

O ESPECTADOR CONTEMPORÂNEO

Editorial

Leonel Martins Carneiro

Julia Guimarães

O espectador contemporâneo

Este número da revista *Aspas* é especial por vários motivos. Seja pela comemoração do quinto ano do periódico, que tem se afirmado como um dos mais importantes do país, seja pela constante renovação à qual a revista se propõe ao abordar temas e formas marginalizados pelas discussões acadêmicas, sem nunca perder seu foco na questão metodológica das pesquisas mais recentes (ou mesmo em andamento) das artes cênicas.

A edição celebra ainda a nova parceria com o Teatro da Universidade de São Paulo (TUSP), que, nesta edição, assina como correalizador da revista, junto do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC), da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Ela é também marcada pelo fortalecimento das seções **Desenhos de Pesquisa** e **Forma Livre**, que apontam para uma diversidade de maneiras de pensar e fazer pesquisas/ensaios na área.

Para afirmar seu compromisso com o desenvolvimento do campo das artes cênicas, este número constrói um esboço de algumas das principais tendências no tratamento do espectador teatral na atualidade. Mas quem é esse espectador?

A palavra espectador deriva do latim *spectator*, que ao mesmo tempo significa olhar e observar, mas também contemplar, aguardar. Outra palavra para espectador seria a que vem do grego *theoros* (*θεωρός*), que significa aquele que olha. *Theoros* era a palavra utilizada pelos gregos para designar a pessoa que era enviada para consultar um oráculo, mas também para quem era enviado pelas cidades gregas como observador dos festivais. A palavra *theoros* é a base da palavra teoria (*θεωρία*), cujo sentido seria contemplação, especulação, olhar para algo.

A relação entre as figuras do teórico e do espectador demonstra a compreensão grega do papel ativo que estes tinham desde o surgimento do teatro. Ser espectador é experienciar o teatro e compartilhar essa experiência com outras pessoas. Dessa forma, é desejável que um estudo do espectador leve em conta a complexidade de seu olhar, através de teorias que dialoguem também com a própria expressão do público acerca de sua experiência.

Um fator que salta aos olhos é o crescimento desse campo de pesquisa nos últimos anos, que tem se dado de forma generalizada em praticamente todas as universidades do Brasil. Esse fato pode ser visto também como reflexo direto do número expressivo de trabalhos cênicos que trazem o espectador para a centralidade da criação, ao pensar a obra como algo que acontece, de forma cada vez mais intensa, *entre público e cena*.

Nesse sentido, se o teatro já foi considerado, no decorrer das últimas décadas, como a arte do dramaturgo, do diretor e do ator, atualmente muitos o consideram a arte do espectador. Não só pela premissa, aprofundada sobretudo a partir do século XX, de sua emancipação e protagonismo como coconstrutor dos sentidos da obra, mas também pelos diversos modos como tem sido inserido no jogo cênico: ele pode se tornar um personagem a mais na ficção, participar de situações imersivas e deambulatórias ou ter seus sentidos abalados por efeitos de ambiguidade e choque, só para citar alguns exemplos. Com essa inserção, o fato é que muitos espetáculos teatrais na atualidade acabam por tornar os espectadores atores de sua própria *experiência*.

Ao considerar a produção acadêmica acerca do espectador, uma de suas características é que, em geral, ela é proposta a partir do *olhar da cena sobre o espectador*, ou seja, uma reflexão sobre a linguagem construída pela obra para dialogar com o público. Assim, são as reflexões teóricas e relatos de artistas e pesquisadores que surgem como as principais bases para seus textos.

A forma como isso se desdobra nas publicações acadêmicas é a mais diversa possível, o que pode ser verificado pela variedade de abordagens presentes neste número. O diálogo com o conceito de público pode surgir simultaneamente no plano estético e político, como nos propõe o excelente artigo inédito *A nossos inimigos: reflexões sobre o público*, do pesquisador espanhol Óscar Cornago, traduzido para o português na seção **Especial**.

Assumindo a necessidade de busca de novas formas de abordagem do espectador, a revista *Aspas* lança um convite para olhar nos olhos do espectador de carne e osso, através das fotos trazidas por Ethel Braga em *Fotografia e espectador: um relato*, na seção **Forma Livre**, a fim de vê-lo como alguém que, dentro da cena ou sentado em um teatro tradicional, é essencial

para o teatro. A intervenção da artista se espalha pela revista, e suas fotos ilustram as capas dos outros artigos.

Questões semelhantes são discutidas na seção **Desenhos de Pesquisa**, de uma forma mais narrativa e autoetnográfica, como na proposta de *Testemunho e responsabilidade na cena contemporânea*, em que Alessandra Montagner reflete sobre uma experiência-limite como espectadora ao assistir ao espetáculo *Room 40*, do coreógrafo polonês Maciej Kuźmiński. É também o caso do texto de Cecília Lauritzen Jácome Campos, que problematiza o conceito de experiência a partir de seu contato como espectadora com a obra *A última palavra é a penúltima – 2.0*, do grupo Teatro da Vertigem (SP).

A pergunta sobre as formas de relação que os criadores podem estabelecer com o espectador contemporâneo é outro eixo que perpassa a edição. Em pelo menos dois artigos – *Os quintais de Porto Alegre: uma experiência de jogo entre as funções de ator e espectador* e *Horizontalidade? A perspectiva da interação em Aisthesis e seus pontos de contato com a performance* – são analisados experimentos cênicos que propõem estratégias não hierárquicas de diálogo com o público ao deslocá-lo para o lugar da ação, de modo a fazê-lo transitar entre diversos modos de interação.

Na seção **Artigos**, o atual número aborda o importante tema da mediação, seja a informal, de amigos ou da família, ou formal, propiciada por instituições (prefeituras, museus, escolas). O artigo *No balé e no teatro*, de Taís Ferreira, seguindo pela primeira dessas vertentes, propõe um olhar sobre a formação de dois professores de artes, levando-a em consideração não só pelo viés meramente formal, mas abordando também a influência de sua experiência de vida, propondo, por fim, reflexões acerca da formação desses mediadores. Em *Travessias do espectador escolar na contemporaneidade*, Patrícia Maciel propõe uma reflexão sobre as experiências institucionais de formação de espectadores, como a promovida pelo *Projeto Formação de Público*, desenvolvido pela Prefeitura de São Paulo (SP) entre os anos de 2001 e 2004, e pelo projeto *Théâtre La Montagne Magique*, coordenado ao longo de mais de duas décadas por Roger Deldime.

Há também na seção abordagens mais teóricas que dialogam com textos filosóficos e teatrais, como nos casos dos artigos *Presença e afeto na experiência do encontro na arte*, de Milene Lopes Duenha, com foco no con-

ceito de presença e sua capacidade de provocar potências de afeto sobre os envolvidos no acontecimento cênico, e *A Relação entre espectador e obra de arte*, de Karine Ramaldes, que investiga a relevância do espectador na concretização da obra de arte e o processo de transformação simbólica que atravessa sua experiência.

A ênfase na teoria aparece ainda no artigo *A pulsão de teatralidade e a sobrevivência do teatro na atualidade*, de Elen de Medeiros e Matheus Borelli dos Santos, que propõe o conceito de pulsão de teatralidade para discutir a necessidade humana de teatralidade e ficção, e em *Deixar-se enganar, deixar-se ser ignorante*, de Ana Julia Marko, uma reflexão sobre o elo entre público e obra a partir da noção de jogo.

