ No final dos anos 1990, Marco Antonio Rodrigues e Reinaldo Maia, que trabalhavam juntos na Funarte, resolvem montar uma peça que mostrasse os bastidores do teatro. Deste processo surgiu *Verás que tudo é mentira* (1995), espetáculo de rua que se tornou o embrião do que seria o grupo futuramente. Nesse momento já estavam Dagoberto Feliz, fazendo direção musical, Patrícia Barros, Nani de Oliveira, Renata Zhaneta e Rogério Bandeira. Depois, Carlos Francisco irá se juntar completando os que serão os fundadores do grupo, formado em 1997. O Folias estrutura-se quando (esse)(o) grupo de artistas recebe o Prêmio Estímulo Flávio Rangel para montagem do espetáculo *Folias Fellinianas*. Disponível em <https://www.galpaodofolias.com/> (consulta realizada em 25/08/2023).

¹⁹⁹ O vídeo desse debate performativo está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VCGEycR3tGU> (acesso em 29 de julho de 2023).

poderíamos conversar sobre o que aconteceu ali. Na montagem, dirigida por Dagoberto Feliz²⁰⁰, o espetáculo não se fixava em um ponto central, mas se abria para os cantos e recantos do teatro, fazendo-nos notar os sítios escuros do grande galpão. Isso chamava também a nossa atenção para o que estava no centro e para os elementos postos à margem, evitando-se o que poderia passar despercebido, para um gesto talvez insignificante, de maneira que tudo podia ganhar sentido e, sobretudo, fazia com que nós, espectadores, pudéssemos observar a nós mesmos.

Para receber o público, no início do espetáculo, os atores distribuía estolas - vestimentas comumente usadas por padres, vinculadas aos paramentos para a celebração da missa – de cores diferentes para os espectadores. Os participantes com estolas da mesma cor se reuniam em grupos, e recebiam instruções para acompanhar o espetáculo a partir de um dos artistas-mediadores, que guiavam os grupos pelas diversas cenas, dispostas nos mais diferentes ambientes do teatro. Os diversos caminhos de leitura já estavam marcados pelas diferentes cores daquele aparato de figurino. Além disso, era possível notar que os caminhos também se entrecruzavam, já que os grupos se encontravam nos trânsitos entre as cenas. Víamos o espetáculo em quadros e enxergávamos ao mesmo tempo os outros espectadores conduzidos por outras vias. Ao todo, éramos oito grupos de espectadores, oito cores e oito possíveis vias de leitura que se enovelavam e contavam a história do astrônomo italiano.



Figura 13 – Espetáculo *Folias Galileu*²⁰¹

²⁰⁰ O espetáculo *Folias Galileu* estreou em 13 de abril de 2013, no Galpão do Folias, na cidade de São Paulo.

²⁰¹ Foto de divulgação do espetáculo *Folias Galileu*. Disponível em: <https://spcultura.prefeitura.sp.gov.br/agente/1833/>.

A encenação, que se espalhava pelas várias partes do espaço cênico, evocava também, como acreditava Lygia Clark, a inexistência de coisas estáticas. A flutuação das cenas colocava em balanço a nossa percepção, que, atenta às sutilezas, capturava lances inesperados e significativos, descobertos a cada novo instante do evento. Caminhávamos como se estivéssemos passeando entre obras, como nos ninhos ou labirintos de Hélio Oiticica. As cenas aconteciam simultaneamente, então não havia fixidez nos objetos, nem nos ambientes criados. De uma cena podíamos ouvir como se desdobravam as outras. Rodeávamos as cenas e também os demais espectadores.

Nesse momento do debate, que evoca a leitura do que não está escrito, perguntamos como os espectadores observaram uns aos outros, se alguém poderia narrar alguma imagem ou gesto significativo percebido nos demais espectadores durante o espetáculo. Uma participante trouxe à baila uma cena que acontecia no banheiro masculino do teatro, em que o personagem, um padre cientista que via suas teorias ruírem, sofria com intensa diarreia enquanto lia as incômodas descobertas de Galileu. Como a cena não podia ser vista, pois o padre estava trancado em uma cabine do banheiro e os espectadores apenas ouviam suas falas e o som de suas necessidades fisiológicas, a cena – ou o que se podia efetivamente ver – acontecia especialmente no rosto dos outros espectadores, que reagiam corporalmente às falas e sonoridades vindas de dentro da cabine. Durante esse depoimento, pudemos notar como o olhar para os outros espectadores em um evento artístico, seja durante uma exposição, um espetáculo na rua ou em um teatro, pode se constituir também como material de leitura.

O olhar para o outro atravessa também a minha leitura. Observo as reações de quem está ao meu lado e vejo as cenas também com ele, ou a partir dele. Outra espectadora, durante o debate, ressaltou como isso era premente: “você não vê o ator, só vê os espectadores e suas reações”. Os gestos dos espectadores eram tomados como significantes que, a cada sessão, participavam de modo distinto e imprevisível da composição cênica. Outro participante do debate observou, ao comentar também a cena do banheiro, que não existia qualquer odor desagradável no local, mas, na reação dos espectadores, sim. Em todas as pessoas presentes se tornava perceptível a expressão de desagrado em face das sonoridades produzidas pelo ator dentro da cabine. Era como se a percepção de cada um, em sua relação sensorial já experimentada em outros banheiros, cutucasse afetivamente a memória, fazendo surgir o cheiro inexistente. Assim, olhar os outros espectadores, bem como ser visto pelos

demais, como ressaltado anteriormente, constituía-se como elemento marcante da proposta do espetáculo.

Ainda acerca das reações e gestos significativos observados nos demais integrantes do público, ouvimos um espectador ressaltar as estolas que eram utilizadas por cada um dos espectadores durante todo o espetáculo, e como estas, (in)corporadas pelo público, abriam sentidos em potencial. O que era aquilo que carregávamos em nossos ombros, em torno de nossos pescoços? O que significava uma estola vermelha, ou verde, ou roxa? O elemento de figurino compartilhado com a plateia colocava-nos atentos aos sentidos possíveis evocados por aquelas vestimentas coloridas. Receber e vestir a estola colorida colocava em cena um enigma, uma provocação, que envolvia como integrar aquele elemento à leitura do espetáculo. Ao passearmos pelo galpão, enquanto assistíamos às cenas assim paramentados, estaríamos posicionados como padres, convidados a analisar a validade das descobertas de Galileu? O modo como cada espectador portava aquela estola parecia significativo.



Figura 14 – Debate performativo realizado a partir do espetáculo *Folias Galileu*.²⁰²

Um dos participantes ressaltou como, durante a caminhada entre as cenas, como observou outro espectador, que integrava um grupo diferente do seu, e que estava todo trajado com roupa preta, de maneira que este se parecia com um padre ao vestir a estola; como se a combinação daquela roupa preta com a estola vermelha compusesse um possível figurino, e aquele espectador pudesse ser percebido como um personagem, ainda que sem função definida; um personagem tão impactante quanto desnecessário, como um religioso que passeasse pelo teatro sem função estabelecida, mas que pudesse participar das injunções, associações e opções de leitura realizadas pelos demais espectadores.

²⁰² Foto: arquivo do grupo iNerTE.

Outro participante do debate relatou que, ao notar esse espectador vestido de preto, chamou-lhe a atenção outra característica que lhe parecia significativa: tinha os cabelos curtos e oxigenados. Para esse espectador, a roupa preta, a estola vermelha e o cabelo louro pintado fizeram com que lhe viesse à memória outro espetáculo teatral a que tinha assistido, em que o ator tinha um figurino e cabelos semelhantes. A peça que lhe ocorria era *A trágica história do Dr. Fausto*, escrita no século XVI pelo dramaturgo inglês Christopher Marlowe, e o personagem que surgia no depoimento desse participante era Mefistófeles, figura demoníaca a quem Fausto pede poder e conhecimento, oferecendo em troca a própria alma. O espectador se recordava de uma encenação dessa peça, dirigida por Moacyr Góes, encenada no Teatro Villa Lobos, no Rio de Janeiro²⁰³, em que o ator que interpretava Mefistófeles estava exatamente assim trajado.

As possibilidades de associação entre o espetáculo assistido e a obra de Marlowe surgiam como matéria a ser decifrada. Por que a memória de Fausto emergia agora durante a encenação de Galileu? Como associar Fausto e Galileu? Há relações possíveis a serem estabelecidas a partir da confrontação estabelecida de maneira involuntária entre os dois espetáculos? Será que o pacto que Fausto fez com Mefistófeles, oferecendo-lhe em troca a própria alma, poderia ser relacionado com as agruras e a capitulação de Galileu, que refuta suas descobertas ante as ameaças da Inquisição? Que desdobramentos poderiam surgir a partir desta intersecção de imagens e narrativas?

Como temos abordado durante as descrições de nosso debate, as diversas possibilidades de indagação interessam mais que quaisquer respostas assertivas. Importa notar que a produção dos atos engendrada pelo espectador foge ao controle total do artista, especialmente em manifestações marcadas por evidente caráter performativo. É nesse hiato entre o que é proposto e o que é produzido que se origina o potencial artístico da recepção. O artista e o espectador participam de um jogo, “jogo que sequer se iniciaria se o texto [a proposta artística] pretendesse ser algo mais do que uma regra de jogo”.²⁰⁴

O prazer da leitura efetiva-se no momento em que nossa inventividade é acionada, em que nossa produtividade entra em jogo. Com efeito, as obras teatrais estão entregues a esse

²⁰³ A Trágica História do Dr. Fausto. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento391126/a-tragica-historia-do-dr-fausto>. Acesso em: 25 de agosto de 2023. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

²⁰⁴ Iser, 1999, p. 110.

grande fator de indefinição, marcado pelo modo de operação subjetiva que cada espectador efetiva durante a própria encenação. Contudo, a reorganização do espetáculo operada pelo espectador não ocorre somente nas modificações realizadas durante a relação com a cena, mas também em um tempo futuro ao da apresentação.²⁰⁵

A noção de performance como abertura para que os elementos da cena e os do entorno possam se tornar atuantes no processo de leitura artística pode ser bem compreendida com base nas proposições do teórico Paul Zumthor. A fim de reconhecer dados essenciais de como compreende a performance, o autor e estudioso da poesia medieval recorre a cena de sua infância, referindo-se ao prazer que sentia, na Paris dos anos 1930, depois da escola, no caminho para casa, quando parava para assistir aos cantores de rua existentes no período.

Paul Zumthor relembra:

Nessa época, as ruas de Paris eram animadas por numerosos cantores de rua. Eu adorava ouvi-los: tinha meus cantos preferidos, como a rua do Faubourg Montmartre, a rua Saint-Denis, meu bairro de estudante pobre.²⁰⁶

A pequena plateia que parava para assistir ao evento, formada comumente por 15 ou 20 pessoas, era convidada a cantar em coro com o artista. “Havia um texto, em geral muito fácil, impresso grosseiramente em folhas volantes”.²⁰⁷ Contudo, o que prendia a atenção dos passantes era o jogo estabelecido naquele espaço, o que atraía a todos não era especialmente um dos elementos, mas tudo o que envolvia o espetáculo. Assim como o cantador que também vendia as canções, todas as outras figuras que compunham o acontecimento eram parte integrante e inseparável da canção:

Zumthor prossegue:

Havia o grupo, o riso das meninas, sobretudo no fim da tarde, na hora em que as vendedoras saíam de suas lojas, a rua em volta, os barulhos do mundo e, por cima, o céu de Paris que, no começo do inverno, sob as nuvens de neve, se tornava violeta. Mais ou menos tudo isso fazia parte da canção. Era a canção.²⁰⁸

²⁰⁵ UHIARA, Rafaella. Sobre o legado de uma arte efêmera: breve reflexão sobre a fugacidade do evento teatral e sua perenidade na memória do espectador a partir do espetáculo “Cour d’honneur”, de Jérôme Bel (2013). Revista Sala Preta, v.13, n. 2, pp. 121-129, 2013. p 126. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69081> (Acesso em: 22/04/2023).

²⁰⁶ Zumthor, 2014, p. 32.

²⁰⁷ *Ibid.*, na mesma página.

²⁰⁸ *Ibid.*, na mesma página.

O caráter performativo era, portanto, composto por todos os elementos que integravam o espaço: os elementos existentes em torno da canção viam-se convocados a participar do evento. Assim, analisar a canção do repentista somente por seus versos, ou sua melodia, ou pelo gestual do intérprete pode ser tão válido quanto redutor para se pensar a potência estética do acontecimento artístico. Por mais que a análise de cada elemento separadamente possa aprimorar o conhecimento acerca do fato, é somente em seu caráter performativo, que integra toda a substância presente no acontecimento, inclusive os barulhos e gestos do mundo, que a canção pode se efetivar como um “encontro luminoso”²⁰⁹.

Para Zumthor, quando a leitura deixa de apresentar-se como decodificação e consegue estabelecer, a partir de elementos não informativos, um laço com o leitor, pode-se falar em vínculos efetivos entre leitor e obra. A recepção seria, portanto, não algo abstrato e executado por um leitor universal, mas concretizada a partir de um engate, pessoal e afetivo, assentado com um determinado leitor. É o que o autor denomina como “vínculos primordiais entre a poeticidade de uma obra e os leitores”²¹⁰.

A obra que se realiza na leitura deixa de estar circunscrita somente ao espetáculo; assim como a canção recuperada por Zumthor, o espetáculo deixa de ser somente o que ocorre no espaço cênico entre os atores, mas refere-se também a tudo o que está em órbita, todas as inauditas imagens e figuras que cercam o espetáculo. Inclusive as fantasmagorias que, como vislumbres, surgem da memória – como no caso do Dr. Fausto – e participam incontornavelmente do processo performativo de leitura.

Os debates performativos, ou debates pelo avesso, buscam efetivar a conversa de cada espectador consigo mesmo, bem como estabelecer um espaço de trocas entre as pessoas do público, em diálogo potencial com as coisas do mundo, que tanto efetive quanto evidencie o caráter poético e, portanto, político próprio ao processo de leitura. De modo que cada espectador, não sem a colaboração dos demais participantes, disponibilize-se para fazer com que a experiência forjada na relação com o espetáculo, a partir dos elementos surgidos durante o ato artístico coletivo, possa oscilar entre efeitos de presença e efeitos de sentido”²¹¹

²⁰⁹ Zumthor, 2014, p. 33.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 35.

²¹¹ Gumbrecht, 2010, p. 15.

Durante o debate levado a efeito no espetáculo *Folias Galileu*, encontramos diversos exemplos dessa condição de uma órbita expandida em que o acontecimento artístico desliza pela incessante mobilidade de leituras. Na encenação do grupo Folias, o espaço cênico estava atrás, na frente e no meio dos espectadores, de maneira que ficávamos rodeados também pelos atores. Muitos depoimentos externavam esse acercamento, expressavam imagens que pareciam deslizar do que foi visto durante a caminhada pelo espaço cênico para o que foi imaginado. Era possível também notar como a aproximação com os recantos do galpão incitavam o acesso a questões não explicitamente presentes no espetáculo, mas que se viam convidadas a participar da cena, ou a compor uma outra cena.

O procedimento “Ler o que não foi escrito, mas estava lá” pretende deixar vir à tona imagens que não foram criadas pelos artistas, mas que, no entanto, foram percebidas no curso do evento, para além daquelas circunscritas à escrita cênica. Elementos que não estavam até agora colocados como parte integrante, figuras que vieram à tona de forma distraída durante o espetáculo, e que, ao serem contados pelos participantes do debate, passam a habitar o acontecimento artístico. Essa proposta pretende evidenciar o modo performativo com que os espectadores podem se disponibilizar para as reverberações e interferências das coisas ao redor no decorrer do processo receptivo-investigativo.

O debate, nesse momento, procura, como foi dito, enfatizar os vínculos primordiais estabelecidos entre leitores da cena e do espetáculo, compreendendo o polo receptivo da cena como singular e plural. Singular porque perpassa cada participante, a partir de seu ponto de vista, seu lugar social e plural, porque, durante a conversa sobre o espetáculo, deixamos atravessar pelas demais experiências. Cada espectador se deixa influenciar pelas narrativas, gestos e associações realizadas pelos demais participantes. A experiência de se aproximar coletivamente de uma proposição artística requer a construção de laços afetivos com a obra, bem como a disponibilidade para o olhar do outro. Ao propor e nutrir o diálogo, envolvemo-nos mutuamente em processo de investigação e, nesse sentido, em processo de aprendizagem, formamos um coletivo de espectadores atentos ao que se passa à nossa volta e afeitos a pensar sobre arte.

2.8 Nas bordas do acontecimento

“A pessoa para quem olhamos, ou que se sente olhada, retribui-nos o olhar. Vivenciar a aura de um fenômeno significa investi-lo da capacidade de retribuir o olhar”

(Walter Benjamin)

“Colecione na mente os sons que escutou casualmente durante a semana. Repita-os mentalmente em diferente ordem numa tarde”

(Yoko Ono)

Quando será que começa o espetáculo? Será que alguma situação vista antes de chegarmos ao espetáculo influencia o nosso modo de leitura da cena? Será que as situações vividas anteriormente, naquele mesmo dia, influenciam o nosso modo perceptivo e o nosso encontro com a obra? A imagem lançada por esse procedimento, denominado “Nas bordas do acontecimento”, procura dar palavras ao que transborda da obra e também escapa do tempo em que acontece o espetáculo. As margens do acontecimento referem-se a situações anteriores ao espetáculo, vistas naquele dia, quando decidimos ir ao teatro, quem sabe no caminho para o espaço teatral, ou mesmo mais cedo, em casa – quando nos preparávamos para o evento –, ou no trabalho, ou na escola; quando estávamos no saguão do teatro, antes de o espetáculo começar e nos vimos atentos aos gestos e reações de outras pessoas; situações observadas logo após o espetáculo durante o debate em processo; entre outras.

Para explicar essa proposta podemos trazer a imagem de uma pedra que é jogada no lago e faz ondulações diversas, revolve a areia, descobre e encobre o fundo do lago. Se continuarmos observando, a pedra continua descendo e a água continua a reverberar, reverberações que podem ser notadas, por exemplo, pelo reflexo da luz, pelo remelexo da areia que recebe a pedra. Então, costumamos dizer que é como se a gente quisesse conversar com a pedra lançada, mas fizéssemos perguntas também ao lago. Queremos falar sobre o espetáculo, mas queremos conversar também com o que o espectador trouxe ao chegar ao teatro, figuras da cidade e da vida percebidas naquele dia em particular, elementos pertencentes ao entorno que estão nas bordas do acontecimento.

Propositor(a)- Queríamos propor que, em nosso debate pelo avesso, falemos também sobre fatos e situações que vimos ou vivemos hoje, que, de algum modo, tenham ressurgido agora. Por exemplo, quando estavam vindo para cá, algo

aconteceu que, de algum modo, chamou a atenção de vocês? Vocês lembraram, ou estão lembrando agora, de alguma coisa que aconteceu antes, mesmo que, aparentemente, não tenha qualquer relação imediata com o espetáculo? Em casa, na escola, no ônibus, no caminho para cá, ou mesmo no saguão do teatro?²¹²

A recuperação do que antecedeu à cena naquele dia, retomar o que aconteceu antes do espetáculo começar, esboça também a abertura para narrativas marginais, linhas transversais compostas por outros momentos que dançam entre si, revelando um tempo perceptivo que não possui apenas uma camada. Em sua tese de doutorado, o professor Alexandre Gandolfi, que participou do grupo iNerTE durante os anos de 2018 e 2019, durante o projeto Uma Arte do Espectador – realizado em parceria com o SESC-Prainha, em Florianópolis, oferecido a estudantes da EJA – Educação para Jovens e Adultos, com turmas formadas por trabalhadores que estudam no período noturno, e que, via de regra, não têm o hábito de ir ao teatro –, oferece uma descrição curiosa acerca de como percebeu os alunos durante esses encontros, assim que chegaram ao teatro. E traz a descrição, a partir da gravação em vídeo do encontro, de um acontecimento tão marcante quanto emocionante ocorrido antes do início de um dos espetáculos do projeto:

Ao adentrarem no teatro e se sentarem nas poltronas, alguns alunos da turma da EJA (Educação para Jovens e Adultos) escolheram os lugares na fila em frente ao palco. Um desses alunos, com muita espontaneidade, apresentou-se para os outros espectadores que estavam sentados ao redor, fato esse que nos causou impacto, pois não se trata de um acontecimento recorrente nas sessões teatrais. Além disso, esse mesmo aluno, ao olhar para o palco, apontou para ele e disse aos seus colegas: "Um dia eu vou estar ali na frente!". O que realmente aconteceu no mesmo dia, durante o Debate Performativo, quando ele tomou a palavra e fez seu depoimento no meio da roda de participantes.²¹³

²¹² Trecho do Debate Performativo realizado a partir do espetáculo *Das Cinzas Coração*, apresentado no Palco Giratório, SESC-Prainha, Florianópolis, em 2018.

²¹³ GANDOLFI, Alexandre. Tese de Doutorado. Para não estar só: o ato produtivo do espectador teatral como diálogo cênico na escola. UDESC, 2021, p. 102.



Figura 15 – Debate Performativo realizado em 12 de agosto de 2018²¹⁴

Em outra ocasião, dessa vez com o público espontâneo presente no espetáculo *Das Cinzas Coração*²¹⁵, realizado no Palco Giratório, em Florianópolis, no ano de 2019, pudemos propor a conversa acerca do que preexistia ao acontecimento, investigar o que poderia constituir as bordas do acontecimento. O espetáculo dirigido por Jeferson Rachewsky abordava a violência sofrida por uma mulher que a todo momento se via ameaçada pelo marido. Havia um contraste curioso colocado pelo espetáculo. A história era apresentada em tom cômico, como as comédias mudas cinematográficas dos anos 1920, simulando o ritmo e os gestos expressivos de um filme em preto e branco. Além disso, fazia uso de gags e técnicas circenses. Aos poucos, as situações de agressão do marido contra a mulher aumentavam, os motivos de graça sumiam, os atos de violência encadeavam-se como uma correnteza crescente e sufocante que invadia o ambiente doméstico, cotidiano e, aparentemente, tranquilo do casal. As risadas eram instantaneamente interrompidas e o público tornava-se atento ao que não tinha graça, mesmo apresentado em chave cômica.



Figura 16 – Letícia Paranhos e Jeferson Rachewsky no espetáculo *Das Cinzas Coração*.²¹⁶

²¹⁴ Gandolfi, 2021, p. 105.

²¹⁵ *Das Cinzas Coração* é uma comédia sobre desigualdade de gênero que junta o charme do cinema mudo e as técnicas de palhaço para contar com graça e sensibilidade, um dia aparentemente cotidiano na vida de Aurora – jovem cheia de habilidades subestimadas, sufocada entre desejos adormecidos e sua realidade opressiva tão comum a tantas mulheres brasileiras.

²¹⁶ Foto de divulgação do espetáculo *Das Cinzas Coração*. Disponível em: <http://quimeracriart.blogspot.com/p/espeticulos.html> (Consulta em 27/08/2023).