Sob um ponto de vista histórico, o estudo de Patrícia Bertucci tangencia a subversão nos papéis tradicionais de artista e público ao analisar a intervenção *Evento fim de década* (1979), realizada na Praça da Sé (São Paulo, SP) por coletivos de arte como o Viajou Sem Passaporte. Nela, discute a relação da obra com os transeuntes locais, convidados não para serem espectadores, mas responsáveis diretos pela construção de situações criativas no contexto político dos últimos anos da ditadura militar.

Diante da diversidade e da complexidade apresentada pelos artigos, essa edição da revista cumpre o papel de trazer o que está sendo pensado de mais novo no campo das pesquisas da recepção e mostra a necessidade de investimentos por parte da comunidade (dentro e fora da academia) no estudo e no trabalho com os espectadores de teatro.

Destaca-se especialmente a necessidade de olhar para esse espectador como um ser que tem uma vida antes e depois do espetáculo. Fugir da figura de um espectador inerte e idealizado parece ser um dos maiores desafios dos pesquisadores que se aventuram nesse campo tão vasto.

Essa edição alerta para a necessidade de artistas e teóricos lançarem-se ao desafio de ampliar as possibilidades de mediação, viabilizando o teatro a indivíduos que representem a sociedade em que e para a qual o espetáculo é produzido.

Em um tempo de convulsão social e cerceamento de direitos como este é quando o teatro mais cresce e floresce. Não à toa, tem havido um movimento cada vez mais intenso de ocupação das periferias pelos grupos teatrais e

de produção teatral dessas próprias periferias. Tampouco é por acaso que as artes cênicas têm ocupado prédios e espaços públicos. Nesse processo de expansão da cena para fora da sala, o teatro parece (re)encontrar a cidade. Surgem novas mediações possíveis e modos de experienciar o teatro, o que torna a reflexão acerca do espectador crucial para os nossos tempos.

Leonel Martins Carneiro e Julia Guimarães
Editores de número

A NUESTROS ENEMIGOS. REFLEXIONES SOBRE EL PÚBLICO

AOS NOSSOS INIMIGOS. REFLEXÕES SOBRE O PÚBLICO

TO OUR ENEMIES. REFLECTIONS ON AUDIENCE

Óscar Cornago

Óscar Cornago

Investigador del Centro de Ciencias Humanas y Sociales del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) de Madrid, escritor, ha estudiado y documentado la obra de artistas de la escena contemporánea en España y Latinoamérica en volúmenes como Políticas de la palabra, Éticas del cuerpo y Acercamientos a lo real

Resumen

El objetivo de este artículo es estudiar la construcción del público, entendido como los interlocutores de una acción, a partir de dos relatos distintos. Uno está formado por la conversación improvisada del dúo de *performers* Los Torreznos en su obra *La caverna* (2012), que tenía al público como objeto de su mirada; y el otro está extraído del análisis de Comité Invisible del movimiento de ocupación de las plazas desarrollado en distintas ciudades del mundo desde el 2008. La finalidad es confrontar dos acercamientos distintos al público —Escénico y estético, por un lado, y social y político, por otro—, y trazar un camino de ida y vuelta entre la escena y la calle, considerando ambos espacios como dispositivos de actuación y representación que están buscando otras formas de operar frente al orden económico y político consolidado desde los años noventa.

Palabras clave: Público, Performance, Revolución social, Estética, Dispositivo.

Resumo

Este trabalho tem o objetivo de estudar a construção do público, entendido como os interlocutores em ação, a partir de duas histórias diferentes. A primeira consiste em uma conversa improvisada da dupla de *performers* Los Torreznos, em *La caverna* (2012), que tinha o público como seu objeto de observação; e a outra é extraída da análise que o Comité Invisible fez sobre o movimento de ocupação das praças, ocorrido em diferentes cidades do mundo desde 2008. O objetivo é confrontar duas abordagens diferentes do público – cênica e estética, por um lado, e social e política, por outro – e traçar um caminho de ida e volta entre a cena e a rua, considerando ambos os espaços como dispositivos de ação e de representação procurando operar de outras maneiras ante a ordem política e econômica, reforçada desde a década de 1990.

Palavras-chave: Público, Performance, Revolução social, Estética, Dispositivo.

Abstract

The aim of this article is to study the constitution of the audience, understood as an interlocutor in action, based on two different stories. The first one is an improvised dialogue by the artistic duet Los Torreznos, in *La caverna* (2012), in which the audience was their object of observation; the other one is extracted from the analysis made by the Comité Invisible about the occupation movement in squares all over the world since 2008. The objective is to confront two different approaches of audience – scenic and esthetic, on one hand, and social and political, on the other – and trace an inward and outward journey between scene and street, considering both spaces as mechanisms of action and representation, operating differently before the political and economic order, reinforced since 1990.

Keywords: Audience, Performance, Social revolution, Esthetic, Device.

“Escribir es un acto de vanidad, si no es para el amigo.”

Esta afirmación, presente en el libro *A nuestros amigos*, escrito por un autor o autores que quedan bajo el anonimato del Comité Invisible, podría ser llevada, y quizá con mayor razón, a la escena. Salir a escena puede ser entendido también como un acto de vanidad si no se hace para un amigo. El público, que en sentido figurado puede ser considerado como una suerte de enemigo al que hay que ganarse, puede ser igualmente ese amigo al que aún no se conoce, como continúan diciendo los de Comité Invisible refiriéndose a sus potenciales lectores. Llamarlos “amigos” es solo parte de una retórica, una forma de hacerse público y de relación con el público. Entre un punto y otro, entre el antagonismo radical y el deseo de cercanía, colaboración o intercambio con los interlocutores de un proyecto se despliegan innumerables opciones que expresan distintas formas de plantear la relación entre escena y público, o en un sentido más amplio, entre quienes se hacen visibles en la calle, de forma voluntaria o no, y quienes miran desde el anonimato de su condición de ciudadanos comunes; distintas formas, en definitiva, de entender el fenómeno social en el momento en el que está sucediendo. Este planteamiento suscita una serie de preguntas que ocupan un lugar importante en el debate actual tanto en el plano político como artístico: ¿Quién mira y quién actúa?, ¿cómo plantear nuevas formas de hacer con los otros?, ¿cómo reinventar los espacios comunes?¹, o dándole una formulación más concreta:

En el siglo XVII, cuando Tristán e Isolda se encuentran por la noche y conversan, es un “parlamento”; cuando unas personas, entregadas a la suerte de la calle y de las circunstancias, se alborotan y se ponen a discutir, es una “asamblea.” Esto es lo que hay que oponer a la “soberanía” de las asambleas generales, a las habladurías de los parlamentos: el redescubrimiento de la carga afectiva vinculada a la palabra, a la palabra *verdadera*. Lo contrario de la democracia no es la dictadura, es la verdad. Es justamente porque son momentos de *verdad*, en los que el poder está desnudo, que las insurrecciones nunca son democráticas. (COMITÉ INVISIBLE, 2015, p. 68)

1. Este trabajo se enmarca dentro del proyecto “Las prácticas escénicas como forma social del conocimiento. Una aproximación crítica a la idea de participación”, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad (HAR2014-57383-P).



Foto: Belén Cueto

Las reflexiones que siguen están tejidas en diálogo con dos textos, que no son solo textos, sino que remiten de forma directa a las acciones que dieron lugar a estos textos. En el primer caso, procede de una obra de Los Torreznos, *La caverna*, realizada en diversos espacios, y en el otro —del que he extraído la cita anterior— de una serie de manifestaciones producidas desde el 2008 en distintas ciudades del mundo y que entre otros apelativos se conocieron como el Movimiento de las plazas. Cualquier texto, como toda palabra, proviene de una acción. La cultura occidental ha sido a menudo criticada por su condición excesivamente intelectual, que ha valorado más la representación y los discursos que el acontecimiento al que estos hacen referencia. Como respuesta hace ya tiempo que la acción se convirtió en instrumento clave, convertido paradójicamente también en un discurso no menos central, de transformación. La acción abre la posibilidad de proponer otro tipo de relaciones con las representaciones, empezando por las representaciones de nosotros mismos. Los textos son los soportes fundamentales de este tejido intelectual, y han sido cuestionados por las mismas acciones que los sostiene, o más bien por su ausencia: en lugar de hacer escribir/decir. Ciertamente,

decir/escribir es una acción más, y por ello, inevitablemente, también un escenario. Dependiendo de los casos estas acciones pueden hacerse más visibles o, por el contrario, pasar desapercibidas con el fin de dar mayor autoridad al texto/escenario como entidad autónoma, lo que contribuirá también a su proyección en el tiempo, es decir, le dará mayor poder en cuanto texto frente a sus potenciales enemigos, los lectores o la ausencia de lectores. A mayor autoridad puede atraer a más público, pero menos posibilidad de transformarlo en algo que no sea una proyección de la propia autoridad.

Quizá por esto, uno de los materiales con los que voy a trabajar posee un nivel de autorización muy bajo, ya que es el resultado de una transcripción realizada por mí de la conversación desarrollada como parte de una improvisación escénica. Este texto podría ser calificado incluso como bastardo, ya que es el resultado ilegítimo de una acción cuyo sentido es justamente evitar la posibilidad de quedar fijada a través de un texto. Esto hace que pueda ser considerado como un texto dramático al uso, que podría ser utilizado a su vez como base de una futura representación por unos actores, que es exactamente el modelo artístico contra el que se propone este tipo de trabajo, descendiente de la corriente de performance que se activa nuevamente en España desde comienzos de los años noventa.

La caverna fue realizada por Rafael Lamata y Jaime Vallaure, que formaron el dúo Los Torreznos a principios de los años 2000. El punto de partida es una idea lanzada por el artista Isidoro Valcárcel Medina, un reconocido exponente de la corriente de arte conceptual que tanta influencia ha tenido en el desarrollo de la performance. La propuesta, inspirada en el mito homónimo de Platón, fue adaptada por el dúo de la siguiente manera. Durante 30 minutos uno de ellos se sienta de espaldas al público y el otro se sitúa de pie, frente a él, por tanto también de cara al público. Entre ellos se desarrolla un diálogo que nace de esta situación, de lo que uno sí puede ver y sentir, al estar mirando al público, y el otro no. Al cabo de este tiempo se interrumpe la actuación con un apagón, se intercambian las posiciones y empieza de nuevo el juego durante otros 30 minutos. Como en todos sus trabajos, lo que se dice en escena, aunque haya unas pautas o un cierto guion, es fruto de la improvisación. Siguiendo el espíritu de la performance, se trata de que lo que allí ocurra sea de algún modo resultado de ese momento y esa situa-

ción, y no un trabajo ya preparado que se repita de la misma manera cada vez que se hace. Aunque idealmente cualquier acontecimiento escénico participa de estas premisas, de ahí la necesidad de tener un formato escénico en lugar de únicamente visual o textual, los grados de apertura al presente varían dependiendo de las convenciones, géneros y modos de trabajar. No es de extrañar, por tanto, la pregunta con la que se abre la conversación: cómo estamos aquí y ahora.

— ¿Estás bien?

— En fin, quitando algunas molestias... pero la cuestión está en cuánto caso les haces.

— ¿A las molestias?

— Sí, sí, a las molestias. Pero, vamos, básicamente estoy bien.

— Entonces... ¿estás bien?

— Sí, sí, estoy bien. Ya te he dicho.

— Pues te noto un poco inquieto.

— Bueno, es que no es una situación tan fácil, parece como si fuera normal, pero no es normal.

— ¿No es normal?

— No, no.

— ¿Por qué no es normal?

— Pues no es normal porque... pasan cosas aquí. No sé si te estás dando cuenta.

— De lo que me doy cuenta es de que no focalizas la mirada. Estás mirando a izquierda y a derecha.

— Bueno, me distraigo, sí. Es que veo cosas que me distraen. Es que no es normal esta situación, ya te digo. Pero, vamos, si quieres, te miro a los ojos.

— No sé, bueno, es que me llama la atención.

— Pero qué más te da. De lo que se trata es de pasar el rato. Mira, ahora te miro a los ojos.

— ¿Pero estás bien?

— ¡Otra vez! Sí, hombre, sí, claro.

- Yo también.
- Bueno, pues me alegro. De eso se trata aquí, de estar bien, porque si estuviéramos mal nos iríamos a otro sitio.
- Bueno, sí y no. Podías estar aquí estando mal.
- Sí, pero entonces no estaría así. Estaría mal y esas cosas se acababan notando.
- ¿Tú distingues cuando estás bien y cuando estás mal, pero de verdad?
- Mira... yo qué sé. Depende de los momentos. Hay momentos en que uno es consciente de que está bien, y otras veces pues no lo sabes, y no lo necesitas saber, simplemente hay que estar, estás y ya está. Vamos, digo yo. No sabes si estás bien todo el tiempo, simplemente estás.

El otro interlocutor de este ensayo es el citado libro, *A nuestros amigos*, que en su primera frase, escrita en versalitas, deja claro el punto de partida: LAS INSURRECCIONES, FINALMENTE, HAN VENIDO. Al comienzo del primer capítulo se aclara el lugar desde el que se propone el libro, que no está lejos de aquel “¿cómo estamos?” con el que se abría la conversación de Los Torreznos: “Nosotros los revolucionarios somos los grandes cornudos de la historia moderna”, a lo que se añade, por si quedara alguna duda acerca de las responsabilidades: “Y uno siempre es, de una manera u otra, cómplice de que le pongan los cuernos” (COMITÉ INVISIBLE, p. 21). Por lo que la respuesta parece evidente: estamos jodidos.

Comité Invisible parte de unos escenarios de protesta que no solo no han tenido el efecto que se esperaba a nivel político, sino que en algunos casos les ha seguido una reacción conservadora, lo que nos da la impresión de que los autores parecen haber participado activamente de estos acontecimientos, pues no se presentan solamente como espectadores privilegiados, sino también como actores. Por el modo como han surgido, comparten unos rasgos que han centrado la atención también del medio artístico. El análisis que ellos plantean tiene un hondo calado escénico, en el sentido de que se detiene en el modo material y físico como todo aquello ocurrió. Esto contribuye, como yo con la transcripción del texto de Los Torreznos, a fijar algo que nació como una reacción a lo que estaba fijado —representado—

como formas políticas asumidas por todos: la evidencia de la democracia. Aunque tanto el discurso de Comité Invisible como este ejercicio de transcripción se resisten a este efecto de fijación de lo que fue un acontecimiento vivo, este es el precio que se paga por recuperar algo para la historia con su consiguiente posibilidad de capitalizarlo en un sentido u otro. Esto es justamente lo que pasó, de forma quizá inevitable, con el aprovechamiento del impulso de estos movimientos por parte de algunos partidos políticos. Sin embargo, en el momento en que estas protestas estaban teniendo lugar lo importante no era su proyección hacia el futuro, sino la potencia inmanente resultado del modo como todo aquello estaba teniendo lugar. Esto impregnó los movimientos de una cualidad escénica en la que lo artístico y lo social se fundieron. Cuestiones tan básicas como el modo de estar allí, la actitud de la gente, las relaciones que se fueron tejiendo, el proceso de autoorganización asumido como tarea colectiva, el cuidado de unos a otros y la forma, en definitiva, de hacer público todo ello, no solo como representación de, sino desde el medio interno de lo que aquello estaba siendo, fueron los elementos fundamentales que dieron forma a estos encuentros, que los convirtieron en un fenómeno singular más allá del contenido de las consignas, de carácter, por otro lado, bastante general frente a lo específico de la situación que se estaba viviendo.