Durante o debate realizado logo após o espetáculo, no palco do teatro, em meio a alguns elementos do cenário, com os artistas presentes e disponíveis para ouvir o que diriam os espectadores – e mesmo para participar das propostas –, quando propusemos que a observação se voltasse para o antes do espetáculo, para eventos do dia ocorridos antes do início da cena, ouvimos o depoimento de uma espectadora que trouxe o que lhe aconteceu quando ainda estava em casa, preparando-se para ir ao teatro:

Participador(a) – Sabe que hoje eu estava me trocando para vir para cá e eu fiquei muito tempo para me arrumar, pensando que roupa eu usaria. Eu sabia apenas o título do espetáculo, mas não sabia exatamente do que se tratava. E agora, durante o debate, eu me lembrei disso. Quando estava me arrumando para vir para cá, fiquei um tempão em casa diante do armário me perguntando que roupa eu devia colocar para vir ao teatro. Eu vim sozinha, sabia que o ônibus ia demorar muito para passar porque hoje é domingo e que o espetáculo ia terminar já à noite. Dia de domingo aqui tem poucos ônibus. Eu não sabia que roupa eu devia usar justamente por ser domingo e o ponto de ônibus estaria mais deserto, e teria poucas pessoas na rua. Eu fiquei na dúvida se colocava ou não esse vestido. Acabei colocando, passei um batom e quando cheguei aqui o espetáculo falava justamente da questão da violência contra as mulheres.²¹⁷

Enquanto narrava o que aconteceu antes de chegar ao teatro, a espectadora apontava para o seu vestido preto e branco, e parecia que o guarda-roupa de sua casa também estava posto ali, diante de nós, e com ele todas as possibilidades de escolha. A narrativa estancava o fluxo do debate, criando uma interrupção na ordem das coisas, o que nos permitiu desdobrar analiticamente que a enunciação da espectadora, ao bagunçar a ordenação da leitura, trazendo o fato ocorrido antes como material constituinte da cena, subvertia a “ordem das palavras”, desvelando e colocando em questão “uma faculdade muito mais inquietante que é a das palavras de ordem”.²¹⁸ O acontecido colocou em tensão arte e vida, ao explicitar as possibilidades da experiência estética de, por vias inauditas, inquirir as palavras de ordem, colocando em xeque hábitos e comportamentos estabelecidos e naturalizados. O depoimento da participante evidenciou que, como afirmam Deleuze e Guattari, “a linguagem é caso de política antes de ser caso de linguística”.²¹⁹ Pois,

²¹⁷ Debate realizado a partir do espetáculo *Rasga Coração*, em setembro de 2019, na unidade Sesc Prainha, de Florianópolis, Santa Catarina.

²¹⁸ CANETTI, Elias, 1990, *apud* DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs — capitalismo e esquizofrenia*, vol. 2. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995, p. 25.

²¹⁹ Deleuze; Guattari, *op. cit.*, p. 97.

Não existe significância independente das significações dominantes nem subjetivação independente de uma ordem estabelecida de sujeição. Ambas dependem da natureza e da transmissão das palavras de ordem em um campo social dado.²²⁰

Era de se perceber que o relato da espectadora colocava o debate no lugar em que devia, entrelaçando as questões da vida social com as que foram vistas em cena. Temas de interesse do público – e de interesse público –, a segurança e o transporte, a violência contra as mulheres, o medo de que uma roupa mal escolhida pudesse colocá-la em estado de vulnerabilidade e perigo, tudo isso adentrava o espetáculo. O depoimento gerado por questões aparentemente cotidianas abria o espaço de encontro, engatava imagens imprevistas e colocava no centro da roda a imagem da espectadora frente ao seu armário, reflexão indubitavelmente coerente com as intenções de nossa pesquisa.

Didi-Huberman afirma que “a mais simples imagem nunca é simples, nem sossegada como dizemos irrefletidamente das imagens. Por mais simples que seja uma imagem – ela é sempre dialética- portadora de uma latência e de uma energética.”²²¹

O depoimento trazia aspectos da vida privada para dentro do teatro e levava a cena para o lado de fora, ao encontro da vida pública. A voz da espectadora irrompia no meio de outras vozes como uma cena forjada na hora do debate, cena performativa que trazia marcas do espetáculo entrecruzada com feridas da própria vida. O aspecto performativo podia ser observado também pelo fato de que as palavras da espectadora construía uma outra cena diante de nós, isto é, naquele momento, era possível imaginar uma mulher diante de um imenso guarda-roupas, dispondo de várias peças de seu vestuário; era possível enxergarmos uma cena que brotava de sua fala. Não era uma fala apenas descritiva, mas sim uma fala performativa. A situação demonstrava como uma narrativa era capaz de produzir impacto pelo simples poder da palavra. Notávamos a potência criadora e a faculdade que possui a linguagem de constituir espaços, corpos e eventos. Não era apenas uma sequência de enunciados descritivos. O que a espectadora nos contava estabelecia-se como uma comunicação ampliada. A roupa que usava estava em jogo, transformava-se em peças de

²²⁰ *Ibid.*, p. 17.

²²¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, p. 95.

figurino e o que nós, espectadores, pensávamos sobre a dúvida acerca da roupa que deveria usar para ir ao teatro, sozinha, naquele domingo também aparecia no meio da roda.



Figura 17 – Debate performativo a partir do espetáculo *Das Cinzas Coração*.²²²

O vestido preto e branco da espectadora transformava-se em elemento de cena, pleno de sentidos em potencial, assim como o batom e todos os gestos que fazia enquanto narrava sua experiência. Enquanto escutávamos o que aconteceu antes do espetáculo, não ouvíamos somente aquela história. Ao contrário, começávamos a pensar sobre as tantas roupas femininas arrancadas, tiradas à força ou rasgadas. As palavras dançavam no meio da roda de espectadores, embaralhando-se e mudando de sentido. Assim nos surpreendíamos pensando em algo imprevisto, provocado por aquele relato. Virginia Wolff pode colaborar com nossa reflexão, ao discutir a força e a maleabilidade das palavras em nossa mente:

Se contra sua natureza, insistimos em forçá-las [as palavras] a serem úteis, vemos, às nossas custas, como elas nos enganam, como elas nos fazem de tolos, como elas abrem um buraco em nossa cabeça. Fomos tantas vezes enganados dessa forma por palavras, tantas vezes elas provaram que odeiam ser úteis, que é de sua natureza expressarem não uma única e simples afirmação, mas mil possibilidades – elas têm feito isso tantas vezes que, por fim, felizmente começamos a enfrentar o fato.²²³

Como em uma espiral de imagens, podíamos perceber e enfrentar as mil possibilidades de relatos que aquele único continha. E as palavras utilizadas pela espectadora convidavam-nos a olhar de outra maneira, também, a cena a que tínhamos acabado de assistir. Observávamos o grupo de espectadores de outra maneira, notávamos as diversas vestimentas entre homens e mulheres, a roupa que cada um escolheu e nos indagávamos acerca do que representa ser mulher, vivendo em pequenas e grandes cidades. Quantas pessoas violentadas

²²² Debate realizado após o espetáculo *Das cinzas coração*, apresentado no Palco Giratório em setembro de 2019, no SESC-Prainha, em Florianópolis.

²²³ WOOLF, Virginia. *Uma prosa apaixonada*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2023, p. 67.

por dia! Seria culpa do modo de se vestir, de uma escolha errada diante do guarda-roupa? A fala da espectadora abria um abismo que disparava muitas outras histórias de outras mulheres, de outras realidades e de outros corpos. Como em um romance que se abre em tantos outros, a cena vista colocava em existência outra cena em potencial.

É na experiência performativa mesma que a relação se estabelece; nem antes, nem depois, mas no aqui-agora da experiência. Se o corpo performativo abre-se à relação, então ele é um corpo político – aqui entendido como estabelecimento de relações, corpo na polis, e também em si próprio, como sua própria polis, e ainda considerando a cidade como corpo, corpo orgânico único formado de muitos corpos e variadas subjetividades.²²⁴

O que estamos chamando de ato performativo da espectadora, podemos identificar nessa desorganização de circuitos comumente presentes em uma performance. O espetáculo poderia ser retomado a partir do que tinha se passado anteriormente com uma das espectadoras? Ir ao teatro, em um domingo, sozinha e, após o espetáculo, ficar para um debate, escutar e ser escutada, seria uma possibilidade de performance na vida? Ao narrar a sua história era também possível notar que ninguém precisava lhe revelar a potência poética do que estava fazendo. O ato performativo podia ser casual, mas não acontecia sem que ela tomasse consciência, no exato momento de sua feitura, do que estava acontecendo. A espectadora se notava em estado de *tremores*, advindos da experiência elaborada pela sua narrativa.

A experiência era performativa, pois, tanto os outros espectadores, quanto os artistas que tinham acabado de fazer o espetáculo, podiam olhar de novo para as próprias roupas e também observar como aquelas vestimentas retiradas de seus armários falavam sobre si e sobre as relações travadas com o mundo.

Butler esclarece que:

O corpo não é uma materialidade fatídica, terminada na sua própria imagem; ele é uma materialidade que carrega, pelo menos, certos significados, e esse carregar é fundamentalmente dramático. Por dramático, quero dizer que esse corpo não é apenas matéria, ele é uma *materialização* contínua e incessante de possibilidades. As pessoas não são seus corpos, mas fazem seus corpos – essa diferença de ser e fazer é fundamental. As pessoas, inclusive, fazem seus corpos de maneiras

²²⁴ MAGALHÃES, Elisa de. *A farmácia performática: corpo e anticorpo no ato performativo*. ARS (São Paulo), v. 14, n. 28, p. 207-219, 2016. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/122569> (acesso em 12 de setembro de 2023).

diferentes de outras pessoas que lhes são contemporâneas, das que as precederam e das que as sucederão.²²⁵

A fala era performativa, pois o ato de se vestir e a pergunta *com que roupa eu vou?* abria uma senda no meio do debate, irradiando uma pluralidade de imagens, a narrativa era um ato que incitava novos modelos de sensibilidade. “Em termos pedagógicos: a performance explicita leis sociais”²²⁶. Quando notamos os transbordamentos que se dão a partir das proposições artísticas, podemos vislumbrar que a duração da experiência estética difere daquela que equivale ao tempo do espetáculo. Nesse caso, estamos trazendo um tempo que antecede a cena e retorna durante e após o espetáculo.

Se podemos dizer que a arte da performance, ao explicitar determinadas leis sociais, gera locais de desordens e exige que busquemos novos termos e novas convicções, notamos que o depoimento dessa espectadora fazia o mesmo conosco. O tempo que ela gastou diante do espelho era capaz de nos levar para outras esferas temporais e artísticas. Para seguir refletindo sobre o buraco que essas palavras eram capazes de abrir em nossa cabeça e, dessa maneira, refletir acerca do que havia de performativo nesse momento do debate, podemos rememorar a performance realizada, em 1964, por Yoko Ono, intitulada *Cut piece*.

Alecsandra Matias de Oliveira comenta que:

Na sala de concertos Yamaichi, em Quioto, a jovem artista senta no palco e convida o público a se aproximar e cortar suas roupas. Assim, a *performer* desafia a neutralidade da relação entre espectador e objeto de arte, apresentando uma situação em que o espectador está envolvido no ato potencialmente agressivo de desnudar o corpo feminino, que serve historicamente como um sujeito “neutro” e anônimo para a arte. De modo recíproco, os espectadores e sujeitos se tornam objetos e demonstram como a contemplação sem responsabilidade tem o potencial de prejudicar ou mesmo destruir o objeto da percepção. Ela repete essa *performance* em 1965, dessa vez, no Carnegie Recital Hall, em Nova York.²²⁷

Cut piece era acompanhada de instruções para os espectadores, como costuma fazer Yoko em diversos trabalhos de sua autoria. As instruções que acompanham as performances

²²⁵ BUTLER, Judith. Atos performáticos e a formação dos gêneros: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. *In: Pensamento feminista: conceitos fundamentais / Audre Lorde [et al.]; organização Heloisa Buarque de Holanda*, Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 216.

²²⁶ *Ibid.*, p. 218.

²²⁷ OLIVEIRA, Alecsandra Matias de. Quem é Yoko Ono? Disponível em: <https://jornal.usp.br/artigos/quem-e-yoko-ono/> (acesso em 13 de setembro de 2023).

e demais obras revelam alguns mecanismos cultuados pela artista que abrem espaço para que os espectadores possam se relacionar com a obra sem que pareçam intrusos.

Os primeiros trabalhos de Yoko Ono eram muitas vezes baseados em instruções que ela comunicava ao público em forma verbal ou escrita. Em *Pintura para Passar*, de 1961, por exemplo, convidava as pessoas a pisarem em uma tela colocada diretamente no chão, fisicamente ou em suas mentes. A obra questionava radicalmente a divisão entre a arte e o cotidiano.²²⁸

Através dessas instruções, oferecidas juntamente com a obra, como parte essencial dela, a performer convoca o receptor a participar de modo decisivo da produção, estimulando a sensação de pertencimento, participação e, ao mesmo tempo, o estado de liberdade. Os espectadores podem apenas observar a obra e a instrução concedida. A artista com seus “poemas instrucionais”²²⁹ trabalha em conjunto com as pessoas presentes. Como exemplo desse convite poético proposto pela artista, podemos observar a obra intitulada *Peça de Limpar*, realizada entre os anos 1966 e 2017, na qual a artista propõe as seguintes instruções:

Faça uma lista numerada das tristezas em sua vida.
Empilhe pedras que correspondam a esses números.
Acrescente uma pedra cada vez que houver tristeza.
Queime a lista e aprecie
o monte de pedras por sua beleza.
Faça uma lista numerada das felicidades em sua vida.
Empilhe pedras que correspondam a esses números.
Acrescente uma pedra cada vez que houver felicidade.
Compare o monte de pedras
ao monte de tristeza.²³⁰

Os montes de pedras que restam após o encontro como os espectadores revelam como a artista não constrói a obra de modo único e final. A voltagem performativa da proposição trabalha em prol da evidenciação de como as obras concretizam-se na interação com os receptores e suas respectivas histórias. Yoko Ono, através de performances como

²²⁸ Catálogo de exposição Yoko Ono no MOma. Disponível em: <https://www.moma.org/artists/4410> (acesso em 13 de setembro de 2023).

²²⁹ DASSIE, Franklin Alves. *Yoko ONO: impasses e instruções*. Alea: Estudos Neolatinos, v. 22, n. 2 (2020). Disponível em: <https://www.scielo.br/j/alea/a/Lhfjb9CW5wJ7FpH6mQzvnwJ/> (acesso em 13 de setembro de 2023).

²³⁰ PEÇA DE LIMPAR, 1996. YOKO ONO | O CÉU AINDA É AZUL VOCÊ SABE... Disponível em: institutotomieohtake.org.br (acesso em 13 de setembro de 2023).

essas, “solicita a deriva e o desvio – práticas artísticas que colocam em tensão a biosfera e a política, o espaço e o tempo, a instrução e as formas protocolares”²³¹.

Em 1964, a artista reuniu em livro intitulado *Grapefruit*, mais de 150 de suas instruções que davam conta dos diversos embates de suas propostas. As instruções são variadas e transitam entre factíveis a improváveis, muitas vezes contando com a imaginação do leitor para completar o trabalho. “Com uma voz poética e ao mesmo tempo perturbadora, as primeiras peças instrucionais [presentes em *Grapefruit*] de Ono anteciparam seus trabalhos posteriores, como *Cut piece* (1964)”²³²

Em todas as proposições podemos observar que a execução deixa de ser mero procedimento rotineiro e passa a ocupar um lugar primordial na existência da obra. E por outro lado, notamos que existe obviamente a opção de não executar a instrução, visto que tal decisão pertence ao espectador. Já na performance *Cut Pieces*, no palco está somente a artista e uma tesoura. As instruções sugerem que os espectadores podem levar para casa pedaços da roupa da performer. O texto define também que os pedaços devem ser cortados por uma pessoa de cada vez sem especificar o tamanho do corte, de qual parte da roupa ele deve sair ou qual é a relação adequada entre espectador-participador e performer. “O que a artista propõe, em linhas gerais, é uma negociação que acontece naquele momento específico, ditada por cada indivíduo que se dispõe a seguir a instrução”²³³. No decurso da performance, os espectadores se aproximaram da artista e cortaram partes de seu vestido, e a deixaram praticamente sem roupa.

A roupa recortada aos poucos, primeiro partes pequenas até as alças do vestido que desnudava o corpo feminino, sublinhava que não existe neutralidade na relação entre receptor e obra. Mesmo a contemplação da cena pelos demais espectadores demonstra a potência, ainda que sem atitude, do grupo de espectadores. A artista permanece em cena, a roupa despenca aos poucos, a artista segura algumas partes para que não fique completamente nua, os espectadores continuam sua empreitada de cortes decisivos, a artista segue no meio do palco, sentada de joelhos. Alguém poderia ter entrado e interrompido a cena ou trocado de roupa com a performer? A instrução concebida pela performer podia ser levada a cabo de outras maneiras? Ou mesmo, seria necessário seguir as instruções? A

²³¹ Dassie, *op. cit.*

²³² Dassie, 2020.

²³³ Dassie, 2020.

situação proposta pela artista abre uma série de possibilidades e essa amplitude de opções é uma das propriedades mais comoventes das performances.



Figura 18 – Yoko Ono em *Cut Piece*, Nova York, 1965.²³⁴

Podemos retomar o abismo em que nos vimos ao ouvir o relato da espectadora do espetáculo *Das Cinzas Coração* a partir dessa performance. O depoimento que trazia o que estava nas bordas do acontecimento provocava relações entre obras vistas, sonhadas ou imaginadas. O aspecto de transbordamento da experiência pode nos levar a compreender tanto a ideia de abismo convocado pela obra quanto à “materialização contínua e incessante de possibilidades”²³⁵ existentes para as atitudes diante de uma obra de arte, nesse caso, convidada pelo depoimento da espectadora ao relacionar o que aconteceu com ela antes mesmo de chegar ao teatro.

Susan Buck-Morss, no livro *Benjamin e a obra de arte*, enfatiza que a experiência estética ocorre como uma forma de cognição obtida por meio dos nossos aparatos sensoriais:

Os terminais de todos esses sentidos – nariz, olhos, ouvidos, boca e algumas áreas mais sensíveis da pele- localizam-se na superfície do corpo, na fronteira mediadora entre o interno e o externo. Esse aparato físico-cognitivo, com seus sensores qualitativamente autônomos e não intercambiáveis (os ouvidos não podem sentir cheiros, a boca não pode ver), fica “na frente” da mente, encontrando-se com o mundo de forma pré-linguística, anterior, portanto, não apenas à lógica, mas ao próprio significado.²³⁶

Os laços de compreensão que vão além da decifração lógica das palavras revelam o acontecimento da recepção. O leitor não é um ser universal, mas alguém que estabelece laços

²³⁴ PEDROSA, Adriano (org). *Artevida* : catálogo, Rio de Janeiro, Cobogó, p. 90, 2015.

²³⁵ Butler, 2019, p. 216.

²³⁶ BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestética: uma reconsideração de A obra de arte de Walter Benjamin. *In: Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 158.

afetivos com o texto. Quando a leitura de algo não implica uma série de informações apreendidas, mas propicia, a partir de laços afetivos, o prazer da experiência, podemos vislumbrar a qualidade da percepção. Aí se dá o local a ser estudado no âmbito da recepção e do efeito estético. Em nossos debates procuramos viabilizar situações que estabeleçam as perguntas: que laços estabelecemos com a cena? Por onde a obra nos observa e nos pega? Quais os nós desse engate, as linhas desse enlace?

Quando lançamos a questão inicial desse procedimento – o que vocês notaram antes de chegar ao teatro, mesmo que, a princípio, essa ocorrência não tenha qualquer relação imediata com o espetáculo? –, procuramos estabelecer, no reconhecimento dessas indagações, as bordas do espetáculo, porções significativas do que ocorreu com o espectador antes mesmo do início do espetáculo. Assim, procurando tornar cada vez mais evidente que o eixo fundamental do evento artístico não está centrado somente no âmbito dos atos executados pelo propositor da obra. O fato artístico faz-se por sobreposições, por uma dança de linhas em espaços e tempos diferentes, composto por dimensões diversas e multiformes, espargidas pelos diversos agentes e suportes que sustentam e efetivam o acontecimento.

No teatro, a cena a que estamos assistindo também assiste a nós, ou seja, todos os elementos presentes no evento, em amplo espectro de abordagem, que afetam os espectadores e participam direta ou indiretamente do ato receptivo, são convocados para realizar o espetáculo.

Evocar *o que está nas bordas do acontecimento* tem também o intuito de manifestar o que o sentido não consegue transmitir, de fazer ressoar, no espaço do encontro, os diversos elementos imprevistos, tanto na cena quanto entre os espectadores que participam da experiência. São cenas imprevistas compostas pelo que está em torno, em volta do acontecimento. A espectadora que se perguntou “com que roupa deveria ir ao teatro” enquanto narrava sua dúvida diante do guarda-roupas, retomava a discussão do espetáculo, que se referia justamente a como a mulher poderia reagir e evitar os tapas recebidos do marido. A via de mão dupla estava colocada entre a pergunta “com que roupa eu devo ir ao teatro?” e as cenas de *Das Cinzas Coração*. Nos dois casos, o mesmo tema, uma mulher que resolve interromper o que pode parecer natural. A espectadora pensava sobre a sua vida, mas também colocava em tensão a sua percepção com o que viu na peça; de forma distraída e atenta, pensava sobre si mesma e sobre o espetáculo, de modo que o âmbito da vida pessoal

se apresentava não sem atravessamentos com o da vida social, em perspectivas históricas e estéticas.

2.9 A composição de um casaco-parangolé

Propositor(a) – É curioso como quando conversamos sobre o espetáculo a que acabamos de assistir nossas experiências começam a aparecer. Parece que as experiências se efetivam na própria troca de experiências. A ideia é essa, que possamos rememorar e intercambiar experiências ao longo do debate. Queríamos fazer uma proposta que é a seguinte: cada pessoa pode pensar em uma frase que queira compor e compartilhar, uma frase criada a partir das várias palavras que foram ditas até aqui, palavras relacionadas ao que estava no espetáculo, palavras relacionadas ao que não estava no espetáculo, palavras que transbordam do espetáculo. Frases a partir de palavras ditas e não-ditas. Em seguida, vamos escrever essa frase, ou mais de uma, e pendurar aqui no casaco (*aponta para o casaco posto no centro da roda*). Esse casaco com as nossas frases será um casaco coletivo, quem sabe um objeto artístico; as frases escritas e penduradas aqui darão o aspecto de uma vestimenta que carrega as nossas marcas, que porta os vestígios desse processo colaborativo de leitura.²³⁷

Nesse procedimento, colocamos um casaco repleto de pregadores de roupa no centro da roda, sublinhamos que aquele é um objeto cênico que carregará as marcas de nossas percepções e afetos surgidos na relação com a proposição artística. O casaco paramentado com pregadores surge como um elemento cênico em construção, que será constituído e utilizado durante o debate. O pedido para que os espectadores confeccionem frases e pendurem indica a própria configuração do casaco como objeto artístico. Uma vestimenta, uma peça de figurino, que se transforma aos poucos, à medida que recebe os rasgos poéticos que lhes são colados. O casaco pode ser percebido como um varal de palavras e imagens (muitos espectadores optam por desenhar ao invés de escrever), local que inventaria as impressões, que armazena tanto registros advindos do espetáculo quanto memórias e outros desvios que irrompem inesperadamente durante o processo de leitura da cena, e de efetivação da obra.

Tal como as vestimentas feitas com panos, plásticos e estruturas de madeira denominadas por Hélio Oiticica, de *Parangolés*, ou como os objetos realizados com placas metálicas intitulados *Bichos*, de Lygia Clark, o casaco que colocamos no debate não está

²³⁷ Debate Performativo realizado a partir do espetáculo *5 Danças*, direção de Fernando Proença, em Curitiba, em julho de 2022.

definitivamente pronto. Sem a intervenção do espectador, ele é apenas uma carcaça, uma vestimenta mais ou menos desengonçada. Serão necessários os gestos dos espectadores para que o coloquemos em ação.

O primeiro movimento do casaco pode ser notado quando os espectadores penduram seus papéis com palavras no objeto. As frases estendidas nas diversas partes do figurino representam uma primeira possibilidade de colocar a vestimenta em jogo. O casaco aparece como significante em potencial, que se abre em um circuito de impressões, que pode instaurar novos rumos perceptivos, que pode tornar possível, outra vez, olhar para o espetáculo e para nós mesmos “em pleno voo”, de modo a evidenciar as marcas, fixar os traços e tramas que estão compondo a leitura em processo.

Com a inserção desse objeto durante o debate, podemos lembrar que estamos concedendo um tempo a mais para pensar sobre o que vimos. Escrever e recuperar as palavras que povoaram os momentos anteriores podem evidenciar o tempo a mais de escuta e talvez revelar uma espécie de comunidade imaginativa de leitores-espectadores que registram suas impressões. Enquanto refletia acerca das capas e estandartes que começava a construir, Oiticica, no ano de 1964, imaginou que todas essas vestimentas reunidas representariam um “princípio parangolé”²³⁸.