Este mundo feliz tuvo también su otro lado, a lo que Comité Invisible se refiere para tratar de explicar por qué para realizar una determinada acción, votada por una mayoría unos días después, no se presentaba ni la décima parte de los que los que la habían votado, o por qué se podía tardar semanas en generar un documento cuya validez luego iba a ser bastante limitada. Posiblemente, era más importante el camino y la forma de recorrerlo que la meta. La intensidad del presente parecía ir en contra de su proyección de futuro. El valor de esos escenarios radicaba en el hecho mismo de estar ocurriendo contra todo pronóstico y a pesar justamente de no tener certeza de para qué iba a servir. Simplemente ya estaba sirviendo, al menos para todos los que se sentían vinculados de algún modo a ese escenario, ya sea por vía de la participación directa, o simplemente por la sensación de sentir que eso estaba ocurriendo. Estos movimientos alimentaron un tejido de afectos, energías, ganas y emociones con una poderosa capacidad de contagio. Antes de pre-

guntarse para qué, ya estaban teniendo un efecto cierto. Se estaba abriendo una brecha en el horizonte de lo improbable.

— Sí, me parece bien lo que dices... pero el contexto. Háblame, por favor, del contexto.

— Bueno, el contexto... es un contexto desproporcionado. Está desproporcionado. Hay mucho hacia un lado y muy poco hacia otro. Eso determina la situación general.

— Sí, exacto, el desequilibrio. Hay un desequilibrio.

— Pero dentro del desequilibrio, hay como dos fases que están.... Pero, bueno, ya sabes que esto luego... vamos, que puede pasar algo.

— Hombre, no me asustes.

— No, hombre, no. Lo que quiero decir es que pueden pasar cosas.

— ¿Dónde?

— Aquí, hombre, aquí.

— ¿En el contexto?

— Sí, en el contexto, sí, aquí.

— Pero qué tipo de cosas.

— Pues, bueno, de repente... *(Se oye algo por la parte del público, como risas, murmullos, alguien se mueve...)* Mira, ¿ves?

— No, no veo nada. Te veo a ti.

— Ya, claro, por eso, porque no pasan, pero luego, de pronto, hay como unas rupturas... ¿ves?

— Tormentas, hay tormentas.

— Hay como unas rupturas, de repente. ¿Tú no has notada nada raro antes?

Cualquier escenario contrae una deuda con el lugar del que proviene, pero también con aquellos a los que se dirige, con esos posibles amigos o enemigos que son el público. Incluso si es por rechazo o indiferencia, un escenario está destinado a alguien, proyectado hacia los otros. Tiene un destino público. Es una promesa de encuentro con un afuera; la posibilidad de que pase algo no previsto que atraviese la situación presente. En la medida en que está más abierto, menos construido, resulta más fácil detectar las huellas

del contexto en el que sucedió, sentir las fisuras del presente en el que se hizo, como ocurre con el texto del dúo, lleno de muletillas, dudas y rodeos. Y viceversa, en la medida en que está más cerrado, dependerá menos del público. El texto gana autonomía al borrar las huellas de su escritura; haciéndose menos local puede aspirar a un público más amplio. La apertura operativa hace que la obra sea más dependiente de los otros. Sin embargo, esto le hace perder en autoridad —teórica— lo que gana en potencia, práctica. La escena mantiene un pulso con el contexto en el que se produce. Lo necesita, pero al mismo tiempo este puede terminar confundiéndola con la masa indiferenciada que lo rodea.

Los dos interlocutores de este ensayo se sitúan en campos claramente distintos. Basta con pasear la mirada por las imágenes que acompañan este texto, en las que aparecen a modo de ejemplo asistentes a distintos actos y manifestaciones públicas², para comprobar la distancia que separa un medio y otro, y comprender también, apreciando la intensidad expresada en unos y otros casos, por qué más de un artista descubrió en el Movimiento de las plazas una inspiración y un empuje para su trabajo. El objetivo de este artículo es establecer un diálogo entre dos espacios heterogéneos que, sin embargo, no dejan de mirarse. Hacer repensar el público de una propuesta teatral desde los acontecimientos que han atravesado el espacio público en los últimos años, y viceversa, replantear los movimientos sociales como espacios teatrales. Si la calle puede ser considerada como el laboratorio escénico por excelencia, todo escenario artístico puede ser también visto como un laboratorio social en miniatura. En el caso del libro ya citado, la construcción de un imaginario del público funciona por partida doble: como público/actores de estos movimientos y como lectores de su libro.

La búsqueda de nuevas formas de relación con el mundo, y por tanto con el público y a través de él con nosotros mismos, obliga a mirar lo que ocurre en la calle como una posibilidad escénica. Del mismo modo que, a la inversa, todo escenario tiene algo de laboratorio social. Dicho esto, habría que forzar

2. Aunque las imágenes de la calle corresponden al movimiento 15-M de Madrid están traídas aquí a modo de ejemplo de escenografías humanas. Podría tratarse de algún otro movimiento de los que tuvieron lugar durante estos años. No he considerado necesario por esto mismo detallar la procedencia de las otras imágenes de público, que no corresponden en cualquier caso a la obra de Los Torreznos, y que podrían igualmente responder a distintos eventos escénicos.

mucho las cosas para encontrar en *La caverna* alguna relación directa con el movimiento de ocupación de las plazas. No es esta mi intención, pero tampoco es casualidad que esta obra se hiciera un año después de la ocupación de la Puerta del Sol de Madrid en el 2011, que luego se conoció como el 15-M. El mismo año de *La caverna*, es decir, el 2012, Los Torreznos presentaron dos trabajos más que en los que se interpelaba al público de forma directa, *Ya llegan los artistas* y sobre todo *Las posiciones*, donde los espectadores protagonizaban la obra de forma aún más evidente. El puente que conecta un ámbito y otro, la escena artística con la calle, es la gente, el componente fundamental que alimenta una obra teatral como un movimiento social. Aunque los públicos puedan provenir de sectores distintos dependiendo del tipo de obra o movimiento, ambos comparten esa indefinición a la que alude la denominación de gente como material humano sobre el que se trabaja.



Foto: Belén Cueto

En la calle y en la escena el horizonte son los otros, los que se pueden hacer visibles, los que aún no han tomado la palabra, pero podrían hacerlo. Lo indiferenciado de estos colectivos, identificados como público, gente, per-

sonas, ese 99%, convertido en slogan de estos movimientos, ha sido recuperado como un elemento importante. Antes que como estudiantes, obreros o activistas, se presentan simplemente como personas. A diferencia de otras épocas en las que se buscaba la identificación de los grupos con unos determinados rasgos ideológicos, culturales o artísticos que les diera más capacidad de proyección:

La insurrección es en primer lugar la obra de quienes no son nada, de quienes vagabundean en los cafés, en las calles, en la vida, en la facultad, en Internet [...] Lo que se subleva no tiene a nadie a quien colocar en el trono como reemplazo, aparte, tal vez, de un signo de interrogación. No son ni los excluidos, ni la clase obrera, ni la pequeña burguesía ni las multitudes quienes se sublevarán. Nada que tenga suficiente homogeneidad como para admitir a un representante. (Ibídem, p. 44-45)

A esto se podría objetar que el público de un evento cultural, más aún si es una obra con un carácter experimental, dista mucho de ser heterogéneo, sino al contrario, suele ser bastante uniforme. Sin embargo, lo que estamos planteando opera en dos niveles distintos: por un lado, la realidad social de la que se parte y, por otro, el tratamiento que se hace de ella, es decir, si se le habla al público como representante de un cierto sector social o profesional, en tanto que artistas, gestores, estudiantes, grupos pertenecientes a una cierta izquierda cultural o gente interesada en general por el mundo de la cultura, o si le habla apelando a una dimensión común en la que idealmente podría entrar cualquiera que tenga algo de ese “no ser nada” al que se refiere Comité Invisible, que finalmente somos todos, o casi todos los que tenemos algo “de esos que vagabundean en los cafés, en las calles, en la vida, en la facultad, en Internet”. No obstante, dependiendo del peso de las identidades y los contextos, ese fondo de indeterminación puede quedar más o menos accesible o protegido. La falta de credibilidad de unas articulaciones construida a base de etiquetas fácilmente reconocibles ha motivado la recuperación de ese espacio común que está más allá de los roles determinados por la actividad profesional o el ámbito cultural. La recuperación en las últimas décadas de la figura del *amateur* como alguien que se relaciona con una actividad por la pasión que le despierta, se explica también por esta situación. La imposibilidad de articular una fuerza social renovadora a partir de estas identidades obliga a

recurrir a matrices de socialización más básicas por cotidianas como esta misma pasión con la que se hace algo.

— ¿Pero el contexto... está bien? Quiero decir, tú estás bien, y ¿el contexto también?

— Bueno, el contexto está bien planteado, está muy bien planteado. Está ordenado, está clasificado. Está mezclado. Es un contexto positivo. Sí, de momento lo es. Es un contexto abierto. Con ganas. Es un contexto...

— ¿Pero por qué lo sabes?

— Hombre, esas cosas se perciben.

— ¿En el aire?

— Sí, en el aire. Hay un clima general, que está ahí, y se decanta. ¿Tú no notas algo ahí detrás?

— ¿Por aquí?

— Sí, por detrás. ¿No te llega algo raro?

— No.

— Ah, es que empiezas a hacer movimientos raros.

— Es que estoy percibiendo... pero no sé. No distinguiría si es un contexto bueno o no.

— Pues lo es.

— ¿Tú estás tranquilo?

— Sí, bueno... en fin, tampoco es una situación fácil.

— ¿Pero yo puedo estar tranquilo, o tiene uno que estar inquieto?

— Hombre, yo relajado del todo no me pondría. Pueden pasar cosas en cualquier momento.

Ante la disyuntiva de organizar la escena para que se sostenga con una cierta garantía de llegar a un determinado punto o, por el contrario, correr el riesgo de su disolución por falta de una autoridad que establezca un orden, Comité Invisible se coloca en el plano de la operatividad del sistema. “Nos quieren obligar a gobernar. No vamos a caer en esa provocación” es el título de lo que podría considerarse el segundo capítulo, que como todos los títulos del libro están tomados de pintadas callejeras en los distintos escenarios de

las revueltas. Las implicaciones de esta negación son evidentes: salir de la política para poder seguir siendo políticos, lo que traducido al mundo del arte sería “salir del arte para seguir siendo artísticos.” Esta retórica, lejos de ser nueva, es un clásico, sin embargo, se ha ido formulando de manera distinta, porque las formas de hacer arte o política y, por tanto, de tratar de salir de estos campos, no ha dejado de cambiar. Si el medio artístico se propone hoy como un espacio de relaciones, la otra cara de este modelo es la manera de organizar esas relaciones. Renunciar a una forma consensuada de gobierno, supone romper las reglas del juego que sostienen un escenario sobre la base de una cierta autoridad, la del dirigente, del intelectual, del artista, del actor o del político. Esa masa aparentemente informe que es el público pierde el carácter abstracto que recibe al ser una función del escenario frente al que se sitúa, pero para el que no deja de ser un extraño. El público abandona su anonimato, no a nivel individual, sino como grupo, y pasa a convertirse en la única posibilidad de la escena, no ya solo teórica —tantas veces invocada a través de la afirmación cargada de retórica de que el público es lo más importante de la escena—, sino ahora también física y sensible. Si es posible seguir pensando en la posibilidad de la acción, ésta ya no debe ir solamente dirigida a un grupo al que se quiere hacer reaccionar, sino que tiene que partir de él. Esto supone plantear al público otro tipo de relación/función que lo saque de su identidad genérica como consumidor de lo que está viendo, lo que limita su abanico de respuestas al consabido me gusta/no me gusta.

El ejemplo paradigmático de la indefinición social en la que se mueven etiquetas como la gente o la sociedad en general puede ser nuevamente el del público como forma colectiva característica de una sociedad de consumidores. ¿Quién puede sentirse identificado con algún tipo de público, quién buscaría a través de su condición de público el modo de identificarse socialmente y, sin embargo, quién puede decir que no hace de público casi constantemente? Esta condición tan aplastante como abstracta, abierta a todos y sostenida voluntariamente por nadie, ha disuelto otras formas de socialización que no se sostenían económicamente. Formar parte de una sociedad está determinado hoy más que nunca por la forma de consumir. Esto exige replantear el juego escénico desde sus elementos básicos; repensar lo social, el hecho del encuentro, desde el grado cero que es la gente, el público

o los otros, lo que somos una vez que se aparca el disfraz que nos autoriza a hacer de artistas o profesores, de gestores o revolucionarios. Este es el sujeto común propuesto como modelo de actor de los movimientos sociales y escenarios de creación.

- No sé, pues cuéntame qué hay.
- Pues hay... no sé cómo decirlo. Son como... entes.
- ¿Hay entes y tú estás tranquilo?
- Es que si uno se pone nervioso... ya sabes que los entes en seguida reaccionan. Los entes son sensibles, y hacia el nerviosismo tienen... no sé cómo decirlo. Se craquela.
- ¿Se craquela? ¿Eso qué es?
- Sí, al contexto, me refiero. El contexto se puede craquelar, es como que se descompone. Va todo fluido y de repente hay un quiebro.
- ¿Pero dónde lo notas?
- Bueno... puede pasar. Si los entes notan que tú te pones nervioso, empiezan a...
- ¿Pero tú ves los entes?
- Hombre, pues sí. De momento no se ven, pero espera un poco.
- Pero qué hacen, ¿los entes están donde tienen que estar? ¿Están ordenados?
- Están ordenado, colocados, posicionados. Están expectantes.
- Están esperando.
- Bueno, están esperando que pase algo.
- ¿Y están almacenados?
- Hombre, almacenados... Se podría decir así. No sé si es muy correcto decir que están almacenados. Están arrejuntados, diría yo, más que almacenados.
- Y cómo diferencias el concepto de almacenamiento y el de arrejuntamiento.
- Porque si estuvieran almacenados, no estarían esperando algo. Ya habrían llegado al sitio directamente. Sería su sitio natural.
- ¿Y no es así? ¿Es artificial?