A criação da “capa” (já realizadas a 1 e 2) veio trazer não só a questão de considerar um “ciclo de participação” na obra, isto é, um “assistir” e “vestir” a obra para a sua completa visão por parte do espectador, mas também a de abordar o problema da obra no espaço e no tempo não mais como se fossem ela “situada” em relação a esses elementos, mas como uma “vivência mágica” dos mesmos. Não há aí a partida da valorização obra-espaço e obra-tempo, ou melhor obra-espaço-tempo, para a consideração de sua transcendentalidade como obra-objeto no mundo ambiental. Toda a minha evolução que chega aqui à formulação do Parangolé, visa a essa incorporação mágica dos elementos da obra como tal numa vivência total do espectador, que chamo agora “participador”.²³⁹

Envolvidos pela ideia provocativa (invenção) de Oiticica de um “princípio parangolé”, que funcionaria como o “reconhecimento de um espaço intercorporal criado pela obra ao ser desdobrada”²⁴⁰ pelo receptor, convidamos os espectadores para escreverem suas frases; no centro da sala temos uma instalação precária: uma cadeira em que está pendurado o casaco,

²³⁸ Oiticica, 2011, p. 81.

²³⁹ *Ibid.*, p. 73.

²⁴⁰ *Ibid.*, na mesma página..

além de uma cesta com canetas e outra cesta com pequenos pedaços de papel. O fundamental para a preparação dessa proposição é que possamos encontrar uma pergunta que envolva o espetáculo e ao mesmo tempo motive os espectadores a trazerem seus mundos, suas histórias. Propusemos então que, a partir das diversas percepções que foram despeladas até agora – cores, sons, barulhos do mundo, ruídos internos – os espectadores escrevessem pequenas frases e compoñham o casaco. Quando escrevemos uma frase também refletimos sobre como o espetáculo nos agarrou, como posso formular uma frase que contenha as imagens e sensações acudidas.

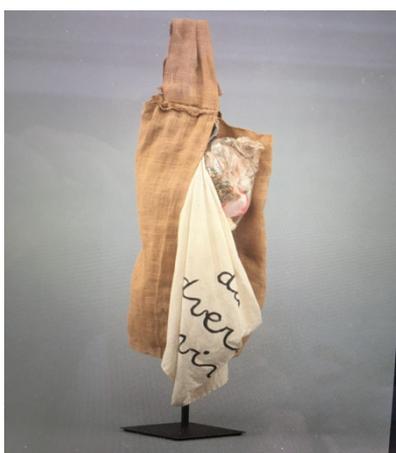


Figura 19 – Parangolé capa 12 “Da adversidade que vivemos”, Hélio Oiticica, 1965.²⁴¹

A proposta de composição do casaco-parangolé, em meio ao debate – em que procuramos recuperar imagens do espetáculo, elementos que ao olharmos também nos olharam –, intenta colocar os espectadores em processos análogos, tanto aqueles colocados pelos artistas dos anos 1960 e 1970, quanto as propostas investigativas performativas de décadas posteriores. O casaco repleto de pregadores interpela o espectador a produzir relações “perceptivo-estruturais”²⁴² e funda uma situação de diálogo entre os participantes e a obra.

Os objetos, as situações, os ambientes, as proposições dos anos 1960 e 1970 intimavam o sujeito a ver e participar da vida, do mundo, das relações sociais e

²⁴¹ REVISTA TEMPORALES. ISSN 2475-5036, 2023. Disponível em: <https://wp.nyu.edu/gsas-revistatemporales/qual-e-o-parangole-whassup-parangole/> (acesso em 11 de outubro de 2023).

²⁴² Oiticica, 2011, p.73.

culturais como algo que roça o corpo, alcança a matéria efetiva das aspirações, dos desejos, da paixão como atividade da imagem, da linguagem, da ação.²⁴³

As perguntas propulsoras para a escrita de frases não se repetem de um espetáculo para outro. Como dito desde o início, a proposta motivadora de nosso debate surge também do que nos olha do espetáculo, salientamos que esse material observado e proveniente do lado avesso do evento espetacular – pois não são parte da cena, mas sim do acontecimento – , seja recuperado para a elaboração das sentenças escritas no objeto artístico coletivo.



Figura 20 – Momento em que os espectadores escrevem frases para a composição do casaco.²⁴⁴

A escrita das frases, tomadas na perspectiva do avesso, revelam percepções e afetos que foram ativados pelo espetáculo e que retornam como repertório e recurso para a concretização da leitura da obra. Tais elementos se revelam quando queremos falar do espetáculo, mas observamos a nós mesmos, partimos dos impactos recém-descobertos, como se estivéssemos despertando e nos puséssemos a contar o que nos impressionou de um sonho.

Os elementos de significação que compõem a leitura de uma obra de arte não surgem descolados das histórias pessoais de cada participante, mas, ao contrário, retornam carregadas de materiais oriundos de leituras singulares. Vale ressaltar, contudo, que a memória se efetiva não sem atravessamentos entre o pessoal e coletivo. De modo que o que está posto em questão, que surge a partir da experiência manifesta de cada participante, toca o comum; e mais – e aqui algo de fato relevante a nosso ver, que tratamos sempre com muita atenção, e fomos descobrindo ao longo desses mais de dez anos de experimentação com essa

²⁴³ Costa, 2023, p.52.

²⁴⁴ Debate realizado a partir do espetáculo *Pequeno Monólogo de Julieta*, Sesc Prainha, Florianópolis (SC), em 08 de março de 2018.

forma de debate –, essa dimensão histórica e social dos acontecimentos trazidos para o encontro é que constitui o caráter poético e performativo de cada depoimento pessoal, dos sentidos em potencial que emergem de cada significante, de cada deslizamento, de cada transbordamento da cena. É essa mirada poética, marcada pela intersecção estética entre arte e vida social, estabelecida desde o início de cada *debate pelo avesso*, a partir dos procedimentos propostos e da maneira de engajar os participantes – tal como apresentado no texto até aqui –, configura o caráter artístico desse ato coletivo, afastando qualquer abordagem dita “terapêutica” – ou mesmo dramática, com forte apelo emocional – que possa surgir de depoimentos por vezes intensos, pungentes trazidos pelos espectadores.

O encontro entre o que vemos e o que recuperamos de nossa história de vida, que envolve a leitura da obra, não se apresenta de forma estática ou nostálgica, senão que se constitui como espaço modificável pelo tempo, repleto de elementos variados e aspectos renováveis, que se presentificam a cada vez. O elemento estético não se apresenta enquanto uma essência de certos objetos, e sim “um modo de relação dos homens com os objetos, cujas características variam segundo as culturas, os modos de produção e as classes sociais”.²⁴⁵ A noção de historicidade que acompanha a definição de elemento estético define também a noção de experiência estética.

Vestir esse casaco com as frases presas nos “bicos” dos pregadores será outro modo de estabelecer movimento para esse objeto. Em todos os debates precisamos elaborar perguntas que travem diálogo com os espetáculos vistos; a proposta de constituição desse elemento parangolé surge atrelada a essa indagação, de maneira que os espectadores possam escrever frases ou palavras soltas sem perder de vista o centro motor de nosso debate, que se refere a uma conversa que se constitui às avessas, constatando a possibilidade de inversão de perspectiva, subvertendo a mirada usualmente adotada, estabelecida a partir da relação entre sujeito-espectador e objeto-cena, de um leitor razoável que estabelece leituras sensatas sobre a obra. Aqui a relação entre sujeito e objeto está propositalmente bagunçada.

Castelluci destaca:

Penso que devemos retirar de um texto a estrutura que nos pertence, que nos fala, que nos chama. Trata-se, portanto, de transformar o texto em algo vivo. O problema da coerência é um falso problema. Talvez seja muito mais interessante inverter a perspectiva e, portanto, perguntar-me qual é o meu significado em relação ao texto,

²⁴⁵ CANCLINI, Nestor Garcia. *A socialização da arte*. São Paulo: Editora Cultrix, 1984, p. 11.

o que significa a minha experiência em relação a esse texto. Então acho que é necessário inverter a perspectiva.²⁴⁶

No debate a partir do espetáculo *Animo Festa*, citado anteriormente, diante do abismo de experiências narradas pelo personagem-palhaço Klaus, que nos apresentava um vertiginoso universo de festas infantis, lançamos a ideia de que refletíssemos sobre o que o palhaço Klaus poderia pensar sobre nós. Reiteramos, primeiramente, *a reflexão que fundamenta o debate: o que eu significo diante do que está posto nesse espetáculo e elaboramos, em seguida, o pedido das frases com as seguintes perguntas:*

Propositor(a) – Ao nos confrontarmos com Klaus, podemos pensar que importa menos o que pensamos dele e mais o que Klaus pensa da gente, ou seja, importa observar como nos vemos diante do espetáculo ou como o espetáculo nos faz pensar sobre nós mesmos; como as cenas a que acabamos de assistir nos fazem produzir sentidos em relação ao nosso estar no mundo. Compreendendo o ser palhaço como um modo de ver, de sentir e de pensar o mundo, considerar o que o Klaus pensa da gente é uma tentativa de nos relacionarmos com nosso cotidiano a partir desse jeito de ser. Então, queria pedir para vocês, e nós também vamos participar, que escrevamos nesses papéis algumas reações surgidas a partir dessas perguntas: Palhaço o que é? Que palhaço que eu sou? O que o palhaço Klaus pensa de mim?

Enquanto o grupo de espectadores organizava suas frases sobre o casaco, víamos um diálogo de impressões cobrindo a vestimenta. À medida que colávamos no casaco, lado a lado, as diversas frases, os diferentes ditos, como peles sobrepostas, evidenciávamos o cruzamento de subjetividades; os pequenos textos pendurados no casaco registravam as ressonâncias, tanto das proposições dos artistas, quanto das que foram produzidas pelos espectadores. Com os papéis em frações misturadas, o casaco concebido a partir do espetáculo *Animo Festa* reunia em seus retalhos os afetos de pessoas diversas. Contrariando a leitura solitária, o casaco nutria o diálogo entre as recepções e, nesse sentido, podia ser vislumbrado como um casaco performativo, pois se mostrava elemento desorganizador e estranho na estrutura usual de um debate.

O ambiente de fala e escuta que se estabelece entre pessoas conhecidas previamente, entre amigos que conversam em um bar, comumente, não sugere a quantidade de surpresas que podemos notar entre participantes desconhecidos de um debate, e que se propõem a especular o que aconteceu com cada um diante de um espetáculo. Uma conversa entre

²⁴⁶ CASTELLUCI, Romeo. *Le théâtre est un miroir obscur dans lequel il faut deviner notre image*. (entrevista). Théâtre(s), 2015, p. 52.

peessoas que nunca se viram, que não se conhecem, que carregam diferentes percepções e diversas realidades sociais, estabelece um território de vivências pujante, com descobertas imprevistas. A diversidade dos discursos traz também o encantamento dessas narrativas, todos prestam muita atenção no que o outro espectador enuncia. Não é preciso pedir que se escutem. Ao contrário, quando tecemos um varal de impressões, no vaivém de histórias, nessa trama de narrativas, um espectador faz o outro ater-se a (lembrar de) algo que não tinha previsto, ou dizer alguma coisa que não havia pensado anteriormente; neste compartilhamento de histórias e de sensibilidades, tornamo-nos uma comunidade de espectadores, de mestres e aprendizes.

Enriquece-nos Adorno:

(...) o pensamento não avança em um sentido único, em vez disso, os vários pensamentos se entrelaçam como num tapete. Da densidade dessa tessitura depende a fecundidade dos pensamentos. O pensador, na verdade, nem sequer pensa, mas sim faz de si mesmo o palco da experiência intelectual, sem desemaranhá-la.²⁴⁷

Quando contamos uma história que surgiu a partir daquele espetáculo ou quando escutamos uma narrativa que não é exatamente a que estava ali, mas que alguém lembrou, triplicamos o que vimos e assim algo acontece, um pacto se estabelece. Ao contarmos nossas histórias em confronto com o espetáculo, evidenciamos os aspectos da leitura como momento de concretização da cena e também como uma atividade que se dá em ato coletivo, ou seja, deixamos que os efeitos venham à tona e sejam percebidos como tais, por nós mesmos enquanto contamos; e o mesmo vale para os impactos sofridos pelos outros, os quais também nos atingem quando escutamos.

2.10 Coro de interrogantes

“Imagine uma apresentação de teatro onde nós, os artistas, apresentamos primeiro nossa visão do mundo para que na segunda parte o público pudesse criar seu próprio mundo,

²⁴⁷ ADORNO, Theodor W. Notas de literatura I. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003, p. 30.

inventar seu próprio futuro, experimentar seus próprios ideais?"

(Augusto Boal)

"(...) a construção do conhecimento histórico depende de interesses ideológicos e de lutas políticas que pertencem ao presente. Também manifestam que a intensidade do horror e do sofrimento não oferece nenhuma garantia para a perpetuação de sua lembrança. A construção da memória, individual ou social, não depende, em primeiro lugar, nem da importância dos fatos nem do sofrimento das vítimas, mas sim de uma vontade ética que se inscreve numa luta política e histórica precisa"

(Jeane Marie Gagnebin)

Neste procedimento em que a vestimenta casaco-parangolé também é utilizada pelos espectadores, procuramos um fato catalisador, uma ocorrência capaz de mobilizar o público, advindo do espetáculo, que motive a criação de uma dramaturgia. Os espectadores são convidados a retomar questões postas pelo espetáculo apresentado, como uma comunidade de espectadores que se manifesta diante de algo que envolve e afeta a *pólis*. A dramaturgia dos espectadores construída durante o coro de interrogantes irrompe desse transbordamento entre o que acontece em cena, proposição feita pelos artistas, e o que acontece na plateia, proposição feita pelos espectadores. Importa colocar em relevo questões que representam o que há de interesse público no espetáculo; tendo em vista essas indagações partiremos para a constituição de uma cena que não existia no espetáculo mas que se tornará presente no ato da discussão após o espetáculo.

Para a composição de uma dramaturgia concebida a partir do espetáculo, buscamos brechas de entrada, alguns engates possíveis. A dinâmica que estabelecemos para a constituição desse procedimento se dá primeiramente com a utilização de tabuletas, canetas e apagadores. Esses materiais serão utilizados para a composição coletiva de uma cena disparada pelo espetáculo e margeada por perspectivas de cada espectador. Uma dramaturgia feita pelos espectadores a partir do efeito provocado pelo espetáculo, do que surge daí como algo de interesse do público, de interesse público.

Propositor(a) – *(no centro da roda temos duas cadeiras vazias, uma de frente para outra)* Queria convidar dois jogadores. Temos duas cadeiras aqui. Vou explicar a proposta, não é complicada. A gente chama esse procedimento de coro de interrogantes. São duas pessoas. Cada pessoa vai assumir um corifeu que é o representante do coro, certo? Portanto são dois coros, e cada corifeu é o representante de cada um dos coros. Vamos também estabelecer que coros são esses? Que grupos de pessoas esse corifeu que está sentado aqui representa? Certo, a gente vai pensar sobre isso. Mas eles não vão fazer essa cena sozinhos! Nós vamos construir a dramaturgia juntos. Aqui temos plaquetas, canetas e apagadores *(dois quadros brancos pequenos, cada qual colocado atrás de cada cadeira, com canetas marcadores pretas e apagadores)*. Todo mundo pode escrever sugestões nas plaquetas e mostrar para cada corifeu, para que os nossos corifeus coloquem em voz alta o que queremos dizer. E se eu quiser trocar de posição com um deles, basta eu tocar em seu braço que trocamos de lugar, de modo que eu assuma, a partir de então, a posição de corifeu. O importante é que teremos que escolher para quem queremos dar as indicações com as tabuletas. Cada sugestão só pode ser dada para um dos corifeus, de maneira que o outro corifeu não veja a indicação dada.

Quem gostaria de participar? *(Duas pessoas se disponibilizam, sentando-se nas cadeiras)*

Propositor(a) *(para um dos jogadores)* – Vou propor que você vista o casaco. Tudo bem? *(Coloca o casaco com os papéis escritos no jogador)*. Pensei numa proposta que é a seguinte: a cena de um palhaço! O palhaço está vestido com o nosso casaco-parangolé, que tem escrito em si tudo que é preciso para ser um palhaço. Então ele já é um palhaço. Se vocês estiverem de acordo, essa cena será a de um palhaço em uma entrevista de emprego. O palhaço está desempregado *(fala para o jogador que está com o casaco)*. E ele é o empregador *(dirigindo-se ao outro jogador)*. Mas onde eles estão? *(risos da plateia diante das expressões dos jogadores)* Uma loja? Uma empresa? Um circo? Que lugar é esse?

Participador(a) – Um escritório de advocacia.

Propositor(a) – Certo, um escritório, e o palhaço está se candidatando para que vaga?

Participador(a) – Estagiário.

Propositor(a) – Estagiário num escritório de advocacia. Está bem. Só que, como eu falei, a gente também participa desse jogo. A gente participa da seguinte maneira: essa cena é uma cena coletiva. Vamos escrever a cena junto com eles. Então, aqui temos as plaquetas, uma em cada cadeira, e a gente pode dar sugestões para um jogador ou para o outro, para o encaminhamento da cena, está certo? Aqui tem canetas, que a gente pode usar para escrever no quadro branco, e o apagador, e a gente pode apagar para que outra pessoa possa escrever. Se eu quiser fazer uma sugestão para o dono do escritório, eu escrevo alguma coisa aqui *(mostra o quadro branco atrás do palhaço)* e mostro para ele, de modo que o entrevistado, o palhaço, não veja. E se a gente quiser fazer uma sugestão para o entrevistado, que está com o nosso casaco, a gente escreve aqui *(mostra a outra plaqueta, atrás do entrevistador)*. Cada plaqueta somente pode ser mostrada para um dos personagens e, em seguida, pode ser mostrada para o público, assim *(percorre a roda com a plaqueta na mão, bem próximo aos espectadores)*, sem que o outro personagem veja. Então é uma dramaturgia que a gente vai construindo junto com eles. Vamos fazer a cena. O candidato para a vaga pode entrar. *(O participante-dono do escritório faz gestos como se estivesse escrevendo no computador, enquanto o participante-palhaço, que procura emprego, simula batidas na porta)*.²⁴⁸

²⁴⁸ Debate realizado a partir do espetáculo *Vô me escondê aqui!*, em junho de 2018, no teatro do SESC- Prainha, em Florianópolis – SC.

A ideia é que possamos construir uma dramaturgia que trave diálogo com o espetáculo, mesmo que os liames dessa conversa, entre a cena concebida pelo coro de interrogantes e o espetáculo, não sejam dados de forma explícita, ou seja, não precisamos necessariamente retomar uma passagem do espetáculo para refazê-la, podemos, ao contrário, construir uma cena inédita que derive do espetáculo, concebida com a finalidade de conversar sobre a cena vista.

A proposta descrita acima, realizada no debate a partir do espetáculo *Vô me escondê aqui!*, da atriz e diretora Drica Santos²⁴⁹, procurava imaginar a personagem, a palhaça Curalina, em situações diversas e cotidianas. Além disso, a partir da cena imaginada, uma entrevista de emprego, poderíamos experimentar que palhaços seríamos, como nos comportaríamos em situações cotidianas, caso levássemos o estado de ser palhaço para fora do teatro.

Em momentos diversos de experimentação do *coro de interrogantes*, diante de diferentes espetáculos, efetivamos variadas propostas, algumas ligadas de forma mais explícita ao que acabávamos de assistir e outras de forma mais tênue. As diversas formas trazem elementos que paralisam a cena, que reconhecem aspectos desastrosos ou intrigantes da cena. São questões que emergem dos espetáculos, a partir das quais podemos desdobrar interrogações diversas.

O *coro* pode acontecer, por exemplo, a partir do confronto entre dois personagens que não aparecem na dramaturgia da peça, mas que são concebidos durante o procedimento. Encontro significativo, esperado, a conversa entre personagens, escrita coletivamente, apresenta nesses casos uma discussão sonhada pelos participantes. São geralmente encontros entre personagens com visões opostas, ou concebidos de modo que tal reunião evoque alguma tensão, e possa explicitar algo concernente ao espetáculo em debate.

Testemunhamos muitas vezes que as cenas conflagradas para esse procedimento retomam situações, personagens e imagens do espetáculo, mas também acontecem a partir de questões que, aparentemente, distanciam-se do que foi apresentado. São momentos em que observamos o afastamento do tema central da proposição artística para a retomada do

²⁴⁹ Drica Santos com o espetáculo *Vô me escondê aqui!* apresenta Curalina, uma palhaça que, ao fugir da chuva, encontra um local de abrigo. Nesse local estão pessoas que, como ela, supostamente, esperam a chuva passar. Nesse contexto a personagem resolve desfiar histórias de sua vida e também ficcionais.

que se falou no espetáculo, mas adentrando em outras camadas de leituras, evocando outras miradas.

Pedimos então que dois participantes se sentem em duas cadeiras, arrumadas no mesmo momento da proposta, uma em frente à outra, e iniciamos a escrita nas plaquetas com as canetas e apagadores disponíveis. Os dois jogadores representam dois corifeus ou mensageiros dos coros; ou seja, no lugar de um coro, temos dois coros que debatem entre si. A ideia de desdobramento da cena em diversos pontos de vista – manifestos pelos próprios corifeus em cena (que podem ainda ser substituídos por outros jogadores), e pelos demais participantes, através das sugestões escritas nas plaquetas – implica que o diálogo estabelecido aconteça de forma difratada entre os dois corifeus, com desvios múltiplos da abordagem discursiva e analítica, bem como da trama ficcional, que vai surgindo à medida que a cena vai acontecendo, de modo que *os coros interroguem* o espetáculo, com menções que dizem respeito à cena apresentada, ao mesmo tempo que possibilitam um transbordamento poético, fazendo a leitura coletiva adentrar por vias ainda não exploradas.

Num dos debates em que propusemos este procedimento ocorreu a partir de *Mucurana, o peixe*, espetáculo com direção de Carlos Carvalho, criado a partir do conto *O peixe*, de Hermilo Borba Filho.²⁵⁰ A peça apresenta o conflito entre Mucurana, protagonista do espetáculo, presente em todas as cenas, e o Major Teodósio, figura central na trama, proprietário de terras e do açude no qual Mucurana havia entrado para pescar e que, ao ser descoberto, teria sido castigado com um peixe amarrado em seu pescoço por um arame. Em trecho do conto de Borba Filho (2018), podemos retomar o momento em que o Major é informado do acontecimento e toma a decisão de castigar o homem que pescou na ribanceira situada em sua propriedade.

Ao tomar conhecimento da ocorrência [o Major Teodósio Guedes], só fez rir, um riso do bem-bom, do bem sossegado, dito tranquilo de não assustar ninguém... Passe o peixe com arame nas guelras, falou mais, tudo cumprido, ele só fez curvar-se sobre Mucurana e colocar-lhe aquele colar... Taí, meu filho, pra você passear nas ruas da cidade, ostentoso, exibindo esse peixinho até ele cair por ele mesmo, viu?²⁵¹

²⁵⁰ Espetáculo *Mucurana, o peixe*, apresentado no Teatro Apolo, em Recife, durante o Evento Transborda, realizado em Pernambuco, no dia 26/9/2018, com direção de Carlos Carvalho. Disponível em: <https://sescpe.org.br/hotsites/2018/transborda/index.html> (acesso em 20 de outubro de 2023).

²⁵¹ BORBA FILHO, Hermilo. *Contos*. Recife: Cepe, 2018, p. 95.