- Sí, es una situación artificial, totalmente artificial. No es natural esto que está pasando, como lo oyes, hay una tendencia a...
- ¿Y es falsa?
- ¿Falsa quién?
- La situación.
- ¿Falsa? Totalmente. Vamos, a mí me lo parece.
- Pues yo no estaría tan tranquilo si la situación es falsa.
- Bueno, ya, pero alguien tiene que aguantar el tipo.

Desde que se conformó el imaginario moderno del público en los años sesenta, ligado a la cultura de masas y la industria del espectáculo, el público es una paradoja que solo puede sostenerse como entidad abstracta. Es el destino al que se enfrenta cualquier proyecto cultural que al mismo tiempo que tiene que dialogar con esa abstracción trata de transformarla, convencerla o adoctrinarla. Convertido en un número, un *rating* o una estadística, el público, con sus diferentes acepciones —colaboradores, acompañantes, cómplices o talleristas—, es la pieza clave para discutir el éxito de una obra. Sin embargo, el público es el público, una pieza vacía sostenida por un grupo bastante uniforme finalmente y con un comportamiento previsible, dado el intenso aprendizaje al que está sometido. En este sentido, es un tópico y un lugar común al que no siempre interesa darle realmente voz. La posibilidad de un movimiento social empieza hoy por ese trabajo cuerpo a cuerpo capaz de hacer de esas entidades abstractas objeto de todas las políticas un fenómeno sensible, vivo e espontáneo.

- Pero el clima es...
- Yo diría que es sano.
- ¿El aire se puede respirar?
- Sí, sí, fluye bien. Notas que hay una voluntad...
- ¿No está contaminado?
- No, no está contaminado. Y hay una voluntad positiva de querer entender.
- Pero es falso.

- Sí, falso, pero dentro de esa falsedad... da igual que lo sea. Dentro de una situación falsa puedes intentar entender.
- Ah, es eso lo que se dice que es una falsedad sana.
- No, no...
- Es lo que tú has dicho.
- Yo lo que he dicho es que es una situación artificial, y que el contexto es un contexto en un ambiente sano.
- No sé por qué dices que es sano.
- Bueno, porque se ve. No hay más que mirarlo.
- ¿Porque no hay enfermedad?
- Para eso, lo siento, pero no tengo parámetros para poder medir así, a primeras, si hay enfermedad. No sé, podría haberla.
- ¿En alguna zona?
- Sí, podría haber alguna zona enferma, o que estuviera a punto de enfermar. Hay alguno que está en otro espacio tiempo, puede que esté enfermo y no lo sepa.
- ¿Pero quién, la gente o la zona?
- Bueno, tú sabes que hay zonas que tienden a contagiar la enfermedad. Siempre. La enfermedad crea malestar alrededor. Se contagia. Cuando uno empieza, “¡ay, qué malito estoy!”, genera preocupación. Bueno, y yo estoy aguantando, no te creas que es una situación fácil.
- Y cuando uno aguanta, puede caerse.
- Se puede doblar, por ejemplo. Se puede romper, o darse un golpe.
- ¿Tú te puedes romper?
- Sí, podría pasar.

Si, por un lado, es necesario volver a hacer del público un fenómeno terrenal, sensible y singular, ligado a un espacio concreto, por otro, los sistemas de poder insisten en sujetarlo a unos mecanismos económicos arraigados a todos los niveles. Al análisis de estos sistemas de poder se dedican los dos capítulos siguientes de *Comité Invisible*, “El poder es logístico. ¡Bloqueemos todo!” y “*Fuck off Google!*”. Estas nuevas formas de organizarse y organizarnos afectan directamente al mundo de la escena: “La verdad es que el poder

simplemente no es ya esa realidad teatral a la que la modernidad nos acostumbró” (p. 88). A diferencia de la imagen clásica del *theatrum mundi*, se impone otro modelo articulado como un mecanismo sin rostro humano y con una capacidad autónoma de funcionamiento: “El poder contemporáneo es de naturaleza arquitectural e impersonal, y no representativa y personal.”(p. 89). El único rostro del poder es el de los propios usuarios que lo han incorporado a base de utilizarlo. Es lo que se conoce como biopolítica o su otra cara, biopoder, provocadas por formas de gobierno que no se limitan a determinados espacios, como el del trabajo o la vida pública, sino que, en tanto que todo tiende a convertirse en trabajo, atraviesa todos los niveles de la existencia. “El poder es ahora inmanente a la vida tal y como esta es organizada tecnológica y mercantilmente. Tiene la apariencia neutra de los equipamientos o de la página blanca de Google.” (p. 90). Es el propio sistema, del que como usuarios formamos parte, el que ejerce un poder que aparenta poder seguir funcionando incluso sin nadie que lo gobierne. Es por esto que los gobiernos pueden estar en funciones durante temporadas largas o incluso haber un vacío de poder, y el sistema continúa funcionando. El poder ya no va de la escena a la platea en una única dirección, o del actor al espectador o del empresario/político al cliente. Aunque situados en diferentes posiciones, todos forman ya parte del sistema. Todos son actores y espectadores al mismo tiempo. La pregunta es cómo hacerse cargo de un escenario del que formamos parte pero que nos supera por todas partes. La obligación de tener que asumir ese sistema entre todos choca con la indeterminación gramatical a la que se refiere este “entre todos.” ¿Quiénes son todos? Todos no existe, no es una realidad previa con la que se pueda contar, sino una abstracción a la que hay que dar cuerpo y color, hay que construirla, sentirla, tocarla y olerla para que se constituya en una realidad social con una potencia cierta. A falta de ponerle rostro a los responsables de estos entramados de intereses y corporaciones sin cuerpo, el único cuerpo colectivo que queda en escena es el del público como representante de esa sociedad anónima que ha aprendido a moverse, consumir, obedecer y resistir a dispositivos tecnológicos, comunicaciones en red y organizaciones a distancia movidas por una necesidad constante de actualización. De ahí las distintas pasiones relacionadas con el sostenimiento del sistema, por un lado, que parafraseando a Spinoza podríamos calificar de tristes, y con todo lo que

lo atraviesa de un modo imprevisto, por otro: “Si la insurrección se relaciona primera con la cólera y después con la alegría, la democracia directa, en su formalismo, es antes que nada un asunto de angustiados.” (p. 67)

- ¿Y el color, y los olores? Dime algo del color.
- Uf, para eso tendría que entornar los ojos.
- ¿Entornar los ojos?
- Sí, para ver la dominante del color tienes que entornar los ojos, si no, ves los tonos, pero no los colores. Yo estoy viendo como... beis.
- ¿Beige?
- Sí, vamos, color beige. Color beige. Color beige.
- ¿Ese es el dominante?
- Sí, es la mezcla. He hecho una suma cromática y la dominante es el beige, que es un tono. El tono beige.
- ¡Qué elegante!
- Sí, claro, no es una situación normal.
- Claro, es una situación beige.
- Bueno, tú me has preguntado por el color.
- ¿Pero solo beige?
- Hombre, no va a ser todo el tiempo beige. Si no, cómo se va a sostener todo el tiempo esto. Siempre hay como un resquicio. Tiene que haber un poco de una tensión.
- Entonces puede haber una zona beige, pero para que haya tensión tiene que haber una zona de otro color.
- ¿Pero con qué contrasta?
- Bueno, el beige puede contrastar...
- No, puede no. Dime con lo que contrasta aquí.
- Es que no es tan fácil, ¡hombre!
- Pero tú céntrate, aquí, en lo que estás viendo, con qué contrasta.
- ¡Hay puntos lumínicos! ¡Puntos lumínicos concretos que contrastan con ese beige genérico, y que lo provocan es cierto...

desconcierto! ¡Sí, eso desconcierto! Cierto desconcierto, podríamos decirlo así.