A proposta feita para a cena que seria elaborada pelos dois corifeus foi a de serem os representantes de duas instâncias corais: o que é de interesse público, de um lado, e o que é de interesse privado, do outro. O encontro entre os corifeus convocaria também a revisitação ao que havia de desastroso no espetáculo: o castigo dado a Mucurana, que, por ter invadido o açude para pescar, por dias levou o peixe pendurado no pescoço, caído na altura do umbigo, até que apodrecesse e tombasse aos seus pés, como havia sentenciado o Major. Mas o esqueleto do peixe ficou meses bem ali, pendurado. Até mesmo quando não estava sendo vigiado, Mucurana, com o tempo, já não estranhava a presença do peixe enrolado pelo arame em seu pescoço. A cidade, por sua vez, que antes não enxergava Mucurana, no início começou percebê-lo ao sentir o cheiro do peixe apodrecendo, mas, logo em seguida, passou a considerá-lo, assim como o peixe, novamente invisível.²⁵²

Durante o *coro de interrogantes*, notamos que os espectadores participantes dessa composição dramaturgica, tanto experimentavam desdobramentos fabulares possíveis, quanto retomavam situações vivenciais, tecendo deslizamentos entre o que foi flagrado da cena e fatos recuperados da vida. Podemos, então, destacar que a proposição se desdobrava em perspectiva improvisacional, enquanto jogo de cena, e performativa, a cada vez que a vida social irrompia, interrompendo a ludicidade.

O procedimento do coro faz-se difratado em diversas camadas. Primeiramente, em duas instâncias, pois os dois participantes que iniciam o jogo, como dito, são dois corifeus em diálogo, e, posteriormente, em múltiplas vozes, quando os demais participantes escrevem nas plaquetas contribuições e mudanças de posturas para os representantes dos coros. De maneira que a proposta de realização de uma dramaturgia concebida pelos espectadores não busca encontrar uma fala uníssona acerca do espetáculo. A interrogação motivadora que levantamos para a cena do coro busca constituir-se como questão que provoque um espaço de desdobramentos diversos, sem buscar qualquer solução para a situação proposta.

Aos poucos podemos notar que essa dramaturgia se faz como uma composição repleta de propostas desviantes, de interrogações sobrepostas em camadas que não se baseiam em referências unívocas. A presença de espectadores pertencentes a lugares sociais diversos evidencia que uma dramaturgia de espectadores não pode se dar de forma uníssona e bem conformada. As questões da vida social esgarçam o espaço do debate, em tensão com os

²⁵² Borba Filho, 2018, p. 95.

pontos de vista de cada participante, implodindo a cena em frases inesperadas, causando sobressaltos nos gestos, nas falas e nas tabuletas.



Figura 21 – Coro de interrogantes a partir do espetáculo *Mulher Arrastada*²⁵³.

Em artigo sobre a pluralidade de proposições da cena contemporânea, a partir dos anos 1990, intitulado *Coralidades difratadas: a comunidade em negativo*, Christophe Triau procura definir a presença de uma comunidade na qual “o modelo do coro antigo constitui o referencial implícito, porém deslocado”²⁵⁴. O autor propõe, desse modo, a coralidade como forma remanescente do coro antigo presente na cena atual, mas, descolado de uma massa unânime, o coro reapareceria, assim, de maneira desviante, portando outras texturas: um coro que não aspira à unicidade de horizontes de leitura, mas à disjunção entre elas, aspecto revelador da problemática entre o dizer-se grupo e, ao mesmo tempo, revelar-se heterogêneo. Nesse sentido, o termo coralidade explicitaria também outra contradição premente, a de “abarcas o espectador na representação, e ser, ao mesmo tempo, o seu mediador”²⁵⁵. De modo que o espectador se percebe capturado, arrebatado, e, ao mesmo tempo, singularizado em suas potências afetivas.

Como exemplo, o autor considera a aparição em cena de personagens esgarçadas, repletas de camadas, dramaturgias que conjugam o diálogo dramático com narrativas sobrepostas, sem nenhuma espécie de linearidade. São conjuntos colocados em cena que desorganizam a fala dos artistas e, portanto, também embaralham o ato receptivo. Além disso, para o estudioso francês, os aspectos de acordo e conjunto massivo que poderíamos conferir ao coro aparecem em cena comprometidos com a desapareição, já prometidos ao

²⁵³ Debate realizado a partir do espetáculo *A mulher arrastada*, apresentado no Palco Giratório, em setembro de 2019, no SESC-Prainha, Florianópolis.

²⁵⁴ TRIAU, Christophe. *Coralidades difratadas: a comunidade em negativo* Christophe. p. 2, 2003.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 5.

esfacelamento. Nesse sentido, a ameaça de separação e extinção seria também o seu alimento e combustível.

Enfatiza Triau:

Pois não se trata – cabe insistir – de forma alguma, de reinstaurar um modelo de regimento ou uma coralidade massiva. A vontade de conjunto se faz, ao contrário, sobre o reconhecimento do caráter inalienável das singularidades (as do palco, mas também as da plateia): toda a questão da coralidade torna-se então – e ela não cessa de dizê-lo em cena, de representar essa tensão – a construção do “comum”, desse “estar juntos” apoiado sobre (e não contra) o singular e as solidões.²⁵⁶

O *coro de interrogantes* nos *Debates Performativos* procura estabelecer uma dramaturgia que se vale da presença de personagens-corais, estipulada a partir de vários posicionamentos, semelhante aos trabalhos de dramaturgia executados por processos colaborativos, elaborados por artistas em processos de criação. Visto que o que uma determinada pessoa participante do coro propõe não necessariamente ocorre exatamente como ela imaginou, já que se efetiva em fricção com enunciados de outras tantas pessoas. Observamos então uma dramaturgia repleta de curvas e interferências. O jogo entre o que traz um espectador para a dramaturgia circula entre desejos e anseios diversos, e se torna cada vez mais labiríntico. Realizada a partir de várias impressões e seleções de leitura, o *coro de interrogantes* evidencia também a contradição presente no próprio espetáculo posto em debate.

A distância que a unidade orgânica de uma cena introduz, apesar de todos os direcionamentos possíveis ao espectador, só pode ser desfeita pela difração coral da contradição assim posta em jogo e alastrada para a plateia. A coralidade e seu jogo com os singulares oferecem-se, como uma tensão perpétua e não resolvida.²⁵⁷

Assim tornam-se também mais evidentes as questões centrais da estética da recepção, que evocam a pluralidade de leituras como instância primordial de concretização da obra. Quando retomamos a cena para compor uma dramaturgia a partir dela, paralisamos a questão urgente colocada pelo espetáculo, deixamos que as nossas impressões que aconteceram durante a encenação mas não puderam ser ditas, sejam agora colocadas em voz alta. No caso de Mucurana, observando que o enfrentamento entre os dois coros, que evocava as instâncias

²⁵⁶ Triau, 2003, p. 6.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 7.

de interesse público e privado, propunha desdobramentos cênicos inscritos no presente do encontro, notávamos como, de maneira persistente, a “vontade ética se inscreve numa luta política”.²⁵⁸ O proprietário de terras que condenou Mucurana estava de novo na roda, o espetáculo havia terminado, mas a interrogação sobre a cena perdurava a partir do encontro dos dois corifeus. O embate entre os componentes dos coros se tornava enfático a partir de elementos presentificados, que surgiam nas falas e nos corpos dos participantes.

Roland Barthes, em estudo sobre o teatro grego, observa as partes constituintes das tragédias e comédias antigas, dando especial atenção ao período considerado áureo desse teatro, que corresponde aos séculos IV e V a.C., durante as Grandes Dionisíacas, que aconteciam na entrada da primavera, no fim do mês de março, e duravam seis dias. “Foi nas Grandes Dionisíacas que tiveram as *premières* de Ésquilo, Sófocles e Eurípedes”²⁵⁹. Barthes elabora um modo de leitura da estrutura dessas obras e das mudanças ocorridas nas tragédias escritas por esses autores.

Nesse teatro, toda obra tem uma estrutura fixa, a alternância das partes é regulamentada, as variações de ordem são mínimas. Uma tragédia grega compreende: um prólogo, cena expositiva preparatória (monólogo ou diálogo); a *parodos*, ou canto de entrada do coro; episódios bastante semelhantes aos atos de nossas peças (embora de dimensões muito variadas), separados pelos cantos dançados do coro, chamados *stasima* (metade do coro cantava as estrofes, a outra metade as antiestrofes); o último episódio constituído, frequentemente, pela saída do coro, chamava-se *exodos*.²⁶⁰

Barthes observa que, mesmo com as variações entre os períodos históricos e pelas marcas de cada autor, tal estrutura tem uma constante: a alternância do que é falado e do que é cantado ou comentado. Alternância entre a narrativa e o comentário. Seguindo o pensamento de Barthes, é possível observar, entre as obras de Ésquilo a Eurípedes, o abandono progressivo da estrutura coral, marcante no teatro grego.

Tal é a estrutura do teatro grego: a alternância orgânica da coisa interrogada (a ação, a cena, a palavra dramática) e do homem interrogante (o coro, o comentário, a palavra lírica). E esta estrutura “suspensa” é a própria distância que separa o mundo das perguntas que lhe são feitas.²⁶¹

²⁵⁸ NETROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio. (org.) *Catástrofe e representação: ensaios*. Escuta, 2000, p. 103.

²⁵⁹ Barthes, 1990, p. 68.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 66.

²⁶¹ Barthes, 1990, p. 67.

A supressão do coro em cena corresponderia à eliminação das suspensões da cena em plena apresentação. Ao diminuir a sua presença, em jogo de alternância com a cena apresentada, o coro perde sua força no desenvolvimento da história. Desse modo, tanto o abandono de interrupções líricas, tais como a diminuição dos lamentos e das opiniões levadas à cena pelos componentes do coro, quanto o desaparecimento de danças e cantos, que, ao interromperem a cena, também suspendiam o fluxo da narrativa, representam a utilização cada vez maior da palavra concedida exclusivamente à cena representada.

A interrogação tomando formas cada vez mais intelectuais, a tragédia evoluiu na direção do que hoje chamamos drama, até comédia burguesa, baseada em conflito de caracteres, não em conflito de destinos. E o que marcou essa mudança de função, foi precisamente a progressiva atrofia do elemento interrogador, isto é, do coro.²⁶²

A “coisa interrogada”, a cena, despede-se aos poucos das vozes e intervenções corais; essa atrofia cada vez maior da presença do coro indica que “os interrogantes” se veem cada vez mais dispensáveis durante o desenvolvimento do espetáculo. A diminuição da aparição do coro indicia o esmaecimento da presença dos indagadores em face da representação.

Durante os debates, o que podemos observar nas diversas possibilidades de realização desse procedimento coral é que os jogadores que participam atuam como representantes do público, como integrantes de um coro que, a partir da cena improvisada, escancaram perguntas-chave que apareceram em suas leituras, e que persistem como interrogações à cena. Convidamos os participantes para constituírem o coro de interrogantes como corifeus; um corifeu pode, por exemplo, tomar para si aspectos da cena (ou da “coisa interrogada”), e o outro corifeu assumir a posição de quem levanta questões que a comunidade de espectadores confere como centrais. O confronto entre os dois corifeus pode expor, portanto, o reencontro com aspectos da cena, evidenciando questões do público, tomado aqui como “interrogante”.

Diante dessa perspectiva, o *coro de interrogantes* propõe a construção de uma dramaturgia engendrada a partir da recepção, escrita pelos espectadores, que, para isso, precisam retornar à cena. Neste procedimento estão colocados tanto elementos da cena

²⁶² *Ibid*, na mesma página.

quanto interrogações acerca da cena; o diálogo de corifeus confere qualidades de alternância entre uma posição e a outra, podendo-se ainda supor que este momento estabelece um registro dramático de indagações acerca do que resta do espetáculo.

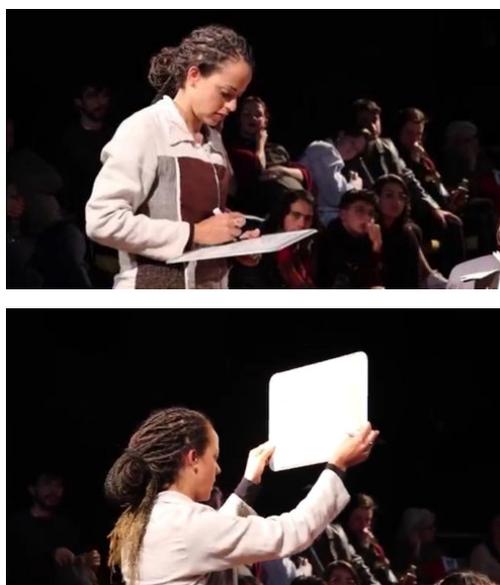


Figura 22 – Debate realizado após o espetáculo *A mulher Arrastada* (Palco Giratório, 2019).

Para elaborarmos as indagações do coro e convidarmos os participantes para argumentar com os corifeus, precisamos identificar no espetáculo questões que movimentem os espectadores, que lancem o público para o centro da roda; contrariedade capaz de arrancar o espectador da cadeira e lançá-lo no meio da cena, disposto a construir alternativas de escrita, para além do que foi apresentado.

Em debate realizado a partir do espetáculo *A mulher arrastada*, de Diones Camargo²⁶³, o *coro de interrogantes* foi procedimento de engate para a discussão e percepção do impacto causado sobre os espectadores acerca da história que o espetáculo levava para a cena. Assim como no espetáculo *66 minutos em Damasco*, citado anteriormente, na encenação de *A mulher arrastada*, peça escrita a partir de fatos reais, víamo-nos conduzidos para um ambiente de terror e medo, para o espaço de guerra e de catástrofe, desta vez na cidade do Rio de Janeiro.

A mulher arrastada foi escrita a partir de fato ocorrido em 2014 e amplamente noticiado no período. Cláudia Silva Ferreira, mulher negra, de 38 anos, auxiliar de limpeza em

²⁶³ Diones Camargo é dramaturgo e roteirista. Licenciado em Teatro pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, é autor de cerca de vinte peças, muitas delas premiadas.

um hospital, mãe de quatro filhos, foi brutalmente alvejada pela Polícia Militar quando saía de casa, no Morro da Congonha, para comprar pão para sua família. Depois dos tiros, seu corpo foi atirado num camburão e parte dele permaneceu pendurado para fora da viatura. A mulher foi então arrastada, ainda com vida, sob o olhar horrorizado de pedestres e motoristas. As testemunhas gritavam pelas ruas para que o carro parasse, mas não eram ouvidas.

No texto, aparecem as personagens Homem e Sombras. Homem é o policial, que na dramaturgia, assim como na encenação, fala de maneira incerta, desdobrando casos diferentes de agressão. A personagem Sombras, que representa Cláudia, ao surgir em cena, olha para cada espectador, conta sua história e as de outras mulheres violentadas. Confrontando a violência sofrida pelo seu corpo e a urgência em despertar a sociedade de uma ‘insônia histórica’, que envolve assassinatos que, apesar de noticiados, passam despercebidos, sem escuta e olhar atentos, e tampouco são discutidos como questões centrais da vida social.

Eu não sou uma mulher (...)
 Eu não sou uma pessoa, sou apenas
 O que o meu corpo diz que eu sou:
 Dia, lugar, classe, grau de instrução, profissão, propriedade, contexto, probabilidade,
 estatística.²⁶⁴

Na encenação, apresentada no Festival Palco Giratório do SESC, em Florianópolis, em setembro de 2019, com direção de Adriane Mottola, estávamos todos diante do mesmo abismo de sofrimento. O *coro de interrogantes* foi organizado a partir das personagens Homem e Sombras presentes na dramaturgia. De um lado, o participante do coro assumia a voz do homem policial, e do outro, a voz das mulheres. Como em uma tragédia antiga, o coro de interrogantes, durante o procedimento, retomava os acontecimentos e interrompia a situação, recuperava o curso dos fatos e colocava em palavras o espanto pelas decisões tomadas. Podíamos escutar as indagações e lamentações de dor do Coro diante do corpo feminino que sai de casa para uma compra rotineira de pão em região da periferia do Rio de Janeiro, e o presságio de uma morte anunciada.

²⁶⁴ CAMARGO, Diones. A mulher arrastada, Rio de Janeiro: Cobogó, 2012, p. 29.



Figura 23 – Coro de interrogantes a partir do espetáculo *Mulher Arrastada*²⁶⁵.

Podíamos notar que a retomada da catástrofe matriz da peça funcionava como mobilizadora do convite feito aos participantes para conceberem o *coro de interrogantes*. No desenrolar da conversa entre os participantes, o discurso de ódio e indiferença dos policiais era retomado, bem como ganhavam eco as possíveis falas da mulher que foi arrastada pelas ruas, se pudesse questionar, frente a frente, as pessoas que lhe impuseram tal destino. O procedimento do *coro de interrogantes* dava espaço para que os espectadores discutissem o trágico do acontecimento, pessoas conhecedoras do sistema de violência e barbárie que a peça apresentava.

Como dito anteriormente, notamos que, para encontrar questão capaz de movimentar o público para o centro da roda, para escrever nas tabuletas, para mover o Coro, necessitávamos de indagação nevrálgica, que se aproximasse da catástrofe apresentada pelo espetáculo. Podemos considerar que o que pode mover os espectadores para o centro da roda, para debater o que viram, está na ordem da catástrofe. Na tragédia grega o termo *katastrophe* significa “virada de expectativas”²⁶⁶, marcando o momento traumático em que os acontecimentos se voltam contra o personagem principal, em um movimento geralmente enunciado pelo coro

Explica Seligmann-Silva que:

A palavra "catástrofe" vem do grego e significa, literalmente, "virada para baixo" (kata + strophé). Outra tradução possível é "desabamento", ou "desastre" (...). A catástrofe é, por definição, um evento que provoca um trauma, outra palavra grega, que quer dizer "ferimento". "Trauma" deriva de uma raiz indo-européia com dois sentidos: "friccionar, triturar, perfurar"; mas também "suplantar", "passar através".²⁶⁷

²⁶⁵ Foto de Debate Performativo realizado a partir do espetáculo *A mulher arrastada*, apresentado no Palco Giratório, em setembro de 2019, no SESC Prainha, Florianópolis.

²⁶⁶ PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo, Perspectiva, 1999, p. 41.

²⁶⁷ Netrovskij; Seligmann-Silva, 2000, p. 8.

Para entendermos a noção de catástrofe, e trazermos essa compreensão para a reflexão acerca do debate, podemos tomar o termo em uma perspectiva benjaminiana. No pensamento filosófico de Walter Benjamin, em texto publicado somente em 1940, após sua morte, Benjamin implica dois termos: catástrofe e progresso.

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Nele se apresenta um anjo que parece estar na iminência de afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão arregalados, sua boca está aberta e suas asas estão estiradas. É assim que deve parecer o Anjo da História. Sua face se volta para o passado. Lá onde nós vemos surgir uma sequência de eventos ele vê uma catástrofe única, que incessantemente empilha escombros sobre escombros e os lança a seus pés.²⁶⁸

As reflexões de Benjamin feitas a partir do quadro de Klee podem ser relacionadas com o modo que o autor propõe olhar para o passado, capturando-o tal como este lampeja no momento presente, e a necessidade de *escovar a história a contrapelo*, trazendo à luz e conferindo voz aos sonhos coletivos, sufocados e silenciados. Pois, “deixada à própria sorte, ou acariciada no sentido do pelo, a história somente produzirá novas guerras, novas catástrofes, novas formas de barbárie e opressão”.²⁶⁹ Quando nos vemos diante do fluxo desenfreado da história, precisamos nos dar conta das barbáries em curso, e daquelas que virão, sem deixar simplesmente que os eventos se passem, e que os desastres sigam ocorrendo diante de nossos *olhos arregalados*, tal qual os do Anjo da História.

Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do ocorrido com o agora é dialética – não da natureza temporal, mas imagética. Somente as imagens dialéticas são autenticamente históricas, isto é, imagens não arcaicas. A imagem lida, quer dizer, a imagem no agora da cognoscibilidade carrega no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura.²⁷⁰

O desastre exige uma outra atitude – uma suspensão. E nesse sentido, a maior catástrofe seria perder a oportunidade de agir diante da catástrofe ou não perceber a urgência da catástrofe. Talvez, nesse sentido, catástrofe não seja a hecatombe, mas sim a banalidade

²⁶⁸ BENJAMIN, Walter. *Sobre o Conceito de História, de Walter Benjamin*. Edição Crítica, organização e tradução de Adalberto Müller e Márcio Seligmann-Silva, notas de Márcio Seligmann-Silva. A obra reúne pela primeira vez em tradução ao português as quatro principais versões dessas teses de Walter Benjamin: a versão do *manuscrito de Hannah Arendt*, a que havia sido conservada por Georges Bataille (recuperada por Giorgio Agamben em 1981), a versão francesa e a versão final, transcrita em 1942 por Gretel Adorno, 2020, p. 27.

²⁶⁹ LOWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. São Paulo: Boitempo, 2005, p. 74.

²⁷⁰ BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG. 2006, p. 505.

cotidiana que nos faz perder as ocasiões que nos são oferecidas, ou quando deixamos que as brechas para nos intrometermos escapem, quando deixamos que as fissuras nas significações vigentes escapem de nossas intervenções.

O terremoto de Lisboa, em 1755, foi uma catástrofe que deixou as suas marcas na reflexão filosófica do século XVIII: como aceitar o otimismo leibniziano, ou como julgar a doutrina do livre arbítrio em função daquele evento, perguntava-se então Voltaire. Portanto, não se pode afirmar que a catástrofe constitua um objeto absolutamente novo no campo da reflexão filosófica. O que mudou – de modo radical – foi a sua definição. Com efeito, em vez de representar apenas um evento raro, único, inesperado, que seria responsável por um corte na história no século XX, mais e mais passou-se a ver no próprio real, vale dizer: no cotidiano, a materialização mesma da catástrofe.²⁷¹

Sob esta perspectiva, *o coro de interrogantes* busca se inscrever sob o signo da catástrofe, ou seja, coaduna-se com a urgência de reconhecermos o que pode ser visto como catastrófico. Nesse procedimento, procuramos o avesso da cena interrogada, a reviravolta, a entrada do Coro em cena, daqueles que escutaram o espetáculo e agora podem construir imagens do mundo, que, quem sabe, carreguem *no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura*.

Nessa composição dramatúrgica, os corifeus põem-se no centro do acontecimento, com a possibilidade de revelar seu espanto, como os olhos escancarados do anjo descrito por Benjamin. A suspensão da cena, interrompida pela aparição do coro, corresponderia ao assombro do coro com a decisão dos homens e a possibilidade de reviravolta da trama. A cena, como coisa interrogada, pode ser observada e questionada pelos espectadores, como coro interrogante, representante do interesse público. Os espectadores estão, portanto, colocados como coro que não necessariamente faz coro com o artista, no sentido de simplesmente endossar aquilo que está em cena, mas que interroga a cena e, muitas vezes, também o artista, ou desdobra interrogações propostas pelo artista.

O Coro, quando se pronuncia no teatro grego, comenta o que acabou de acontecer diante de seus olhos. As cenas corais, momento em que os corifeus, com a função de interrogantes, fazem-se ouvir, colocam a cena apresentada em suspensão, convocando o “público a refazer-se de maneira simultaneamente lírica e intelectual”²⁷², possibilitando aos

²⁷¹ Netrovski; Seligmann-Silva, 2000, p. 37.

²⁷² Barthes, 1990, p. 67.

protagonistas (e aos espectadores) o reconhecimento de sua condição trágica. O Coro toma a palavra, observa as ruínas, coloca em suspensão a correnteza das cenas apresentadas, e discute a história, tomada do ponto de vista do público.

2.11 *Passagens da vida recordadas por meu ser imaginante*

“A memória não está em nós, somos nós que nos movemos numa memória-Ser, numa memória-mundo”

(Gilles Deleuze)

“Talvez existam outras estranhezas instigantes que habitam lugares que a razão não reconhece como seus: os monstros, as deformações, os sonhos, os delírios”

(Jeanne Marie Gagnebin)

Nesse procedimento convidamos os espectadores a trazerem para a conversa elementos da vida, reminiscências que irrompem durante o debate, memórias que surgem em tensão, tanto com os lances propostos pelos artistas, quanto com os contra-lances inauditos efetuados pelos espectadores enquanto assistiam ao espetáculo. Os espectadores são convidados a trazer relatos de situações da própria vida que lhes ocorreram no momento do debate, que podem ou não carregar relações evidentes com o espetáculo. Não se trata, portanto, de resgatar o passado, tomado por um sentimento nostálgico. A ideia parte do pressuposto que a presentificação de lances da memória se efetiva, não somente como operação associativa, relacionada de maneira mais ou menos direta com o espetáculo presenciado, mas como ato performativo – em que algo da vida brota –, que opera em saltos, sem vínculos imediatos, mas que provoca possíveis e inesperados vetores de leitura.

Podemos considerar que, nessa proposta, incitamos os participantes não a *imaginarem* – fabularem, elaborarem desdobramentos imaginários para o enredo do espetáculo – mas a *imagearem* – capturarem imagens da vida passada que irrompam em momentos de desatenção, e que surgem sempre transformadas, pois carregadas de tensão com o presente. As narrativas recuperadas pelos participantes durante as conversas estabelecem-se em desconcerto umas com as outras – e com as cenas do espetáculo, sempre

em fricção com a vida social –, sem encadeamento causal ou associativo imediato, mas como significantes disruptivos, que se chocam uns contra os outros. De modo que os depoimentos dos espectadores se efetivam como atos performativos, em que, nas fagulhas de vida, algo do real irrompe.

Propositor(a) – Vamos dar um próximo passo nessa caminhada, então. Queria propor que cada um de vocês pense em uma história da própria vida, não história ficcional, mas uma história da vida, que tenha lembrado enquanto assistia ao espetáculo ou que ocorra agora, enquanto estamos conversando sobre o espetáculo, e queira contar pra gente. Queria propor também, para quem for contar essa história, que vista o casaco com as nossas frases. O casaco já é um objeto coletivo, que carrega um pouco de nossas leituras, as marcas do público. Toda memória, embora pessoal, tem sempre um atravessamento social. Pode ser uma passagem da vida que surgiu agora para você, que não apresente uma relação direta com o espetáculo, que talvez soe sem sentido, mas que você lembrou e queira compartilhar.²⁷³

Quando sugerimos que os participantes tragam algum aspecto da vida que recordaram e que desejam compartilhar, referimo-nos ao que não foi mencionado na peça, mas que se manifesta em nosso processo de leitura da obra. Ou algo que nos aparece, mas fazemos questão de colocar de lado, por entender que aquilo não serve para nada. Justamente isso que margeia a percepção e o afeto dos corpos em ato, isso que não serve para nada, que tentamos acessar nesse momento. Isso que, ao figurar no arsenal de elementos que elaboramos durante a leitura, anuncia-se, carregado de afeto, e, mesmo que tentemos desconsiderar, insiste em se fazer presente.

Nesse caso, deparamo-nos com histórias múltiplas e desviantes, sem ordem predeterminada, de modo sempre circunstancial, pois sabemos que não existe norma que determine como se deve proceder diante de uma proposição artística. Mas que, ao contrário, as pessoas “utilizam o texto como um receptáculo de suas próprias paixões, as quais podem ser exteriores ou provocadas pelo próprio texto”.²⁷⁴

Em março de 2018, ao iniciarmos o projeto *Uma arte do espectador*, com alunos da EJA (Educação para Jovens e Adultos), no SESC Prainha, em Florianópolis, obtivemos o primeiro impacto do que seria trabalhar com *Debates Performativos* com um grupo de alunos dos quais muitos nunca tinham ido ao teatro. Alguns deles, além de estudar no curso noturno,

²⁷³ Debate realizado a partir do espetáculo *Pequeno Monólogo de Julieta*, em março de 2018, durante o Projeto *Uma arte do espectador*, no Sesc Prainha, Florianópolis (SC).

²⁷⁴ Eco, 1999, p. 14.

também trabalhavam na própria unidade do SESC Prainha, com serviços de limpeza e manutenção, porém, ainda assim, nunca tinham assistido a uma peça teatral. A primeira experiência proposta a esse grupo de alunos foi o debate realizado a partir do espetáculo *Pequeno Monólogo de Julieta*²⁷⁵, texto de Christiano de Almeida Scheiner²⁷⁶ e atuação de Gilca Rigotti²⁷⁷.

Durante o debate, quando colocamos a pergunta acerca de como aquele espetáculo inspirado na tragédia *Romeu e Julieta*, de Shakespeare revivia nossas histórias pessoais, os espectadores mostraram-se entusiasmados para compartilharem seus depoimentos. As histórias revelavam vestígios do passado, momentos guardados que podiam ser revisitados, não em um contexto de busca de solução, mas como uma fala poética que se desdobrava a partir da cena.

A dramaturgia de *Pequeno monólogo para Julieta* concentra-se no instante em que Julieta desperta, após ter simulado a sua morte, e percebe que Romeu, sem conhecimento de seu plano, tinha tirado a própria vida. Enquanto na peça de Shakespeare, Julieta, ao encontrar Romeu morto, aceita que esse será também o seu destino, em *Pequeno Monólogo para Julieta*, a personagem, ao acordar de um sono profundo, reflete com extrema angústia sobre o que deve fazer.

Notamos nessa dramaturgia que o tempo emprestado para a exposição do desespero da personagem, quando se vê entre a percepção de que Romeu está morto e a sua própria morte, está dilatado. A decisão de juntar-se a seu amado, tirando também a vida, está colocada em questão; o que poderia parecer como silêncio torna-se discurso. Nesse impasse, em um monólogo atravessado por imagens do passado, Julieta desliza entre os mais profundos conflitos. A dimensão trágica da situação desdobra-se, portanto, em forma lírica

²⁷⁵ *Pequeno monólogo de Julieta* foi escrito por Christiano Scheiner e estreou em 2009, no Teatro Armação, no centro de Florianópolis. A criação do espetáculo buscou como foco o trabalho de ator pautado na sua relação com o texto monólogo, bem como da simplificação dos recursos de cena para uma melhor performance, considerando o ator como um autor de cena. Através do blog: www.projetojulieta.blogspot.com a atriz e o diretor dialogavam entre si e com o espectador, procurando evidenciar o processo de trabalho como um diário. Texto disponível em: <https://expressoprod.wordpress.com/teatro/teatro-adulto/pequeno-monologo-de-julieta/>. Acesso em 22 out. 2023.

²⁷⁶ Christiano de Almeida Scheiner (1977-2015), dramaturgo e diretor do espetáculo *Pequeno Monólogo de Julieta*, com formação em Artes Cênicas pela Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC.

²⁷⁷ Gilca Rigotti é atriz e professora, com formação em Artes Cênicas pela Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC.

no tormento em torno da necessidade de que Julieta replique o gesto suicida, como resposta amorosa ao ato de Romeu.



Figura 24 – A atriz Gilca Rigotti em *Pequeno monólogo de Julieta*.²⁷⁸

Observamos o monólogo de Julieta interrompendo o fluxo contínuo dramático da conhecida história do casal apaixonado, recolocando em questão o que está em torno da tragédia de Shakespeare. Com o momento de decisão distendido, a temporalidade sublinhada, notamos o abandono do encadeamento dos acontecimentos. A alteração do modo temporal, colocado de maneira visível, habita a cena, matiza a história. Nesse mesmo sentido, o que acontece em cena, todas as palavras de Julieta, sonhos e projeções de futuro, estão colocados em estado de pausa. A passagem do tempo, nesse caso, não se assemelha ao desenrolar da trama presente no drama clássico e tornado praticamente imperceptível para o espectador. No monólogo de Julieta, o tempo, paralisado e suspenso, torna-se personagem da história. O esgarçamento do modo temporal coloca em relevo os elementos trágicos que derivam não somente de toda a história, como também da decisão da personagem. O que seria uma cena, mesmo que trágica, no texto original, perdura com duração diversa e compõe todo o espetáculo.

Quando iniciamos o debate, percebemos que a plateia estava envolvida com a temática, motivada a interrogar o que se passou, ciente do aspecto catastrófico da cena. Durante esse procedimento, assim como durante o *coro de interrogantes*, pedimos que a pessoa espectadora que pretende narrar sua memória vista o casaco-parangolé. Objeto de

²⁷⁸ Material de divulgação do espetáculo: disponível em: <https://expressoprod.wordpress.com/teatro/teatro-adulto/pequeno-monologo-de-julieta/> . Acesso em 22 out. 2023.

cena e figurino, o casaco carrega marcas poéticas das pessoas participantes do debate, artistas e espectadores.

Participador(a) – (*em cena, após vestir o casaco, dirigindo-se ao público*) Pode falar de pé mesmo? Bom. Eu fiquei me perguntando, se eu já amei desse jeito e por que que nos ensinam a amar desse jeito? Um jeito que rima amor com dor! E por que que isso é reproduzido? Por que que eu tenho que amar tanto uma pessoa e às vezes esquecer de mim? Por que que eu tenho que amar tanto ao ponto de me matar ou ainda matá-la? E se isso é amor ou se foi uma coisa que nos foi passada, e a gente entende como amor? (*pausa longa*) Não sei. Não sei. Só pensei, só me perguntei, eu acho. Não consigo responder. (*tira o casaco*).²⁷⁹

Durante o procedimento *Passagens da vida recordadas por meu ser imaginante*, as lembranças dos espectadores, como dito acima, são trançadas para além do espetáculo, em relação com a própria vida. As histórias individuais recuperam fatos ocorridos que, ao serem compartilhados, aparecem para todos como inquietudes a serem reconsideradas, ou seja, cada lembrança rastreia caminhos não somente para quem dela compartilha, mas surge como recurso para a compreensão de cantos obscuros da obra. Cada imagem-lembrança colocada no debate intervém em nossa conversa, travando diálogo com o que podemos encontrar como recurso em nossas histórias. As memórias narradas nesse procedimento não surgem desembraçadas de histórias ainda incômodas, de situações inquietantes da vida. E, ainda que relacionado à vida pessoal, cada depoimento compartilhado atravessa a vida coletiva, toca o interesse público.

Participador(a) – Eu vou contar essa, pois na hora da cena eu voltei ao passado. Comecei a namorar novinha, com 14 anos conheci o meu namorado e eu era muito dependente dele. Eu queria estar sempre com ele. Aí a gente brigou e ele terminou comigo e, nesse momento, para mim, o mundo acabou. Eu pensei, acabou, não posso viver sem ele! Peguei um remédio e pensei: vou me matar. Tomei o vidro todo de remédio. Dormi durante três dias! Quando acordei, continuou a vida. Até ela fez essa pergunta (*indica a espectadora que tinha falado antes*), se isso é amor, se amor combina com dor? Não sei, mas eu acho que era amor o que eu sentia. A vida continuou, eu tive que continuar, não tive outra opção. Mas eu acho que era amor. Porque, vou falar a verdade, até hoje eu penso nele mesmo (*risos dos participantes*). Um amor que não era para acontecer.²⁸⁰

²⁷⁹ Debate realizado a partir do espetáculo *Pequeno Monólogo de Julieta*, em março de 2018, durante o Projeto *Uma arte do espectador*, no Sesc Prainha, Florianópolis (SC).

²⁸⁰ Debate realizado a partir do espetáculo *Pequeno Monólogo de Julieta*, em março de 2018, durante o Projeto *Uma arte do espectador*, no Sesc Prainha, Florianópolis (SC).

A duração ampliada do tempo, que observamos na dramaturgia, abria também potencial de criação distendido para os espectadores. O monólogo sublinhava espaços de reflexão que pulavam da história de amor do século XVI para os dias de hoje, desvendava um tempo intermediário, propunha a observação de vazios e hesitações diante do que representa o amor. Nessa perspectiva, podíamos observar como os lances de memória buscavam rodear dados da experiência sofrida diante do espetáculo.

Participador(a) – É, eu vou falar a partir de uma perspectiva do amor enquanto transformação. Eu sou veado! E descobrir o amor para mim foi transformador, só que, assim como ela disse na peça: "Na minha época, eu posso?". Aí eu me pergunto: Na minha época eu posso amar? Quais são os empecilhos que eu tenho para amar? E eu acho interessante o que ela coloca, que é: o amor tem que rimar com dor. Por que que tem que doer o amor? E quando eu descobri o amor, o amor não me doeu. O amor me fez maior. É, tem uma música do Milton Nascimento que ele fala: "Eu sou maior do que era antes".²⁸¹ Então, quando eu descobri o amor, eu me tornei maior do que que era antes. Só que na peça ela fala o seguinte, que a família se opôs ao amor dela. E eu vivi um amor em que a família do meu primeiro amor se opôs ao amor. Aquela família me odiou, odiou porque eu amava. Por que que a família dele não me perguntou que amor era esse? Se amor faz bem para mim e faz bem para ele? Assim também fico pensando muitas vezes no Romeu e Julieta, que não é só um amor que dói, mas é um amor que dói porque não pode se realizar. E ele não pode se realizar não no sentido romântico de impossível, mas no sentido social de: "Na minha época, eu posso?". E eu fico pensando, se a gente for falar de amor, a gente tem que pensar em como a gente ama. Por isso que eu falei que eu fiquei pensando como eu amo, sabe? Que tipo de amor eu posso? Para mim, amor é criação. Se a gente tiver uma ideia de amor, talvez a gente nunca realize o amor. Mas se a gente viver o amor, a gente cria uma coisa outra. Ai, eu acho que é isso.²⁸²

Observamos durante a presentificação da memória que o convite para que passagens da vida sejam postas em palavras, muitas vezes, leva-nos a compreender o efeito da obra em nosso corpo, como se pudéssemos reaver o sulco de uma marca deixada para trás. E que ressurgem não como nostalgia de um passado distante, estéril, mas como ato efetivo, produtivo, que incide no presente e pressiona o futuro. Uma memória narrada não é apenas um gesto fortuito, mas exige comprometimento; ao contarmos nossas histórias, cumprimos “a tarefa silenciosa, anônima, mas imprescindível do narrador autêntico”²⁸³

E Gagnebin esclarece:

²⁸¹ A música, intitulada “Maior”, composta por Dani Black, gravada em parceria com Milton Nascimento, pode ser observada em: <https://www.youtube.com/watch?v=mc1ANOYexll> (acesso em 4 de novembro de 2023)

²⁸² Debate realizado a partir do espetáculo *Pequeno Monólogo de Julieta*, em março de 2018, durante o *Projeto Uma arte do espectador*, no Sesc Prainha, Florianópolis (SC).

²⁸³ GAGNEBIN, Jeanne Marie. O. *O rastro e a cicatriz: metáforas da memória*. Pro-Posições, Campinas, SP, v. 13, n. 3, p. 125–133, 2016. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/proposic/article/view/8643942>. Acesso em: 17 out. 2023.

Por que a reflexão sobre a memória utiliza tão frequentemente a imagem — o conceito — de rastro? Porque a memória vive essa tensão entre a presença e a ausência, presença do presente que se lembra do passado desaparecido, mas também presença do passado desaparecido que faz sua irrupção em um presente evanescente.²⁸⁴

Quando colocada diante do grupo de espectadores, a narrativa deixa de ser uma confissão isolada e frouxa. Ao contrário, o relato de reminiscências em meio ao redemoinho de imagens assemelha-se a um dizer performativo, impregnado de relações com a vida social. A história de um espectador pode se revelar semelhante à história de muitas pessoas. Além disso, a escuta também interfere na recepção dos participantes. Algo privado quando tornado público pode ganhar caráter político. Agora já não estávamos mais dialogando somente com Julieta, mas com todas as lances que surgiam da apreensão daquele espetáculo.

Os lances sensoriais, imagéticos e narrativos enunciados pelos espectadores presentificam uma outra cena, uma cena que se produz ali, instaurada naquele instante fecundo, e que se faz como ato artístico, marcado por tensões estéticas — em fricção com as provocações artísticas do espetáculo em questão, com os dispositivos propostos no debate e com os demais lances desferidos por outros participantes do encontro — e marcado por tensões sociais — em diálogo com os vislumbres do presente histórico, surgidos da profusão de *agoras*, carregados de frustrações, angústias, desejos, sonhos, necessidades, que brotam da interrupção do *continuum* do tempo.²⁸⁵

Em 2004, o grupo carioca *Cia dos Atores*, estreou o espetáculo *Ensaio Hamlet*. O diretor da Cia, Enrique Diaz trouxe para a cena os relatos dos atores sobre os processos de elaboração dos diversos personagens, propondo assim o desvelamento das pesquisas e dos jogos de construção presentes para a criação do espetáculo.

Ensaio.Hamlet, a desconstrução da obra-prima de Shakespeare, busca rasgar o plano do espetáculo como representação, criar espaços que desrespeitem a ficção, na procura de uma relação simultânea do ator que age, do espectador que presencia ou contracena e da memória do clássico, chamado a se expressar através da presença viva daqueles atores e espectadores. As questões do texto passam a ser nossas, ou vice-versa, de modo que o espetáculo se torna mais uma rede de indagações (sobre o homem, o ator, a carnalidade) provocada pelo autor do que exatamente uma montagem do texto mais estudado da dramaturgia ocidental.²⁸⁶

²⁸⁴ Gagnebin, 2006, p.37.

²⁸⁵ DESGRANGES, Flavio. *O que eu significo diante disso: ação artística com espectadores teatrais*. Revista Brasileira de Estudos da Presença. v. 10, n. 2, p. 01–17, 2022, p. 14.

²⁸⁶ DIAZ, Enrique. *Na Companhia dos Atores*. Rio de Janeiro: Senac, 2006, p. 33.

A sobreposição entre a realidade e a ficção, do tempo presente e do universo de Shakespeare, pode ser observada como provocadora de uma irregularidade entre a *ordem da presença* e a *ordem da ficção*. Segundo Erika Fischer-Lichte (2013), são ordens que se embaralham e contaminam também os espectadores. A variação entre essas duas ordens transporta o sujeito receptor a uma espécie de umbral entre percepções diversas. “Por isso, pode-se concluir que o deslocamento transporta o sujeito perceptor a um estado liminar”²⁸⁷.

Nessa perspectiva, a encenação mostrava-se antes de tudo como pesquisa, como estruturação de um acontecimento artístico envolvendo as diversas pessoas presentes. “Sem querer ser Hamlet, Enrique Diaz discute questões sobre o ato de encenar a partir de Hamlet”.²⁸⁸ A evidenciação do processo de encenação e a assunção de que o processo criativo se dá em uma rede de criação repleta de acasos e imprevisibilidades, como algo fugidio, se revela como alimento fundamental para o estabelecimento de intersecções entre o que está na obra e o que surge nos espectadores.



Figura 25 – A atriz Bel Garcia em *Ensaio.Hamlet*²⁸⁹

As personagens do espetáculo – vale ressaltar que os atores se revezavam na interpretação dos personagens – são apresentadas como desenhos inacabados, construídos a partir de muitos mundos, pois, evidentemente, muitos são os mundos de cada artista-participante, seja atuante ou espectador. Entre as tantas descobertas, podemos retomar a versão da personagem Ofélia, apresentada pela atriz Bel Garcia que, deitada no chão, lia suas

²⁸⁷ Fischer-Lichte, 2013, p. 14-32.

²⁸⁸ LESSA, Jefferson. *Leitura iconoclasta resgata ideais antropofágicos*. Jornal O Globo, 15/04/2005, 2. Caderno.

²⁸⁹ Acervo digital do espetáculo *Ensaio. Hamlet*. Disponível em: https://acervodigital.unesp.br/bitstream/123456789/65697/9/ensaio_hamlet16.jpg (acesso em 7 de novembro de 2023).

próprias cartas espalhadas no centro do palco; cartas de amor que recebeu quando adolescente e que ainda tinha guardadas.

Nessa cena, temos pequenas mudanças imperceptíveis em sua microestrutura. De início, a atriz dá um depoimento sobre as instruções que recebeu em sala de ensaio; em um segundo momento, emite opiniões particulares sobre a cena e seu tema, fala, também, sobre a personagem; e, em um terceiro momento contracenava com a personagem, assumindo, a seguir, Ofélia e o texto de Shakespeare.²⁹⁰

A retomada da atriz frente aos espectadores de sua condição adolescente e apaixonada, a revelação do que a impulsionou a fazer a cena daquela maneira e, em seguida, a improvisação a partir do texto de Shakespeare, evidenciam um modo de produção presente na cena atual. Desse modo, a cena levava-nos a outras cartas, a outros amores, a questões de nossa existência entrelaçada com as inquietações de Ofélia. O espetáculo, repleto de camadas, polifônico e polissêmico, revela-nos variadas questões colocadas pela cena teatral recente. A desorganização entre o que está no âmbito da representação e no âmbito da realidade pode, por exemplo, ser tomado como elemento norteador de muitas proposições presentes na cena contemporânea.

Sabe-se que, por muito tempo, e obedecendo às exigências de preservação da ilusão, esse processo construtivo manteve-se parcialmente invisível, ou mesmo escondido, com as instruções e os enunciados inacabados, explicitando-se apenas durante os ensaios. A passagem do teatro da representação para o teatro do processo pressupõe que as soluções provisórias e os experimentos sejam incorporados à apresentação, abrindo espaço para exercícios performativos e amostragens de ensaios, recorrentes em diversas experiências teatrais contemporâneas.²⁹¹

Entre as diferentes investigações surge em comum o caráter performativo: os artistas se descomprometem da necessidade de representação, descerram para os espectadores as tentativas de erro e acerto presentes nos inumeráveis ensaios que envolvem a criação artística, desmascaram objetos e fatos de sua vida que estão presentificados em cena, conduzindo o espectador a uma leitura também processual e performativa.

²⁹⁰ MORETTO, Roberto. *Ensaio. Hamlet: ruptura da linearidade dramática e corpos em rede na cena de Enrique Diaz*. Escola de Comunicações e Artes – USP, Dissertação de Mestrado, São Paulo, 2009, p. 26.

²⁹¹ FERNANDES, Sílvia. Teatro expandido em contexto brasileiro. *Sala Preta, [S. l.]*, v. 18, n. 1, p. 6-34, 2018. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v18i1, p. 6-34, p. 11.

O procedimento de criação dos integrantes da *Cia dos Atores* pode ser observado como proposição de criação de cena, que leva a cabo o entrecruzamento (entre) de aspectos da vida pessoal e o processo inventivo dos artistas. O espetáculo se abre de forma performativa, com irrupções e interpelações urgentes da vida pessoal e social, convidando os espectadores a efetivarem ato análogo, interseccionando o real e o ficcional. A cena, que estabelece a intencionalidade de se oferecer como obra em processo, ao anunciar de antemão o modo de elaboração dos artistas, também convoca os espectadores a uma escuta atenta aos próprios processos inventivos de leitura.

A impressão que se tem é que a fuga ao espetáculo é a intenção mais evidente desse teatro do jogo e do processo, que emprega uma série de dispositivos de acionamento de teatralidade e participação do espectador. Óscar Cornago nota que, nesses trabalhos, os dispositivos artísticos utilizados se apresentam enquanto tais, ou seja, denunciam sua condição de meros dispositivos que revelam seu mecanismo de acionamento. “O que se entrega ao público não é uma representação, mas um jogo para que possa representar-se por meio dele, de forma ao mesmo tempo individual e coletiva” (CORNAGO, 2015, p. 207). Nesse caso, fazer teatro é propor uma experiência a ser compartilhada em condição de inacabamento, precariedade e imperfeição e, ao mesmo tempo, reivindicá-la enquanto processo para escapar às armadilhas do espetáculo e de sua comercialização no mercado da arte.²⁹²

Quando propomos que os espectadores manifestem lances da memória para conversarem com os lances disparados pela obra, estamos experimentando, como desejava Lygia Clark em procedimento exposto anteriormente, que os espectadores provem o que sentem os artistas ao criar uma obra. Que não apenas experimentem a participação, mas o estado de criação.

Grupos teatrais contemporâneos, tais como a *Cia dos Atores*, trabalham em torno de criações colaborativas, deixando vir à tona na encenação os processos de criação e as interrogações colocadas sobre a própria cena. Diante da abertura dos processos artísticos, já não nos vemos mais dialogando somente com o espetáculo em questão, mas com diversos aspectos da vida que surgem participando do ato receptivo.