— ¿Cierto desconcierto?

— Sí, me ha salido así... de mal. Cierto desconcierto. Puntos lumínicos que son como chispas, chispas de color, como paf, paf, paf... y eso te descentra. Porque uno intenta encontrar un continuum.

— ¡Una dominancia!

— Una dominante... sí.

— ¿Pero dominancia se puede decir?

— Bueno, tú le dirás dominancia. Yo digo dominante.

— Pero dominante es la persona.

— No, dominante es el tono también. Tono dominante.

— Tú puedes decir dominancia aromática, por ejemplo, puedes decirlo.

— Sí, claro.

— ¿Y qué?

— Pues en relación al beige.

La idea de dispositivo se ha ido imponiendo en paralelo a la toma de conciencia de estas formas de poder apoyadas en un sistema de reglas que una vez activadas despliegan un funcionamiento autónomo abarcando elementos heterogéneos. Los escenarios se presentan como resultados de estos dispositivos, cuyos mecanismos, cuando se trata de dispositivos críticos, se hacen visibles con el fin de poder tomar distancia frente a ellos. Como reflejo de esos mecanismos, estos dispositivos artísticos, que generan un escenario a su alrededor, tienden a presentarse como máquinas, en muchos casos abstractas, es decir, un conjunto de reglas esperando a ser activadas por el público. No hay alguien que se responsabilice de ellas o que dé la cara frente al público. Como si se tratara de una traducción escénica del funcionamiento de tantas grandes empresas, el público se ve directamente confrontado con un mecanismo que no le ofrece otra posibilidad que aceptar el juego o no aceptarlo, cuando en muchos casos esta última opción forma parte ya del juego.

Esta obra de Los Torreznos, como resultado de la impronta conceptual de la propuesta, puede entenderse también como un dispositivo. *La caverna*, siguiendo el mito griego, es el mecanismo clásico, definición de producción de representaciones. Al hacerse visible el juego son los espectadores los que, transformados en formas más o menos difusas a la vista de los que están dentro de la caverna del escenario, literalmente los intérpretes, se convierten en actores sin dejar por ello de hacer de público. Esas ideas con mayúscula de la filosofía platónica son ahora esa otra gran abstracción que es el público.

Si hiciéramos el ejercicio de pensar esta obra como un trabajo procedente de un sector artístico más relacionado con las artes visuales que con las escénicas, posiblemente se hubiera materializado en una instalación situada en un cuarto oscuro al que el público accedería como parte de su recorrido por una galería o un museo. En ese espacio, estaría el dispositivo, que podría consistir en un gran espejo o un mecanismo de grabación que le devolvería al público su propia imagen/sonido más o menos deformado. Los Torreznos incorporan ellos mismos el dispositivo. El mecanismo toma una forma humana. La instalación son ellos. Incluso se podría pensar, enlazando con la serie de Experimentos Torreznos, iniciada unos años después a modo de intervenciones sobre sus propias producciones, en una versión experimental de *La caverna* en la que el público entrara y saliera libremente durante el tiempo que durara la obra como si de una instalación dentro de un museo se tratara. La pregunta es ¿qué diferencia hay entre un dispositivo material y un dispositivo sostenido por unas personas, ya sea en su condición de actores, performers, artistas o desde cualquier otra identidad? Evidentemente, la respuesta obliga a mirar el modo como los intérpretes sostienen el juego. Pero en todo caso, el público ya no se encuentra confrontado consigo mismo frente a un mecanismo cuyo único rostro es el suyo propio, sino con otras personas que están del otro lado. El sistema de poder que es la representación vuelve a tener rostro, ojo, cara y voz, aunque estos actores se presenten ahora tan atrapados por el dispositivo como el público. Por la conversación que sostienen, cuyo tono claramente improvisado la hace avanzar en una constante cuerda floja, ellos mismos no saben del todo dónde se encuentran, qué podría pasar y adónde van a llegar. Esta es la ficción a la que se entrega la obra. Aunque hay unas reglas y ciertas consignas que les sirven de apoyo, la voluntad de lanzarse

a cuerpo descubierto a ese espacio de no saber entre ellos y el público es lo que hace creíble una ficción que expresa un deseo, no de control, sino al contrario, de experimentación, fragilidad y exposición frente al efecto de sujeción que tiene todo dispositivo, no ya solo de ellos mismos, sino también del público. Los actores deciden compartir el lugar del público desde esta actitud de inseguridad. Por medio de lo que ellos denominan de forma más bien imprecisa e incluso cómica “flujo emocional” o “paquete preemocional” se van apuntando distintas posibilidades de situarse frente al mecanismo de la escena, y dejar de ser un sujeto producido por ella. Y para ello se apela al público, no a nivel individual, sino en cuanto grupo de personas que se encuentran en ese momento y que solo por el hecho de estar ahí tienen la posibilidad de dar la vuelta al juego.

— El beige es una masa compacta que es la suma de todo lo que está aquí. Y que chisporrotea.

— ¿Pero es grata?

— Hombre, pues claro que es grata. Cómo no lo va a ser. Hay gratitud, diría yo. Sale la gratitud.

— ¿Del beige?

— Sí, del beige. Es como una masa de la que van saliendo destellos de gratitud.

— ¿Pero tú los ves?

— Sí, los hay. Se ve. Mira, momentos de gratitud especial. Que, bueno, no duran, se van. Son como chispas. Y después todo vuelve otra vez.

— Pero, vamos a ver, para un momento.

— Hombre, tú me preguntas, yo te respondo.

— Me extraña que la gratitud se manifieste por el color. No lo entiendo. ¿Cómo puede el color dar gratitud?

— Bueno, no sé. Es que me preguntas y yo hablo.

— Pero intenta afinar un poco.

— ¿Afinar? Pues anda que no estoy afinando. Hay cosas aquí, cosas...

— ¿Gratas?

- Bueno, sí. Pero hay más que cosas gratas. Hay...
- ¿Chispas?
- Sí, hay chispas también. Pero hay más que chispas. Hay... hay... emociones en juego.
- ¿En juego?
- Sí, ¿es que no te das cuenta? Pues te lo voy a decir. Aquí hay emociones en juego importantes.
- ¿Pero en dónde?
- Pues aquí, circulando. En la manera de hablar.
- ¿En la manera de hablar?
- Sí, emociones. Sí, es un flujo emocional lo que se está dando aquí. Y que te está atravesando. ¿Es que no te estás dando cuenta? Tú estás ahí como si tal cosa y te está atravesando. Mira, ¿ves cómo te atraviesa?
- Algo noto.
- Pues sí. Vas a acabar atravesado. Porque hay muchas emociones en juego, muchísimas.
- ¿Pero cuántas?
- Pues hay expectativas. Hay...
- ¿Odio?
- Hay... odio, también. Hay odio.
- ¿Amor?
- Eh... ¿amor? Hay... amor también. Hay amor. Y sobre todo lo que hay es...
- ¿Miedo?
- ¿Miedo? ¿Pero qué te pasa a ti?
- No... la emoción.
- Porque miedo aquí ahora mismo, poco, poco, poco...
- Pues igual debería haber más miedo. Lo que hay es ganas, ganas.
- ¿Ganas de qué?
- En general, ganas. Hay ganas.