O reconhecimento do processo de criação da cena promovido também pode ser observado em *Pequeno Monólogo de Julieta*, que se dava especialmente pelo fato da dramaturgia esgarçar a cena da decisão de Julieta. Assim como a adolescente Ofélia criada por Bel Garcia, a Julieta engendrada na dramaturgia de Cristhian Scheiner convocava os

²⁹² Fernandes, 2018, p. 12.

espectadores a observarem as próprias situações que envolviam sofrimento, amor e morte. As duas personagens – e as duas atrizes –, cada uma a seu modo, reatavam o choque perceptivo provocado por instâncias diversas e sobrepostas. “Quaisquer que sejam os lugares e os momentos nos quais o teatro acontece, ele sempre se caracteriza por uma tensão entre realidade e ficção, entre o real e o fictício”.²⁹³

Em face do procedimento *Passagens da vida recordadas por meu ser imaginante*, podemos supor que os participantes sejam lançados em situação análoga à dos artistas em processo de criação, como espectadores-performers, percebendo a condição de oscilação entre os campos da realidade e da ficção. Ao enunciar esse espaço de intersecção entre os mundos, ao criar um modo de evidenciar esse modo de relação entre percepção e afeto, observamo-nos também espectadores capazes de confrontar aspectos de nossas vidas com os lances inquietantes das cenas apresentadas.



Figura 26 – Espetáculo *Resquício*, da La Luna Cia de Teatro²⁹⁴

Em 2019, segundo ano do projeto *A arte do espectador*, realizado com as turmas da EJA, em parceria com o SESC Prainha, em Florianópolis, durante o debate realizado a partir do espetáculo *Resquício*²⁹⁵, quando convidamos os participantes a compartilharem passagens da vida, os depoimentos dos espectadores trouxeram para a leitura coletiva lances tão diversos quanto inquietantes, tendo em vista a intersecção entre o real e o ficcional. O espetáculo narra a história de uma dona de circo e uma artista-funcionária que apresentam seus números para a plateia. Na peça, as personagens Gilda e Brígida vivem em um circo mecanizado, mas

²⁹³ Fischer-Lichte, 2013, p. 14-32.

²⁹⁴ Site da La Luna Cia de Teatro: <https://www.lalunaciadeteatro.com.br/quem-somos>. Acesso em: 22 out. 2023.

²⁹⁵ *Resquício*, peça escrita e dirigida por Amália Leal e Emeli Barossi, da La Luna Cia de Teatro, foi inspirada no livro *O Circo Mecânico Tresaulti*, de Genevieve Valentine.

a parte humana faz com que seus trabalhos não sejam extremamente perfeitos. As discussões entre as duas personagens geram situações embaraçosas. Embora envolvida por alto teor de comicidade – nesse dia especialmente as risadas do público foram intensas e contagiantes –, a trama apresenta vários momentos de tensão entre a patroa e a empregada, trazendo à tona aspectos marcantes das condições sociais do trabalho em nossos dias. De modo que o espetáculo visa à seguinte produção de efeito estético: abre a torneira da comicidade, levando os espectadores a risadas soltas, para, em momentos determinados, fechar essa torneira de maneira rápida e intensa, mostrando, ao mesmo tempo, a seriedade das situações apresentadas, levando o público, por vezes, a estancar o riso.

Participadora – Eu trabalho como faxineira em uma casa em que mora um casal de chineses. Tem também um jardineiro. Eles não entendem o que a gente fala, nem a gente o que eles falam. A gente ri muito, pois a gente não consegue se comunicar com eles, a gente não sabe falar chinês e também porque eles não conseguem falar com a gente. Mas quando eles veem a gente rindo, eles pensam que a gente está falando algo errado deles, não sei, mas, cada vez que a gente ri, o dono da casa fala pra mim assim: vai limpar o banheiro! Aí a gente para de rir. Eu já engoli o riso muitas vezes; até no teatro, às vezes, né? Essa é a vida.²⁹⁶

Como o narrador benjaminiano, que Jeanne Marie Gagnebin destaca como *autêntico*, o participante que narra suas histórias ao retomar a experiência de leitura da obra, sem ordens prévias, concebe o seu ponto de vista, marcado por seu lugar social, elaborando diversas possibilidades de desdobramento para a leitura em processo. A experiência efetiva-se ao ser intercambiada, na troca entre os participantes, o que demanda uma comunidade de ouvintes, providos de escuta atenta e disponível. E instaura um espaço de partilha, em que uma história puxa outra, uma narrativa desperta os demais ouvintes para que retomem suas impressões, trazendo depoimentos tão diversos quanto inesperados.

Os lances performativos que surgem dos depoimentos dos espectadores colocam em situação de presença outra cena, concebida a partir das inquietudes do momento histórico. Não se trata mais de uma cena guardada do passado, mas de uma narrativa do presente, que se realiza como ato artístico, em diálogo com o contexto estético estabelecido pelo espetáculo e com o contexto histórico, em tensão com as incertezas do próprio tempo. Assim, o processo de leitura artística coletiva insiste na busca por evidenciar coordenadas enunciativas e não em fornecer chaves explicativas. O que se busca é a possibilidade de invenção de linguagem, de

²⁹⁶ Debate realizado a partir do espetáculo *Resquício*, Sesc Prainha, Florianópolis (SC), em maio de 2019.

elaboração de enunciados que escapem dos modelos repetitivos, que fomente a revisão crítica dos modelos adotados. De modo que “aprender a operar com o flexível, com o furtivo e o fugaz é essencial. Afinal, assim é nossa vida”²⁹⁷. Ao narrar a sua experiência diante da cena presenciada, o participante pode evidenciar o caráter pessoal e intransferível da leitura, posicionando-se enquanto organiza o que fala, reconhecendo e identificando os processos internos que compõem e movimentam o seu ato artístico.

2.12 Pequena dramaturgia do espectador

“Sou o leitor cujo corpo se converte em livro”

(Paul B. Preciado)

“Há que se buscar vias de acesso à potência da criação em nós mesmos: a nascente do movimento pulsional que move as ações do desejo em seus distintos destinos. Um trabalho de experimentação sobre si que demanda uma atenção constante. Em seu exercício, a formulação de ideias é inseparável de um processo de subjetivação em que essa reapropriação se torna possível por breves e fugazes momentos e cuja consistência, frequência e duração aos poucos se ampliam, à medida que o trabalho avança”

(Suely Rolnik)

2.12.1 Poema coletivo: procedimentos aleatórios

No correr do procedimento *Passagens da vida recordadas por meu ser imaginante*, em que os participantes vestindo o casaco trazem situações vividas que tenham surgido abruptamente na relação com o espetáculo assistido, logo após um dos depoimentos pessoais compartilhados, interrompemos a sequência de narrativas repartidas para propor a leitura do *Poema coletivo*. A ideia é convidarmos duas ou três pessoas do público para lerem aleatoriamente os textos escritos e pendurados no casaco. O poema faz-se, portanto, ao

²⁹⁷ COELHO, José Teixeira. A cultura e seu contrário: cultura, arte e política pós-2001. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2008, p. 15.

acaso, ao sabor da seleção de frases que vão sendo lidas ao mesmo tempo que arrancadas do casaco.

Propositor(a) – Eu queria propor lermos o que está escrito aqui no casaco, mas, antes da leitura, queria contar uma breve história. Tem um poeta dos Estados Unidos chamado Bob Perelman, que compôs uma poesia de um modo bem interessante. Ele estava em um bairro da cidade de Nova York chamado Chinatown, onde, em uma papelaria, encontrou um livro com imagens da China. O livro não tinha textos, somente imagens. O autor tomou esse livro e, para cada foto ali existente, criou uma legenda relacionada com aquela imagem. Depois o poeta afastou o livro e juntou esse monte de legendas que tinha escrito, organizou esses textos um sobre o outro, criando assim um poema, que chamou de "China". Ou seja, a poesia foi composta pela junção aleatória de frases criadas a partir de um livro de imagens; em seguida, retirou o livro, reuniu os textos e formou um poema. De algum modo, essas frases que estão no casaco surgiram a partir do espetáculo, a partir de nossa relação com a cena. Eu queria propor de lermos agora os textos aqui escritos e pendurados; vamos ler estas frases, uma a uma, em ordem aleatória, como um poema nosso, criado a partir da leitura do espetáculo.²⁹⁸

O poema *China*, de Bob Perelman, acima citado, tal como nos conta Fredric Jameson²⁹⁹, foi concebido pelo autor a partir de um livro de fotos sobre a China. Para cada imagem, o autor criou uma legenda. O poema é a sobreposição dessas legendas. A leitura do *Poema coletivo* durante o debate, composto a partir de procedimento semelhante, que se vale da justaposição aleatória das frases penduradas no casaco, convida os espectadores a se deslocarem pelos vários fragmentos textuais, escritos em registros estilísticos diversos, recortes poéticos, pedaços narrativos decompostos, trechos reflexivos, que suscitam percepções e afetos variados surgidos a partir do espetáculo, estabelecendo uma tensão entre as várias partes textuais. Um pedaço redimensiona, recontextualiza o outro. Cada espectador estabelece desdobramentos singulares na relação com o poema composto coletiva e aleatoriamente, sendo provocado, tanto a revisitar o espetáculo quanto lançado ao encontro de aspectos imprevistos da própria vida.

²⁹⁸ Debate feito a partir do espetáculo *5 danças*, direção de Fernando Proença, no Teatro José Maria, em junho de 2020, Curitiba-PR.

²⁹⁹ JAMESON, Fredric. Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 1996, p. 55.

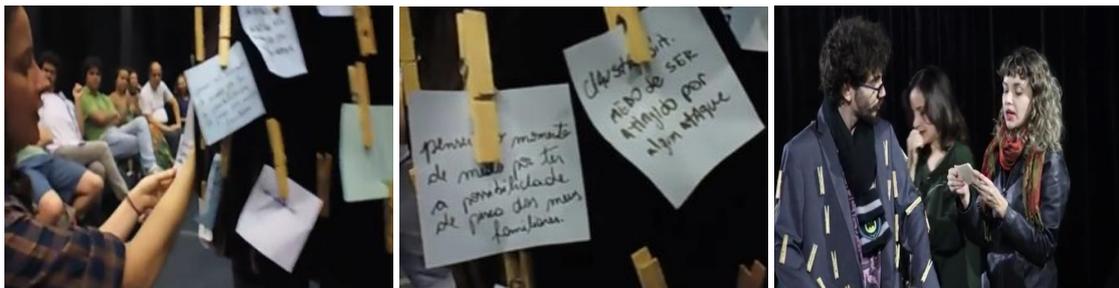


Figura 27 – Leitura do *Poema Coletivo*.³⁰⁰

O *debate pelo avesso* intenta evidenciar, a partir de procedimentos como este, que ante uma proposta artística nos vemos diante de uma gama enorme de possibilidades de leitura. As obras não dispõem de uma mensagem a ser desvelada, ou de um sentido fechado e pronto a ser desvendado; a proposição artística não se organiza como um monumento a revelar-se monologicamente, pois “ela é, antes, como uma partitura voltada para a ressonância sempre renovada de sua leitura”³⁰¹. As formas poéticas não são estáveis e precisas, ao contrário, apresentam-se de maneira precária e inacabada, em situação de tensão, numa forma estrutural de oscilação perceptiva.

Os participantes são, assim, nesse momento do debate, convidados a realizar, de maneira imprevista, a leitura dos enunciados colocados no casaco. Os escritos dos espectadores, que apresentam uma gama ampla de imagens e sensações, lembradas e inventadas, ao serem lidos de forma incerta, configuram um poema coletivo, criado a partir do espetáculo oferecido pelos artistas. Cada novo elemento de significação que surge nesses textos estimula cada participante a revisitar o arsenal de lances perceptivos, mnemônicos e inventivos produzidos até então, tecendo novas relações possíveis, outros vieses de análise. Os encontros com os espectadores nos possibilitam, deste modo, que observemos o fazer artístico como uma rede de criação, que envolve, tanto o percurso investigativo e propositivo dos artistas, quanto os lances produtivos dos espectadores.

A utilização de procedimentos aleatórios pode ser notada em processos de criação artística desde as vanguardas das primeiras décadas do século XX. A noção de aleatoriedade está vinculada direta ou indiretamente a diferentes termos, tais como: risco, sorte, casualidade, desordem, indeterminação, incerteza, variação, desautomatização,

³⁰⁰ Vídeo da leitura do poema coletivo em debate performativo a partir do espetáculo *66 min. em Damasco*: <https://www.youtube.com/watch?v=SAJRjY7EZmg>. Consulta em 31 out. 2023.

³⁰¹ Jauss, 1994, p. 25.

improbabilidade, contingência, descondicionamento.³⁰² O que, no campo da arte, pode ser compreendido a partir de proposta em que a errância é tomada como procedimento inventivo, tanto para artistas em processo de criação quanto para espectadores em ato de leitura. O que traz à tona ainda noções como a de *indeterminação*, que marca a impossibilidade de prever o rumo dos acontecimentos, abrindo sempre vias inesperadas de criação, e mesmo de *achado*, de estar disponível para descobertas imprevistas, ante a inviabilização do pensamento associativo ou das competências cognitivas, apoiadas no hábito lógico-racional de perceber e se apropriar das coisas do mundo.

Miller explica:

Os surrealistas utilizaram este veio, por exemplo, através de um jogo: ao acaso, tomava-se uma palavra qualquer – “ovo”, por exemplo – e, a seguir, outra – a palavra “baralho”. O jogo consistia em definir a primeira pela segunda. Se bem recordo, poder-se-ia dizer: “um ovo é um baralho onde somente existe o amarelo e o branco”... e misturar as cartas seria fazer um omelete [risos]. Era um jogo que se permitia fazer ver que não havia melhor maneira de definir um ovo senão a partir disso.³⁰³

A utilização da aleatoriedade no processo criativo pode ser pensada também a partir do deslocamento do artista de sua tradicional posição de mestre do saber, de quem domina virtuosamente as técnicas do seu fazer e busca demonstrar esta competência no resultado da obra criada, que será admirada pelos espectadores. Ao tirar de si o domínio dos rumos do processo de criação, o artista coloca-se em posição incerta, disponível para as veredas agora incontroladas do seu fazer, e, por sua vez, convida os espectadores para esse modo de relação com a proposição artística. O que desloca o fazer artístico da tradicional posição relacionada não apenas ao domínio técnico, mas também à noção de talento, ou à de gênio inspirado. Contudo, ao utilizar a aleatoriedade como método, como procedimento cuidadosamente elaborado, o artista indica que a proposta criada, ainda que tenha a marca da imprevisibilidade, afasta-se de qualquer gratuidade; e nos possibilita pensar o fazer artístico, bem como o efeito estético produzido, como provido de uma finalidade sem fim.

³⁰² TROCHE, Sarah. *Le hasard comme méthode: figures de l'aléa dans l'art du XXe siècle*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2015.

³⁰³ MILLER, Jacques-Alain. Conferência inaugural do Instituto do Campo Freudiano de Buenos Aires (ICBA), publicada pela primeira vez no Brasil em: Carta de São Paulo, São Paulo, Escola Brasileira de Psicanálise de São Paulo, v. 10, n. 5, p. 18-32, out-nov., 2003.

2.12.2 O espectador como pesquisador em processo

“O que isso tem a ver comigo?”. “O que eu significo diante deste espetáculo?”. “Quais os atravessamentos políticos do fazer artístico?”. As perguntas citadas acima são feitas aos espectadores, de forma direta ou indireta durante os nossos encontros, constituídas de diferentes maneiras, em face de aspectos singulares de cada espetáculo posto em debate. As referidas questões, como viemos destacando, advêm do próprio modo de constituição da arte contemporânea, que, entre outros aspectos, propõe a desconstrução da representação, a subversão de elementos das estruturas espetaculares usualmente utilizados, e se vale de diferentes modos de atuação do público na relação com a proposta artística. O espectador, diante da cena atual, pode ser compreendido como um pesquisador, tanto na relação com o espetáculo, quanto na observação de si mesmo, na maneira com que toma a si como objeto de análise, atento aos impactos e percursos da própria recepção, do próprio corpo em acontecimento.

Jacques Rancière (2012), em suas reflexões acerca da criação artística – mais particularmente em seu ensaio intitulado *O espectador emancipado* –, propõe indagações que dizem respeito ao modo com que as experimentações teatrais vêm renovando a relação com o espectador desde as últimas décadas do século XX. Para Rancière (2012), surge entre o palco e a plateia um espaço de criação que se refere ao que está proposto em cena, mas que se faz também a partir das vinculações e invenções próprias a cada participante. Esse espaço repleto de referências que se estabelece entre a cena e a sala, e se abre em um amplo feixe de significantes a serem concatenados, combinados pelo leitor, torna-se perceptível desde o início do espetáculo – ou antes mesmo de seu início – e se mantém durante todo o evento.

O espectador também age, tal como o aluno ou o intelectual. Ele observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. Compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si. O espectador é ativo, assim como o aluno ou o cientista. Ele observa, ele seleciona, ele compara, ele interpreta. Ele conecta o que ele observa com muitas outras coisas que ele observou em outros palcos, em outros tipos de espaços. Ele faz o seu poema com o poema que é feito diante dele. Ele participa do espetáculo se for capaz de contar a sua própria história a respeito da história que está diante dele. Ou se for capaz de desfazer o espetáculo – por exemplo, negar a energia corporal que deve transmitir o aqui e agora e transformá-la em mera imagem, ao conectá-la com algo que leu num livro ou sonhou, viveu ou imaginou.

Estes são observadores e intérpretes distantes daquilo que se apresenta diante deles. Eles prestam atenção ao espetáculo na medida da sua distância.³⁰⁴

O espectador ora se aproxima do *poema apresentado*, ora se volta para si mesmo, acessa a própria história, experiências estéticas vividas, ou simplesmente sonhadas, imaginadas. Ao relacionar-se com o espetáculo, o espectador não apenas estabelece vínculos imediatos entre os elementos da cena, como também se vê lançado em estado de distração, relacionando involuntariamente os elementos de significação com alguma passagem de sua vida ou com algo que leu em um livro, viu em um filme, encontrou em outra obra. Nesse sentido, faz-se pertinente ressaltar que, nos encontros com o público, trata-se “de criar condições para que se dê uma ampliação da dimensão sensível do espectador, tecida a uma construção pessoal de conhecimentos”.³⁰⁵

Inspirador antes de mais nada é o estabelecimento de diálogos – por vezes desestabilizadores – com a cena, em que associações livres e a abertura para experiências de caráter sensorial sejam o fio condutor para que a subjetividade ganhe o primeiro plano. Dentro dessa mesma ótica, consideramos que interpelar a cena mediante o próprio ato de jogar constitui um caminho fértil para a realização daquilo que Rancière qualifica como traduções pessoais, nas quais o espectador estabelece pontes entre o que já conhece e o que ainda não sabe.³⁰⁶

Em setembro de 2018, durante o Festival Palco Giratório, no SESC-Prainha, em Florianópolis, realizamos *debate performativo* a partir do espetáculo *P’s*, da Trapiá Cia Teatral, grupo sediado em Caicó, Rio Grande do Norte.³⁰⁷ O espetáculo, dirigido por Lourival Andrade, com atuação de Alexandre Muniz e dramaturgia de Gregory Haertel, foi criado a partir do livro de Michel Foucault intitulado *Eu, Pierre Rivière, que degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão*. Foucault descreve e analisa o caso de parricídio ocorrido na primeira metade do século XIX, na França. O texto foi publicado em 1973, junto com grupo de estudos do Collège de France, que tomou esse caso para discutir as relações entre psiquiatria e justiça penal.

³⁰⁴ RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012, p. 17.

³⁰⁵ PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros. *Luzes sobre o Espectador: artistas e docentes em ação*. Revista Brasileira de Estudos da Presença, v. 5, n. 2, p. 330–355, 2022, p. 351.

³⁰⁶ *Ibid.*, na mesma página.

³⁰⁷ Breve vídeo do espetáculo *P’s* pode ser observado em: https://www.youtube.com/watch?v=n_NMjirEcNg. Consulta em: 27 out. 2023.



Figura 28 – O ator Alexandre Muniz em cena no Espetáculo P's.³⁰⁸

A encenação da Cia Trapiá apresenta a história de P., que assassina brutalmente seus familiares, traz para cena o jovem protagonista em momentos intensos de angústia, que aparecem desde a sua infância até o seu suicídio, no final do espetáculo. A cena transporta a história originalmente ocorrida em uma vila francesa no final do século XIX para o ambiente do sertão nordestino. Cercas, gaiolas, esteiras, madeira, entre outros materiais, compõem o cenário. O som, produzido pela trilha sonora original e executada ao vivo, constrói, juntamente com o cenário, o espaço exterior, evocando o canto dos pássaros e sons da mata, e fornece também barulhos, ruídos e imagens sonoras que possibilitam constituir o interior do personagem.

É daí que P. vem. Dessa matéria árida, dessas formas de aspereza, de difícil beleza. Imagino Foucault passeando pelo sertão. Pois o filósofo francês, tão querido de artistas movidos pelo espírito revolucionário (e aqui incluo o elenco de P's), tece seu complexo pensamento por entre os fluxos entre exterioridade (social, histórica) e subjetivação (interioridade). (...) P. mata porque ouve uma voz dentro da sua cabeça, mas também porque é todo cercado de aspereza, é aquele que a vila construiu como “o abestalhado”, o que “não vale nada”, P. bicho, P. de Pobreza, P. semianalfabeto, P. que é o nada do nada, o ser-coisa que a douda ciência coloca abaixo das categorias do humano. Para P. apenas dois espaços possíveis: Prisão ou Manicômio. P's encenado em Caicó, nesse contexto de Brasil em dezembro de 2017, fala longe, porque é o P. de nossa pobreza consciente e parricida.³⁰⁹

O espetáculo *P's* causou um impacto tão agudo no público, que, desde o início do debate, ou mesmo antes de o iniciarmos, com o silêncio da plateia já podíamos notar que o enfrentamento dessa poesia não seria tarefa fácil. As perguntas “o que P. tem a ver comigo?”, ou “o que eu significo diante disso?”, por exemplo, que destacamos no início deste subcapítulo, já estava colocada mesmo antes de as formularmos. Com efeito, não foi preciso

³⁰⁸Disponível em <https://trapia.org/> acesso em 20/10/2023.

³⁰⁹FABRINI, Verônica. Crítica/análise de *P's* no I Festival Nacional de Teatro Universitário da UFRN, em 2017. Disponível em: <https://trapia.org/espeticulos/ps/> (acesso dem 19 de novembro de 2023).

que fizéssemos essas indagações, pois os espectadores traziam memórias, imagens, vislumbres, vertigens, que colocavam esses questionamentos em ato. Entre os muitos aspectos inquietantes, algo parecia sobressair no debate, que pode ser assim descrito: não importa somente o que pensamos de P., mas também o que P. pensa de nós. Como se pode ver, seguindo essa perspectiva, podíamos lembrar que a cena a que assistimos também nos observa – como se nos lesse –, e se faz incômoda justamente porque nos mira com olhos familiares.

A Natureza é um templo em que vivos pilares
Deixam às vezes escapar palavras confusas,
O homem aí passa através de florestas de símbolos
Que lançam-lhe olhares familiares.³¹⁰

Para a descrição desse debate, elaboramos uma *pequena dramaturgia do espectador*, tecida com as imagens visuais, sonoras, olfativas, gustativas, táteis, surgidas no debate realizado a partir do espetáculo *P's*. Claro está que organizamos uma síntese poética das muitas impressões desenhadas durante o encontro. Nessa breve dramaturgia buscamos reunir alguns enunciados que concretizam os diversos momentos descritos anteriormente: a coisidade dos elementos, o deslizamento de significantes, as passagens da vida recordadas por meu ser imaginante, as frases aleatórias do poema coletivo, entre outras palavras e imagens enunciadas pelos participantes durante o debate, desferidas de maneira organizada ou a partir de uma proposta, como se dá em todo encontro efetivo entre pessoas em que a conversa vai sendo tramada na própria busca de encontrar o *tom* em comum, de maneira que, sempre, a cada vez, caso a caso, e sem regras prévias, gere prazer e disponibilidade nas pessoas presentes.

O que é o tom? É o que se transmite por debaixo das mensagens, através da voz. É a tonalidade das palavras, seu ritmo, sua velocidade e sua lentidão, sua altura, sua aspereza ou seu aveludado, o espaço sonoro que ali se abre e afasta ou aproxima, entrava ou estimula a voz do outro. Mil determinações não verbais compõem o tom da fala. Se as duas falas têm tons que se ajustam, então acontece o encontro. Mas o que significa aqui “ajustar”? E um encontro não é muito mais do que a possibilidade de efetuar uma boa conversa? O que se tece e entretece num encontro não se joga só através da ou com a linguagem: porque há encontros não apenas entre indivíduos, mas também entre seres e coisas. Sucedem bons encontros com livros,

³¹⁰ BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 115.

com uma obra de arte, com cidades ou paisagens. Com uma sensação, com pensamentos, com meu próprio corpo.³¹¹

Tentamos também incluir nessa pequena dramaturgia do espectador, tecida a partir de *P's*, imagens intempestivas, que indiciavam algo que não foi escrito, mas fez questão de participar da conversa, de configurar um certo tom ao encontro. Algo que surgiu nas bordas do acontecimento, no transbordamento da cena; figuras que, como fissuras, podemos chamar de rastros do espetáculo, que, ao se presentificarem, dizem algo também sobre sua ausência. Buscamos registrar nesse pequeno texto as leituras de frases e enunciados engendrados pelos espectadores, bem como depoimentos que trançam suas angústias com as que foram apresentadas em cena, que insinuam o estado movente de elementos da vida para o teatro, e do teatro para o mundo. Buscamos com esse pequeno texto um esboço de figurações impactantes do encontro, com a intenção de refletirmos acerca de como o tremor da cena pode ser observado a partir do efeito que provoca no público.

Pequena dramaturgia para *P's*

Madeira seca.

O abandono.

Vassoura. Gorjeio dos pássaros.

As penas. Cheiro de granja.

O frio. Onde ele estava enquanto contava esta história?

Os três pássaros. Um pássaro.

A faísca que saiu do martelo. Ele parecia que estava olhando para mim na hora.

Era martelo? Era facão. Ele esfregou e fez uma faísca.

Ele se matou ou foi assassinado? Não sei.

Uma gaiola aberta que ele não consegue sair.

A fragilidade das penas. As penas frágeis e ele também.

Passarinhos mortos, passarinhos vivos.

Na cena que ele pede que a mãe ou a tia brinque com ele e elas não brincam. Não têm tempo.

Lembrei do bandido da luz vermelha.

Eu também pedia para minha mãe brincar comigo quando era criança, ela não podia.

Uma vez eu estava segurando duas garrafas de Coca-Cola, no tempo que a garrafa era de vidro. Eu era sempre zoado na minha escola, isso que agora chama bullying.

E quando eu passei estava lá um garoto me zoando e eu me vi batendo com aquelas garrafas na cabeça dele. Batendo com toda minha força. Mas eu não fiz, não, eu só imaginei.

Lá na minha terra isso que eles chamaram de candeia aqui no teatro lá se chama candeiro. Minha mãe não podia brincar, ela tinha seis filhos, não tinha mais ninguém e ela precisava trabalhar para trazer alimento para casa.

Onde ele estava quando contou essa história, em casa ou na prisão?

Ele se matou ou foi morto? Acho que foi a sociedade que matou ele.

³¹¹ GIL, José. *Um Bom Encontro? In: ESPÍRITO SANTO, Cristina; FABIÃO, Eleonora; SOBRAL, Sonia. Rumos Itaú Cultural 2010/2012. São Paulo, 2013, p. 123. Disponível em: https://issuu.com/itaucultural/docs/rumos_teatro_2. Consulta em: 27 de out. 2023.*

Eu queria falar, eu posso falar pois a pessoa não está aqui agora.
Eu já usei um facão igual a esse. Eu usei para me defender de meu ex-marido, eu sofria violência doméstica. Eu tinha medo dele, eu ainda tenho. Mas um dia eu usei um facão igualzinho a esse para me defender dele (grifo nosso).³¹²

O texto foi composto a partir de uma sobreposição de variados momentos do debate. Uma seleção que compusemos dessa maneira, mas certamente outros participantes poderiam capturar outras frases e compor outros textos. No registro do debate surgem as imagens das cenas, elementos do espetáculo, mas também há outros tantos que não estavam lá, as ressonâncias do espetáculo no público. Como menciona Jorge Bondia Larrosa, diante da obra artística o sujeito da experiência se vê atravessado pela obra artística. “Trata-se, porém, de uma passividade anterior à oposição entre ativo e passivo, de uma passividade feita de paixão, de padecimento, de paciência”.³¹³ De modo que o espectador observa e concatena os estímulos propostos pelos artistas com aquilo que lhe surge, com o que lhe ocorre durante o processo.

Assim como o campo da produção artística que, desde o advento da modernidade, desafia-se ao mostrar seu caráter precário e inacabado, o ato de recepção da obra está de forma semelhante sempre em situação flutuante, de abertura e contágio, em processo. Quando estamos diante de uma proposição artística nos vemos lançados em territórios diversos, pessoais e coletivos, que nos convidam a experimentar lembranças de outros eventos, retomar situações vividas ainda não suficientemente elaboradas, produzir afetos indizíveis, experimentar sensações inomináveis, inventar lances inexistentes, sonhar um futuro irrealizável. Percebendo-nos desafiados a relacionar fatos e sensações que parecem não se aproximar, ou produzir qualquer sentido imediato. Ou, ainda, quem sabe, sentimo-nos convidados a escrever um poema a partir da proposição poética, colocando-nos também na posição de artistas, em perspectiva horizontal na relação com os propositores do evento.

³¹² Texto construído a partir do debate realizado com o grupo Cia Teatral de Caicó, RN. Teatro Álvaro Carvalho. Palco Giratório, em maio de 2019.

³¹³ BONDÍA, Jorge Larrosa. *Notas sobre a Experiência ou sobre o Saber da Experiência*. São Paulo, Revista Brasileira de Educação, Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Educação, jan-abr, nº19, pp. 20-28, 2002, p. 19.



Figura 29 – Debate realizado a partir do espetáculo *66 Minutos em Damasco*.³¹⁴

O fato artístico faz-se por sobreposições, compostas por dimensões diversas e multiformes, espargidas pelos diversos agentes e suportes que sustentam e efetivam o acontecimento. Se os *debates performativos*, tal como temos aqui observado, possibilitam-nos evidenciar que a obra de arte somente se concretiza na leitura, também nos indicam que o ato artístico percorre uma longa e por vezes tortuosa trajetória para se efetivar, pois tem seu princípio primordial gerado nas proposições investigativas dos artistas, desde as inquietudes mobilizadoras e das opções estéticas adotadas nos processos de criação. Em outras palavras, os critérios e métodos adotados nos modos de produção configuram condições significativas e inapagáveis que ressurgem nos processos de leitura, participando das operações perceptivas que atingem o espectador, deflagrando condições afetivas e reflexivas para que as proposições cênicas se efetivem como poéticas.

Essa perspectiva de compreensão do fato artístico, pensada como rastro indelével que se efetiva desde a feitura até a recepção, que relaciona intimamente a genética da criação dos artistas com os processos poéticos dos espectadores, pode, por exemplo, ser notada a partir da fala de Lucien Bourjeily, diretor do espetáculo *66 minutos em Damasco*. No decurso do *debate performativo* realizado logo após a apresentação do espetáculo, em 2013, por ocasião da *I Bienal Internacional de Teatro da USP: realidades incendiárias*³¹⁵, o diretor libanês mostra-se surpreso ao perceber que muitas das palavras utilizadas pelos artistas nos ensaios, durante o processo de criação, ressurgiam nas falas dos espectadores. Isso quer dizer que aquilo que

³¹⁴ Foto tirada pelo grupo InerTe.

³¹⁵ Informações sobre o evento podem ser observados em: <http://www.usp.br/tusp/?p=2360>. Consulta em 28 out. 2023.

lhe parecia algo íntimo, muito próprio aos momentos em que os criadores conversavam entre si sobre o espetáculo, durante a feitura, irrompia ali, durante a leitura:

Gostaria de agradecer, foi muito tocante ver o debate e tudo que aconteceu aqui. Agradecer a todas as pessoas que compartilharam as suas experiências conosco. Cada vez para nós é também uma experiência. Muitas palavras foram mencionadas hoje sobre as quais falamos muito nos ensaios. Cada vez que ouvíamos cada uma dessas palavras nos entreolhávamos e sorriamos.³¹⁶

Cada vez que escutavam essas palavras ressurgirem, os artistas se entreolhavam e sorriam, como se algo recôndito, quase clandestino, reaparecesse. O espetáculo realizado pelo grupo libanês, como dito anteriormente, apresentava de modo pungente a ditadura na Síria, tratando, de modo imersivo, os espectadores como jornalistas estrangeiros que são presos, tratados de maneira agressiva e aterrorizante, pois, segundo as autoridades locais, estavam na cidade de Damasco para retratar e denunciar supostas atrocidades cometidas pelo governo sírio. O que fora dito durante os ensaios do grupo, no Líbano, sobre a ditadura na Síria, ganhava voz nos relatos dos espectadores em processo de leitura no Brasil. A distância geográfica e as diferenças culturais não pareciam barreiras suficientes para a manifestação do *intempestivo*, para o que se desconexa, se dissocia de seu tempo histórico, e irrompe à sua maneira, de modo tão singular quanto plural; pois “é verdadeiramente contemporâneo aquele que não coincide perfeitamente com este e nem está adequado às suas pretensões”³¹⁷, e que é capaz, justamente a partir desse anacronismo e desse deslocamento, de perceber e apreender o seu tempo.

³¹⁶ Vídeo em que Lucien Bourjeily, diretor de *66 Minutos em Damasco*, fala sobre o *debate performativo* realizado logo após o espetáculo: https://www.youtube.com/watch?v=JSp_BAi8pw8. Consulta em 28 out. 2023.

³¹⁷ AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo e outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009, p. 59.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Perguntemos ao público

A presente pesquisa, que se configurava inicialmente como descrição e análise específica de ações propostas pelo grupo iNerTE, referentes à construção da dramaturgia *Efeito, um poema cênico* e à proposição de *debates performativos* realizados após espetáculos teatrais, foi aos poucos deslizando para um estudo de opções estéticas presentes nas propostas performativas, que transitam entre os meandros da produção cênica, bem como entre os âmbitos da recepção e da mediação artística.

Retomar a escrita cênica criada pelo grupo, bem como os *debates pelo avesso* já realizados, além de elaborar outros no período de desenvolvimento dessa pesquisa, provocaram o reconhecimento do que estava nas entrelinhas de nossa investigação, mas que não tinham sido detalhadamente reconhecidos e trabalhados. A feitura dessa pesquisa colocou também em relevo o tempo de trabalho transcorrido, as etapas percorridas, e trouxe à tona as mudanças operadas, algumas manejadas propositadamente e outras realizadas sem que estivéssemos esperando ou mesmo percebendo.

Foi durante a escrita dessa pesquisa que notamos como o estudo sobre recepção se cola ainda hoje a uma impressão difícil e árdua para todos nós que trabalhamos e pesquisamos proposições artísticas. Olhar para o tempo transcorrido desde que iniciamos a pesquisa do grupo, em 2004, também propicia notar como os percursos escolhidos, definidos durante a própria caminhada, foram determinados por situações de encontro, em espaços coletivos, e não de forma isolada e desprovida de tensões.

Tanto na experiência com a dramaturgia, pautada pelo que acontece antes mesmo de o espetáculo começar, com uma personagem Espectadora, que teme o que pode ser desvendado pelo “abrir das cortinas”, quanto nos *debates performativos* ou *pelo avesso*, perscrutamos questões que podem ser assim organizadas: como pontuar em cena o que ocorre com pessoas espectadoras prontas para o encontro com uma obra de arte, ou como conversar sobre a cena fazendo a pergunta ao espectador, de modo a evidenciar, nas duas propostas apresentadas, nas duas ações desenvolvidas pelo grupo e aqui investigadas, o efeito estético provocado no público como termo central da pesquisa?

Para ajustarmos essas questões, notamos a importância de reconhecer outros elementos que acompanham o que podemos chamar de espaço limiar, esse lugar disposto entre os âmbitos da recepção e da produção artística sobre o qual temos longamente nos detido. Jeanne Marie Gagnebin discorre sobre o que seria uma situação limiar:

Na arquitetura, o limiar deve preencher justamente a função de transição, isto é, permitir ao andarilho ou ao morador que transite, sem maior dificuldade de um lugar determinado a outro lugar distinto, às vezes oposto. Seja ele simples rampa, soleira de porta, vestíbulo, corredor, escadaria, sala de espera num consultório, de recepção num palácio, pórtico, portão ou nártex numa catedral gótica. O limiar não faz só separar dois territórios (como a fronteira), mas permite a transição, de duração variável, entre esses dois territórios.³¹⁸

A situação de liminaridade entre espaços sinalizada por Jeanne Marie Gagnebin, a partir dos escritos de Walter Benjamin, em que ocupamos um entrelugar indefinido, que, justamente por se constituir como espaço de transição, não pode ser plenamente categorizado, pode colaborar para reavermos descobertas que consideramos relevantes realizadas no decorrer desse trabalho. Benjamin observa que, desde o advento da modernidade, “tornamo-nos muito pobres em experiências liminares. O adormecer talvez seja a única delas que nos restou”.³¹⁹ O adormecer – cada vez mais dificultoso nos dias que correm –, tal como o despertar, coloca-nos na fronteira enevoada, prenhe de afetos e significações, entre o sonho e a vivência cotidiana.

Essa carência de experiências liminares pode nos lançar de volta aos estudos sobre a arte e sobre a necessidade de dar voz às experiências desses encontros, como também nos alerta Benjamin em seus diversos escritos acerca da narrativa e da memória. Em outras palavras, estudar o âmbito da recepção implica olhar para essa zona intermediária que muitas vezes nos custa entender como espaço comum para artistas e espectadores, e narrar o que pode acontecer nesse local – que precisa ser instaurado – também não parece tarefa fácil.

Ao relatarmos o interesse sobre esse lugar comum e compartilhado promovido pela arte, um espaço em que os espectadores e os artistas podem falar em um mesmo tom, precisamos nos afastar de algumas oposições marcantes: o que estabelece a diferença entre o domínio do artista e o do público, o dizer premeditado e o espontâneo, quem pode falar e

³¹⁸ GAGNEBIN, Jeane Marie. *Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Editora 34, 2014, p. 37.

³¹⁹ Benjamin, 2007, *apud ibid.*, p. 34.

quem pode escutar primeiro. Assim, mesmo que haja espaços de reflexão e de questionamento acerca dessas dicotomias, elas seguem em vigor.

Nesse sentido, o limiar como local de passagem entre ambientes distintos pode ser aproximado de um espaço em transe criado pela arte. As percepções motivadas por uma proposição artística, ocorridas em um teatro, um hospício desativado, uma residência, em ruas comerciais ou em espaços em ruínas, convida todos os envolvidos a um estado de liminaridade. Esse estado de passagem entre percepções distintas aparenta ser desfrutado tanto pelos artistas quanto pelos espectadores quando assim instaurado. Desdobrar essa questão como um estado presente nas proposições cênicas contemporâneas significa entender também que a recepção se organiza como processo análogo.

No texto *Realidade e ficção na cena contemporânea*, Erika Fischer-Lichte³²⁰ observa esse campo errático da criação cênica, não sem efeitos no espectador. Quando observa o deslocamento entre as ordens de representação e da presença nos espetáculos contemporâneos, considera que o processo de percepção e produção de sentido se torna imprevisível. A instabilidade transporta o sujeito perceptor para um umbral – “umbral que informa e marca”³²¹ –, para um trânsito entre percepções diversas.

Como exemplo, a autora traz, entre outras, encenação apresentada em Berlim, em 1979, intitulada *Rudi*. Passava-se o espetáculo em um antigo e famoso hotel chamado *Esplanade*, que, com ambientação luxuosa e mais de quatrocentos quartos, havia atraído muitos turistas e celebridades nas primeiras décadas do século XX, entre as quais Charlie Chaplin e Greta Garbo. Com a tomada do poder pelos nazistas, o hotel havia se transformado em alojamento para os membros do então governo, sendo drasticamente danificado durante a guerra, restando apenas algumas partes da construção, tornando-se uma ruína bombardeada nos terrenos baldios ao lado do Muro de Berlim.

O hotel *Esplanade*, que em seus escombros carregava muitas histórias, durante a encenação foi ocupado por diversas imagens, objetos, luzes, personagens, que instauravam outras camadas narrativas. Em um dos espaços, no salão de café da manhã, um ator, sentado ao pé da lareira, lia em voz alta o conto intitulado *Rudi*, de Bernard von Brentano³²², escrito

³²⁰ Fischer-Lichte, 2013.

³²¹ *Ibid.*, p. 24.

³²² O conto “Rudi” integra o livro “Novelas Berlinenses” (*Berliner Novellen*), de Bernard von Brentano, publicado em Zurique, em 1934, pela editora Oprecht & Helbling.

na década de 1920 e publicado em 1934, que apresenta a história de um menino berlinense durante a ascensão do nacional-socialismo. A leitura da obra era retransmitida por alto falantes para os demais aposentos do hotel. Além dos muitos elementos cênicos presentes no espetáculo, tal como relatado pela autora, importa-nos observar nesta encenação o estado de multiestabilidade perceptiva, que surgia intensificado por umbrais de liminaridade propostos pela encenação.

O espaço cênico podia ser percebido a partir de três perspectivas, pelas quais os espectadores podiam passear, sem necessariamente se fixar em uma delas: (i) a partir da perspectiva ficcional, estabelecida pelo conto “Rudi”, lido pelo ator, e escutado em todos os ambientes da encenação, que remetia a uma narrativa romanesca ocorrida na Alemanha, na década de 1920; (ii) por uma perspectiva histórica e social, trazida pelo próprio prédio do hotel, carregado de informações de fatos reais ali ocorridos ao longo de décadas, desde o tempo em que era um ambiente luxuoso e marcante da vida noturna berlinense até as ruínas em que se encontrava, com marcas trágicas da guerra; (iii) e sob uma terceira perspectiva, evocada pelos variados objetos e personagens colocados em cena, que não estabeleciam qualquer relação imediata com o conto “Rudi” ou com os fatos históricos da Alemanha, e que, justamente por isso, provocavam outro tipo de efeito estético nos espectadores, convidados a buscar em si mesmos modos de se relacionar afetiva e significativamente com aqueles elementos cênicos ali dispostos, sem significação imediata, porém prenes de sentidos em potencial.

Vale destacar que os espectadores, segundo analisa Erika Fischer-Lichte, enquanto passeavam pelo hotel, instados a transitar por esses umbrais multiperceptivos, podiam performar tanto imagens fabulares e ficcionais (imaginar) quanto imagens mnemônicas (imagear), provocados a inventar desdobramentos imaginários ou a trazer da memória passagens que não necessariamente estavam relacionadas com o conto ou com os fatos históricos da Alemanha.

Nesse ponto se estabelece uma relação que muito se aproxima de aspectos de nossa pesquisa, tanto na escrita teatral de *Efeito, um poema cênico*, quanto em procedimentos propostos nos *debates performativos*: (a) Ler o que estava lá, e também o que não estava lá, ou seja, ler o que não está escrito – que se aproxima do próprio ato de escrita –, inventando possibilidades fabulares e ficcionais para o espetáculo em questão; (b) A relação estabelecida entre memória e performance na leitura dos espectadores, em que o convite ao diálogo com

passagens da vida pode germinar vislumbres sobre o passado, o presente e o futuro, interseccionados no *continuum* do tempo, em que elementos passam de um estado para outro continuamente, sem intervalos nem interrupções. A encenação de “Rudi”, tal como apresentada pela autora, destaca de forma instigante a performatividade dos espectadores, efetivada, seja pelo convite imaginativo, seja pela possibilidade de estabelecer vínculos entre leitura e aquilo que irrompe de maneira inesperada da memória, criando um vínculo incontornável entre arte e vida.

Pois, visto que os aposentos estavam carregados de história e que os objetos acrescentados não estavam ligados, sem qualquer ambiguidade, nem à história ficcional narrada nem à verdadeira história do hotel, mas tinham apenas vagas ligações entre eles mesmos, as associações, as lembranças e as histórias que os cômodos e os objetos poderiam suscitar nos espectadores, apresentariam, ao que tudo indica, enormes diferenças entre um e outro espectador. Deste modo, percorrendo os aposentos, os visitantes os transformavam em espaços abertos à sua própria imaginação e suas próprias memórias. O tipo de espaços, de imagens e de cenas que eles imaginavam ou memoravam não era nem determinado pelos aposentos e seus objetos nem guiado ou controlado pela história do romance. Os espaços performativos produzidos pelos visitantes permitiam que as fantasias e as memórias mais diversas nascessem na mente dos espectadores.³²³

Quando a dissonância colocada entre os objetos da encenação, os dados ficcionais do conto e a história real da Alemanha veem-se revelados, o espectador também pode se notar nesse estado performativo, um estado de vislumbre, de fantasia e de rememoração. A performatividade do ato do espectador pode, portanto, ser compreendida sob essas perspectivas, aqui apontadas por Fischer-Lichte, e que buscamos delinear ao longo do texto.

Podemos ainda pensar que essa dissonância entre o real e o ficcional pode ser notada em qualquer produção teatral recente – e isso não se estabelece necessariamente como juízo de valor –, visto que o espectador não consegue estabelecer relação com a cena sem realizar essa distinção, sem perceber essa dissonância. Mesmo diante de espetáculos teatrais que não desejam propositadamente fazer isso, a dissonância está presente, impedindo que o espectador realize um mergulho sem volta. A predominância desse estado de leitura performativa pode ser notada quando estamos diante de uma cena e não temos condições de escapar dos elementos reais que participam do acontecimento artístico. As alterações históricas na perceptividade, em tensão com as modificações estéticas na teatralidade,

³²³ Fischer-Lichte, 2013.

operadas desde o advento da modernidade, participam incontornavelmente de nossa relação com a cena, de modo que não temos como não perceber o corpo do ator, as características do espaço, a *coisidade* que imprime sua marca em cada elemento presente na cena. Esses corpos, espaços, sonoridades, objetos se impõem sobre a ficcionalidade de forma mais ou menos contundente, de maneira que essa aparição do real em cena, no umbral do ficcional, desestabiliza o espectador, convidando-o a um ato performativo.

Durante a escrita desse material buscamos, portanto, evidenciar que, ao procurarmos o que havia de performativo no ato do espectador, estávamos reconhecendo a performatividade própria ao ato de leitura. Isso significa que o reconhecimento de que o acesso ao estado performativo do espectador, central em nossos estudos, estava justamente na observação de aspectos primordiais que caracterizam as produções cênicas na contemporaneidade, em que os âmbitos da criação, da mediação e da recepção, por vezes, configuram-se de modo interseccionado, como fazeres inseparáveis, campos de estudos que segmentamos em nossas pesquisas, mas que têm as fronteiras cada vez mais rasuradas na efetivação das proposições artísticas.

Para discorrer mais amiúde acerca do caráter performativo próprio ao ato do espectador, que marca essa investigação, e que se faz presente em nossa prática a partir das distintas vias de cruzamento entre arte e vida, podemos recorrer à passagem ocorrida em um dos debates com um grupo de estudantes da EJA – Educação para Jovens e Adultos, em Florianópolis, quando, logo no início do encontro, anunciamos que gostaríamos de conversar sobre o que “nós significamos para o espetáculo”, ou seja, ao invés de tentarmos decifrar somente “o que significa o espetáculo para nós”, perguntaríamos-nos também “o que o espetáculo diria de nós”. Nesse momento, um jovem espectador, ao escutar a proposta, começou a rir e puxou a risada dos colegas, mostrando-se surpreso com a inversão da questão, e logo em seguida perguntou: “o que o espetáculo acha de mim?”. Alguém bateu em suas costas aumentando o motivo da risada. A pergunta repetida pelo participante, acompanhada pelos rumores das outras pessoas ecoando na sala, poderia sinalizar uma situação desconcertante e desanimadora. Ao contrário, o começo barulhento causado pelo susto da pergunta, que implicava o público no acontecimento artístico, deu o tom do debate naquele dia, um tom que marca um tipo de encontro que tentamos sempre reaver, modulação que sonhamos quando pensamos em um debate que se dá também pelo avesso.

O que indica algo que tentamos evidenciar a partir dos teóricos, artistas e espectadores com os quais dialogamos direta e indiretamente ao longo do texto: uma subversão recente no campo do fazer artístico, que reconfigura a noção de arte a partir de sua relação com o público. Subversão esta que evidencia mais radicalmente o caráter público desse fazer, tanto no que se refere ao interesse e à atuação efetiva dos espectadores – tornados participantes – nos processos e proposições artísticas, quanto no interesse público dessas propostas; inviabilizando qualquer ensimesmamento de artistas acerca de temas ou procedimentos que não tenham ressonância efetiva no corpo social, desprovidos de efeito ou de acontecimento em potencial. E que nos possibilita afirmar que não há qualquer transformação no campo da arte que possa se realizar sem a participação do público, e sem a compreensão do público como participante efetivo do movimento artístico.

Durante a escrita desse material, ao revermos as diversas fotos e gravações, muitas impressões reapareceram; algumas a que não tínhamos dado atenção, mas que agora observamos como momentos de engates reflexivos representativos da pesquisa. Na passagem do espectador que deu risadas da pergunta com a qual abrimos o debate naquele dia, por exemplo, notamos como o riso correspondia a uma compreensão arguta, talvez mais intensa do que poderíamos imaginar quando bolamos a questão. A indagação acerca do que eu significo para a obra pode parecer mesmo um absurdo ainda hoje, e a experiência nos mostra isso. Qual a importância do que o espetáculo pensa de mim? Não é o espetáculo que importa? Não foi para isso que viemos aqui? Não são os artistas que sabem ou deveriam saber o que dizer após o espetáculo? Se vai haver um debate, não são os especialistas que devem conduzir uma discussão séria? Esses talvez sejam desdobramentos possíveis do espanto que aconteceu na sala, e que se repete – mas sempre diferente – a cada vez que invertemos a mirada acerca da leitura artística ao propormos os debates.

Além disso, com essa pergunta repetida e lançada no meio do grupo, todos nós assumíamos o risco de que tal questionamento podia provocar. Uma questão como essa acerca do que o espetáculo poderia pensar de nós, quando bem escutada, pode gerar inquietude e incompreensão. O chiste diante dessa proposição, tal como desferido pelo espectador, sublinhamos agora, pode ser muito mais contundente e revelador que qualquer explanação séria sobre o assunto. E nos permite, seguindo o tom do chiste, fazer a seguinte proposta: Queremos saber que caminhos tomar para pensar o fazer artístico na contemporaneidade? Perguntemos ao público!

Foram situações como essas que nos acompanharam, foram esses espectadores que se apresentaram – e têm se apresentado – fundamentalmente como nossos aliados nesse embate, e que sinalizaram – e seguem sinalizando – o que poderia justificar o estudo acerca do âmbito receptivo, e que rumos tomar ante cada encruzilhada.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.
- ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009, p. 59.
- ALVES, Rubem. **Interpretar é compreender**. Folha de S.Paulo, São Paulo, abr., Sinapse, 2004.
- ANTONACCI, Maria Antonieta. **Agambem, Glissant, Zunthor: voz, pensamento e linguagem**. São Paulo: EDUC, 2013.
- BALZAC, Honoré de. **A obra prima ignorada e outras histórias**. São Paulo: Editora Iluminuras, 2000.
- BARROS, Manoel de. **Entrevista com o poeta apresentada em vídeo na Ocupação Manoel de Barros, no Itaú Cultural**. São Paulo, fev. – abr. 2019. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/manoel-de-barros> (último acesso em 15 de dezembro de 2023).
- BARROS, Manoel de. **O livro das ignoranças**. Rio de Janeiro : Editora Alfaguara, 2016.
- BARTHES, Roland. **Escritos sobre teatro**. São Paulo : Martins Fontes, 2007.
- BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**. São Paulo : Editora Nova Fronteira, 1990.
- BARTHES, Roland. **O Prazer do texto**. São Paulo : Perspectiva, 1987.
- BAUDELAIRE, Charles. **Poesia e Prosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BENJAMIN, Walter. **Baudelaire e a modernidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte : Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- BENJAMIN, Walter. **Reflexões sobre o brinquedo, a criança e a educação**. SP, Ed. 34, 2002.
- BENJAMIN, Walter. **Sobre o Conceito de História, de Walter Benjamin**. Organização e tradução de Adalberto Müller e Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Alameda Casa Cultural, 2020.

BEUYS, Joseph. **Dados recolhidos na exposição: A revolução somos nós.** Museu de Arte Moderna da Bahia, 2010. Disponível em: <http://www2.cultura.ba.gov.br/2010/12/14/maior-retrospectiva-brasileira-da-obra-de-joseph-beuys-chega-a-bahia/> Acesso em: 09/09/2020.

BOAL, Augusto. **Jogos para atores e não atores.** São Paulo, Cosac e Naify, 2015.

BONDÍA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a Experiência ou sobre o Saber da Experiência.** São Paulo, Revista Brasileira de Educação, Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Educação, jan-abr, nº19, pp. 20-28, 2002.

BONDÍA, Jorge Larrosa. **Tremores: escritos sobre experiência.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

BORBA FILHO, Hermilo. **Contos.** Recife: Cepe, 2018.

BORGES, Jorge Luis. **Esse ofício do verso.** São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro.** Rio de Janeiro : Editora Nova Fronteira, 1978.

BRECHT, Bertolt. **Teatro Completo.** Rio de Janeiro : Editora Paz e Terra, vol. 2, 1987.

BRECHT, Bertolt. **Teatro Completo. Vida de Galileu.** Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, , vol. 6, 1991.

BRITO, Ronaldo. **Experiência crítica.** São Paulo: Cosac Naify, 2005. BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido.** São Paulo: Editora 34, 2019.

BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestética: uma reconsideração de A obra de arte de Walter Benjamin. *In: Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção.* Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

BUTLER, Judith. Atos performáticos e a formação dos gêneros: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. *In: Pensamento feminista: conceitos fundamentais.* Audre Lorde [et al.]; organização Heloisa Buarque de Holanda, Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

CAGE, John. **Silêncio.** Ediciones Árdora, Madrid, 2012.

CALVINO, Ítalo. **Se um viajante numa noite de inverno.** São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio.** São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMARGO, Diones. **A mulher arrastada.** Rio de Janeiro: Cobogó, 2012.

CAMPOS, Haroldo de. **Deus e o diabo no Fausto de Goethe.** São Paulo, Perspectiva, 2005.

- CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 2019.
- CAMPOS, Haroldo de. Serafim: um grande não livro. *In: Oswald de Andrade. Serafim Ponte Grande*. São Paulo, Globo, 2007.
- CANCLINI, Nestor Garcia. **A socialização da arte**. São Paulo: Editora Cultrix, 1984.
- CARRERA, Arturo. **O homem mais portátil do mundo**. Rio de Janeiro: Azougue, 2014.
- CASTELLUCI, Romeo. **Le théâtre est un miroir obscur dans lequel il faut deviner notre image**. (entrevista). Théâtre(s), 2015.
- CHKLOVSKI, Viktor. L'art comme procédé. *In: TODOROV, Tzvetan (org.). Théorie de la littérature*. Paris: Seuil, 2001.
- CLARK, Lygia. **Lygia Clark**. Barcelona: Fundació Tapiès, 1997.
- CLARK, Lygia. **Lygia Clark (1920-1988) 100 anos**. Editora Pinakothek, 2021.
- COELHO, José Teixeira. **A cultura e seu contrário: cultura, arte e política pós-2001**. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2008.
- COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- COHEN, Renato. **Work in process: linguagens da criação, encenação e recepção na cena contemporânea**. 1994. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994.
- COSTA, Luiz Cláudio da. **A condição precária da arte: corpo e imagem no século XXI**. Belo Horizonte: Editora Relicário, 2023.
- DASSIE, Franklin Alves. **Yoko Ono: impasses e instruções**. *Alea: Estudos Neolatinos*. V. 22, n. 2. 2020. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/alea/a/LhfJb9CW5wJ7FpH6mQzvnwJ/> (último acesso em 15 de dezembro de 2023).
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.
- DELEUZE, Gilles. **A lógica das sensações**. Francis Bacon: *Logique de la Sensation*. Paris: aux éditions de la différence. 2001.
- DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2018.
- DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. **Mil platôs — capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 2. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

DERRIDA, Jacques; SOUSSANA, Gad; NOUSS, Alexis (org.). *Decir el acontecimiento, es posible?* Madrid: Arena Libros, 2006.

DESGRANGES, Flávio. **A inversão da olhadela: alterações no ato do espectador teatral.** São Paulo: Hucitec, 2012.

DESGRANGES, Flávio. **A pedagogia do espectador.** São Paulo: Hucitec, 2015.

DESGRANGES, Flávio. *Decirse público: entre la mediación teatral y el efecto estético.* São Paulo: Hucitec, 2022, p. 99.

DESGRANGES, Flávio. **O que eu significo diante disso: ação artística com espectadores teatrais.** Porto Alegre, Revista Brasileira de Estudos da Presença, vol.10, n.2, 2020.

DESGRANGES, Flávio; SIMÕES, Giuliana. **Folias Galileu: o espectador em ato performativo.** Sala Preta, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, São Paulo, USP, v. 17, n. 1, p. 331-343, 2017.

DESGRANGES, Flávio; SIMÕES, Giuliana (Org.). **O ato do espectador: perspectivas artísticas e pedagógicas.** São Paulo : HUCITEC, 2017.

DIAZ, Enrique. **Na Companhia dos Atores.** Rio de Janeiro: Senac, 2006.

DIDI-HUBERMANN. Georges. **A vertical das emoções: as crônicas de Clarice Lispector.** Traduzido por Eduardo Jorge de Oliveira. Belo Horizonte: Relicário, 2021.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem.** São Paulo: Editora 34, 2013.

DIDI-HUBERMAN. Georges. **O que vemos, o que nos olha.** São Paulo : Editora 34, 2010.

DIDI-HUBERMAN. Georges. **Quando as imagens tomam posição.** Belo Horizonte : Editora UFMG: 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vagalumes.** Belo Horizonte : Editora UFMG, 2011.

DIÉGUEZ CABALLERO, Ileana. *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política.* Buenos Aires : Atuel, 2007.

DIÉGUEZ CABALLERO, Ileana. **“Cenários expandidos. (Re)representações, teatralidades e performatividades”.** Revista Urdimento, Florianópolis, v.15, 2011, p. 135-147.

DOSTOIEVSKAIA, A. G. **Meu marido Dostoiévski.** Rio de Janeiro : Mauad, 1999.

DOSTOIÉVSKI, F. M. **O idiota.** Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo : Editora 34, 2010.

DUCHAMP, Marcel. O ato criativo. *In:* TOMKINS, Calvin. São Paulo : Cosac Naify, 2013.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelo bosque da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

FABRINI, Verônica. **Crítica/análise de P's no I Festival Nacional de Teatro Universitário da UFRN**. 2017. Disponível em: <https://trapia.org/espeticulos/ps/> (último acesso em 15 de dezembro de 2023).

FAVARETTO, Celso. **A invenção de Helio Oiticica**. Edusp/Fapesp : São Paulo, 2000.

FÉRAL, Josette. **Além dos limites: teoria e prática do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FÉRAL, Josette. **Por uma poética da performatividade: o teatro performativo**. Sala Preta, São Paulo, n. 8, 2008, p. 191-210.

FERNANDES, Sílvia. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FERNANDES, Silvia. **Teatro expandido em contexto brasileiro**. Sala Preta, [S. l.], v. 18, n. 1, p. 6-34, 2018. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v18i1, p. 6-34, p.11.

FERRANTE, Elena. **As margens e o ditado: sobre os prazeres de ler e escrever**. Rio de Janeiro: Editora Intrínseca, 2023.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia (Org). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

FISCHER-LICHTE, Erika. **Estética de lo performativo**. Madrid : Abada, 2011.

FISCHER-LICHTE, Erika. **Realidade e ficção no teatro contemporâneo**. Sala Preta, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, São Paulo, USP, v.13, n.2, p.14-32, 2013.

FREITAS, Verlaine. **Adorno e a arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 2003.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo : Perspectiva, 1994.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar, escrever, esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006, p.37.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Sete aulas sobre linguagem, memória e história**. Rio de Janeiro : Imago, 1997.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. O. **O rastro e a cicatriz: metáforas da memória**. Pro-Posições, Campinas, SP, v. 13, n. 3, p. 125–133, 2016.

GANDOLFI, Alexandre. **Para não estar só: o ato produtivo do espectador teatral como diálogo cênico na escola**. Tese de Doutorado. UDESC, 2021.

GIL, José. Um Bom Encontro? *In*: ESPÍRITO SANTO, Cristina; FABIÃO, Eleonora; SOBRAL, Sonia. **Rumos Itaú Cultural 2010/2012**. São Paulo, 2013, p. 123. Disponível em: https://issuu.com/itaucultural/docs/rumos_teatro_2. Consulta em: 27 de out. 2023.

GLISSANT, Édouard. OBRIST, Hans-Ulrich. **Conversas do arquipélago**. São Paulo: Cobogó, 2022.

GLISSANT, Édouard. **Poética da Relação**. São Paulo: Editora Bazar do Tempo, 2021.

GUATTARI, Félix. **Caosmose: um novo paradigma estético**. São Paulo: Editora 34, 2012.

GUMBRECHT, Hans-Ulrich. **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Rio de Janeiro : Contraponto, PUC-RJ, 2010.

GUMBRECHT, Hans-Ulrich. **Serenidade, presença e poesia**. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2016.

HANDKE, Peter. **Peças faladas**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015.

HOOKS, Bell. **Ensinando pensamento crítico: sabedoria prática**. São Paulo: Editora Elefante, 2020.

HOOKS, Bell. **O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**. Vol. 1. São Paulo : Editora 34, 1996.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**. Vol. 2. São Paulo: Editora 34, 1999.

JACOBBI, Ruggero. **O espectador apaixonado**. Porto Alegre: Curso de Arte Dramática da Faculdade de Filosofia, URGs, s/d.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 1996.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. São Paulo : Ática, 1994.

JAUSS, Hans Robert. **Pequena apologia de la experiência estética**. Barcelona : Ediciones Paidós Ibérica, 2002.

JAUSS, Hans Robert. **Por une esthétique de la réception**. Paris : Gallimard, 1978.

JAUSS, Hans Robert. **Pour une herméneutique littéraire**. Paris : Gallimard, 1982.

KEHL, Maria Rita. **O tempo e o cão: a atualidade das depressões**. São Paulo: Boitempo, 2009.

KIERKEGAARD, Soren. **O conceito de angústia**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2011.

LACAN, Jacques. **Le séminaire, livre X**. Paris: Éditions du Seuil, 2004.

LACAN, Jacques. **O seminário: a angústia livro 10**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2005.

LARROSA, Jorge. **Tremores: escritos sobre experiência**. Belo Horizonte : Autêntica, 2015.

LATTAVO, Patricia Miguez. **Lygia Clark: teoria e prática nas obras voltadas para a participação do espectador**. 2016. Dissertação (mestrado). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, 2016.

LEHMANN, Hans-Thies. **O teatro pós-dramático**. São Paulo : Cosac Naify, 2007.

LEMINSKI, Paulo. **Ensaio e anseios crípticos**. Campinas : Editora Unicamp, 2012.

LESSA, Jefferson. Leitura iconoclasta resgata ideais antropofágicos. **Jornal O Globo**, 15/04/2005. Disponível em: https://acervodigital.unesp.br/bitstream/123456789/65697/9/ensaio_hamlet16.jpg (último acesso em 15 de dezembro de 2023).

LIGIÉRO, Zeca (org). **Performance e Antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro: Editora Mauad X, 2012.

LIMA, Luiz Costa (org.). **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

LIMA, Luiz Costa. **Mímesis e modernidade: formas das sombras**. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

LIMA, Luiz Costa. **O controle do imaginário: razão e imaginação nos tempos modernos**. Rio de Janeiro : Forense Universitária, 1989.

LIMA, Luiz Costa. **Teoria da literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro : Francisco Alves, 1983.

LISPECTOR, Clarice. **Água Viva**. São Paulo: Editora Rocco digital, *e-book*, 2020.

LISPECTOR, Clarice. **Todas as crônicas**. Rio de Janeiro: Rocco digital, 2018.

LOWY, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio**. São Paulo: Boitempo, 2005.

MAGALHÃES, Elisa de. **A farmácia performática: corpo e anticorpo no ato performativo**. ARS (São Paulo), v. 14, n. 28, p. 207-219, 2016. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/122569> (último acesso em 15 de dezembro de 2023).

MANGUEL, Alberto. **Uma história da leitura**. São Paulo: Cia da Letras, 1997.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela**. São Paulo: Cobogó.

MEGEVAND, Martin, Coralidade. *In*: **Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas**. Florianópolis, UDESC, n.20, pp 37-39, 2013.

MILLER, Jacques-Alain. **Conferência inaugural do Instituto do Campo Freudiano de Buenos Aires (ICBA)**, publicada pela primeira vez no Brasil em: Carta de São Paulo, São Paulo, Escola Brasileira de Psicanálise de São Paulo, v. 10, n. 5, p. 18-32, out-nov., 2003.

MONTAIGNE. **Michel de. Montaigne: Ensaios**. São Paulo: Editora Penguin Companhia. 2010.

MORENO, Newton. **Agreste: uma nostalgia das origens**. Revista Sala Preta, v. 4, 2004, pp. 93-124. <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57139/60127> (último acesso em 15 de dezembro de 2023).

MORETTO, Roberto. **Ensaio. Hamlet: ruptura da linearidade dramática e corpos em rede na cena de Enrique Diaz**. Escola de Comunicações e Artes – USP, Dissertação de Mestrado, São Paulo, 2009.

NAUGRETTE, Catherine. **L'esthétique théâtrale**. Paris : Nathan, 2000.

NETROVSKI, Arthur, SELIGMANN-SILVA, Márcio. (org.). **Catástrofe e representação: ensaios**. Escuta, 2000.

OITICICA, Hélio. **Conglomerado newyorkaises**. Rio de Janeiro : Beco do Azougue, 2013.

OLIVEIRA, Alecsandra Matias de. **Quem é Yoko Ono?** Disponível em: <https://jornal.usp.br/artigos/quem-e-yoko-ono/> (último acesso em 15 de dezembro de 2023).

OITICICA, Hélio. **Museu é o mundo**. Rio de Janeiro : Beco do Azougue, 2011.

ONO, Yoko. **Catálogo de exposição Yoko Ono no Moma**. Disponível em: <https://www.moma.org/artists/4410> (último acesso em 15 de dezembro de 2023).

ONO, Yoko. **O céu ainda é azul você sabe**. São Paulo: Editora Instituto Tomie Ohtake, 2010.

ONO, Yoko. GRAPEFRUIT. **O Livro de Instruções + desenhos de Yoko Ono**. Tradução para o português: Giovanna Viana Martins e Mariana de Matos Moreira Barbosa FAPEMIG/UEMG. Belo Horizonte, 2009.

PAZ, Octavio. **Marcel Duchamp ou o castelo da pureza**. São Paulo : Perspectiva, 2015.

PEDROSA, Adriano. **Artevida: catálogo**. Rio de Janeiro, Cobogó, 2015.

- PEDROSA, Mário. **Acadêmicos e Modernos**. São Paulo: EDUSP, 1998.
- PIGNATARI, Décio. **O que é comunicação poética**. São Paulo: Editora, 2006.
- PRADO, Adélia. **O Coração Disparado**. Rio de Janeiro: Record, 2013.
- PRECIADO, Paul B. **Eu sou o monstro que vos fala: relatório para uma academia de psicanalistas**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, e-book, 2022.
- PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido: No caminho de Swann**. Rio de Janeiro: O Globo Ed, 2003.
- PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros. **Alteridade em cena**. Sala Preta, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, São Paulo, USP, n. 12, v. 1, p. 46-57, 2012.
- PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros. **Luzes sobre o Espectador: artistas e docentes em ação**. Revista Brasileira de Estudos da Presença, v. 5, n. 2, p. 330–355, 2022.
- PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros. **Para alimentar o desejo de teatro**. São Paulo : Editora Hucitec, 2015.
- QUEIROZ, Beatriz Morgado. **Lygia Clark: um olhar estético sobre a comunicação**. IV ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura 28 a 30 de maio de 2008. Faculdade de Comunicação/UFBA, Salvador-Bahia-Brasil. Disponível em: <https://www.cult.ufba.br/enecult2008/14362.pdf> (último acesso em 15 de dezembro de 2023).
- QUILICI, Cassiano. **O campo expandido: arte como ato filosófico**. Sala Preta, v. 14, n. 2, p. 12-21, 2014.
- QUINTANA, Mario. **Sapato florido**. São Paulo: Globo, 2005.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo, Perspectiva, 1999.
- RANCIÈRE, Jacques. **Le spectateur émancipé**. Paris : La Fabrique éditions, 2008.
- RANCIÈRE, Jacques. **O Inconsciente estético**. São Paulo : Editora 34, 2009.
- RANCIÈRE, Jacques. **O fio perdido: ensaios sobre a ficção moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2017.
- REVISTA TEMPORALES**. ISSN 2475-5036, 2023. Disponível em: <https://wp.nyu.edu/gsas-revistatemporales/qual-e-o-parangole-whassup-parangole/> (acesso em 10/01/2024)
- RILKE, Rainer Maria. **Cartas a um Jovem Poeta**. São Paulo: L&PM e-book, 2013.

RODRIGUES VON GLEHN, Priscila. **O Cristo de Hans Holbein na composição interna da obra *O idiota*, de Dostoiévski**. Revista do SELL v. 4, no. 1, 2014. Disponível em: <https://seer.uftm.edu.br/revistaeletronica/index.php/sell/article/view/533>. Acesso em: 13 jan. 2024.

ROLNIK, Sueli. **Esferas da Insurreição. Notas para uma Vida não Cafetinada**. São Paulo: N -1 edições, e-book, 2018.

ROLNIK, Sueli. *Molda-se uma alma contemporânea: o vazio-pleno de Lygia Clark*. In: **The Experimental Exercise of Freedom: Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica and Mira Schendel**. The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1999. Disponível em: <http://www4.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Molda.pdf> acesso em 11/01/2024.

SÁ, Olga de. **O leitor protagonista**. Kalíope, São Paulo, ano 3, n. 1, p.82-90, jan./jun., 2007.

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

SALLES, Cecília. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. São Paulo. FAPESP, Annablume, 2004.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes da Criação: construção da obra de arte**. Vinhedo : Editora Horizonte, 2006.

SANCHEZ, José Antonio. **Prácticas de lo real en la scena contemporánea**. Madrid : Visor Libros, 2007.

SCHECHNER, Richard. **Performance studies: an introduction**. London : Routledge, 2002.

SELIGMAN-SILVA, Márcio. NESTROVSKI, Arthur Nestrovski, (orgs.). **Catástrofe e representação: ensaios**. São Paulo: Escuta, 2000.

SIMÕES, Giuliana. **O instante em que o espectador desliza entre o objeto e si mesmo**. Conceição/Conception, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da Unicamp, v. 4, n.1, pp. 84-93, 2015.

SIMÕES, Giuliana. **Veto ao modernismo no teatro brasileiro**. São Paulo: Hucitec, 2017.

SONTAG, Susan. **Contra a interpretação e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2020.

TAYLOR, Diana. **Arquivar a coisa**. Revista Sala Preta. v. 14, n. 1, pp. 23-38, 2014.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas**. Belo Horizonte : Editora UFMG, 2013.

TRIAU, Christophe. Choralités diffractées: la communauté en creux, *In: Alternatives Théâtrales*. N. 76, pp.5-11, 2003.

TROCHE, Sarah. **Le hasard comme méthode: figures de l'aléa dans l'art du XXe siècle**. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2015.

UHIARA, Rafaella. **Sobre o legado de uma arte efêmera: breve reflexão sobre a fugacidade do evento teatral e sua perenidade na memória do espectador a partir do espetáculo *Cour d'honneur*, de Jérôme Bel (2013)**. Revista Sala Preta, v.13, n. 2,. pp. 121-129, 2013.

WOOLF, Virginia. **O sol e o peixe: prosas poéticas**. São Paulo: Autêntica, 2020.

WOOLF, Virginia. **Uma prosa apaixonada**. Belo Horizonte: Autêntica, 2023.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo : Cosac Naify, 2014.