- ¿Pero a ti te parece que las ganas son una emoción? Las ganas no son una emoción.
- Las ganas son...
- Tú hablas por hablar.
- Las ganas no son una emoción. ¿Qué son las ganas?
- Las ganas... las ganas... es un paquete de emociones. Pues ganas de reír, de saltar, de...
- Yo esto lo veo más preemocional.
- ¿Preemocional?
- Es como un paquete preemocional. Las emociones todavía no se han puesto en juego.
- ¿Paquete preemocional? Pero a dónde estamos llegando, ¡por favor! ¡Vamos a hablar de esta situación como un paquete preemocional! Eso no hay forma de entenderlo. “Toma, aquí te traigo un paquete preemocional.”

“Desaparezcamos”, título del siguiente capítulo del libro, puede entenderse como estrategia para un movimiento político, pero también como consigna para los nuevos actores en la búsqueda de formas de operatividad que no queden neutralizadas por el contexto en el que operan, lo que puede explicar también la presentación anónima de los autores del libro. Los actores han perdido credibilidad al quedar convertidos en productos de las circunstancias que los envuelven. De ahí viene la lucha del arte, como de la política o de cualquier otro ámbito social, por escapar de los espacios convencionales que predeterminan sus posibilidades. Los resultados están previstos antes de que empiece la obra. Nada va a ser muy distinto de lo que se espera. Si el poder es logístico, hay que operar a este mismo nivel interviniendo sobre los elementos básicos en los que se apoya esta lógica, entre los que se encuentra el público. No es posible pensar una acción si no es desde una relación de fricción con el medio en el que se desarrolla. Esto ha hecho que una constelación de términos, tales como situación, contexto, espacio específico (*site-specific*), así como las operaciones referidas a las formas de hacer, como estrategia, táctica, operatividad, hayan adquirido una importancia creciente hasta recibir el reconocimiento oficial por parte de instituciones artísticas y agentes cultu-

rales. Este espacio expandido de la creación se ha convertido en una suerte de nuevo credo antiartístico sostenido por esas mismas instituciones/marcos de las que tratan de escapar este tipo de prácticas que de forma general podrían calificarse como contextuales. La obra tiene que hacerse cargo del contexto en el que se produce, pero a menudo es el contexto, cargado con el peso de las instituciones, el que termina haciéndose cargo de ella.

Frente al tejido de vivencias, distancias y proximidades que alimenta la potencia de una acción a nivel colectivo, la sociedad se muestra como el almacén discursivo con el que justificar una determinada necesidad de gobierno. Cualquier idea referida a esa abstracción que es la sociedad, de la que el público es su producto final, termina imponiendo la aceptación de unas reglas como condición para que un determinado sistema pueda funcionar, unas reglas que deben ser aceptadas bajo la amenaza del caos, la quiebra del mercado, la ruina, como reza el primer epígrafe “Merry Christmas and happy new fear”, en el libro. La aceptación de una forma de gobierno, aun sin estar de acuerdo con él, viene asociada al miedo social, el miedo a los otros, que finalmente somos nosotros mismos y de los que esas reglas nos terminarían defendiendo. Habría que preguntarse si no es también un reflejo de este miedo la obediencia del público a las convenciones culturales, resultado del temor a salirse del sistema —o el antisistema cultural, según dónde nos situemos—, el miedo a que la obra deje de funcionar, a no cumplir el papel adecuado en la ceremonia (contra)cultural.

La opción de Comité Invisible no pasa tanto por la desobediencia explícita, sino por la insistencia en un nivel previo que consiste en no estar en un espacio en tanto que activista, artista, gestor o cualquier otra función fácilmente identificable, ni tampoco como representante de un determinado grupo, partido o asociación, sino simplemente estar, como uno más, proponiendo un nivel de socialización anterior a cualquier identificación. No se trata con esto de dejar a un lado los roles, en otras palabras, de dejar de ser artistas o activistas, sino de asumir esa otra identidad difusa, común e indeterminada desde la que propone otras formas de reconstrucción del grupo. La manera de organizarse a nivel colectivo no respondería, por tanto, a unos intereses previos, sino a los problemas inmanentes que surgen como necesidad de estar en ese espacio en un momento concreto. No se trata de organizarse, sino de autoorganizarse.

El espacio común tiene que nacer de la atención a un presente que siempre va a tener algo de improvisado, incierto y plural.

- ¿Pero es un paisaje lo que estás viendo?
- No, no. Son prendas.
- Pero, a ver, son prendas que están colocadas...
- ¡Están colocadas en personas! ¡En personas!
- Bueno, bueno... que llegamos.
- ¡Esto está lleno de personas!
- Bueno, bueno.
- Quería yo darle un poco de misterio...
- Acabáramos. Ahora entiendo yo algunos carraspeos, y no te veía mover la boca, y sonaba como un ruido gutural... y me preguntaba cómo lo podías hacer.
- A lo mejor soy ventrílocuo.
- Ya, ya, si las personas tienen sus habilidades. Pero qué hacen. Qué hacen las personas.
- Pues mira, las personas están ahí, con la cabeza... En general todos inclinan la cabeza hacia un lado o hacia el otro. Están así. Cada uno tiene una posición.
- Uy, uy, uy... pero dices así... (*Deja caer la cabeza como si se estuviera durmiendo.*)
- Bueno, a veces se les va un poco la cabeza... pero en general están en su posición.
- O sea, están como... esperando.
- Sí, podría ser. No sé.
- ¿Pero cómo sabes su posición exacta?, ¿cómo crees que han llegado ahí?
- Es algo suyo propio. Eso brota de ellos mismos.
- Ah, me estás hablando de su postura natural, de que son personas que están ahí tranquilamente. ¿Y son muchas?
- Sí, son muchas. Muchísimas.

Pasados los primeros 30 minutos, se apagan las luces y los performers intercambian sus posiciones. También parecen variar las consignas. Al que le toca responder se sitúa en un nivel más concreto y comienza a referirse de forma más explícita a lo que tiene delante y la situación en la que se encuentran. No se trata, sin embargo, de identificar individualmente a algún espectador, sino de convertir al público en un grupo real de personas a nivel sensible. Los objetos o cualidades que se mencionan, aunque pertenezcan a alguien, podrían ser de cualquiera. Algo comparable sucedía en *Las posiciones*, donde los nombres de los espectadores se proyectaban en una pantalla, no con el fin de identificarlos, sino de insistir en que esa entelequia, que es el público, está formada de personas todas parecidas, por formar parte de ese grupo en ese momento, pero también todas distintas.

El público está ahí. Si alguien se mueve o hace algún ruido, no solo interfiere en la conversación de los performers —por lo que suele haber cierto cuidado en no llamar mucho la atención—, sino que es el centro de la obra. No se trata únicamente de si los intérpretes, tal y como se iniciaba la conversación, se sienten bien, sino de cómo se sienten las demás personas con las que comparten esa situación. Una perspectiva táctil más que visual trastoca las leyes del juego de la representación. Remover las distancias predeterminadas, en función de una serie de convenciones, implica entrar en un terreno movedizo desde el que cuestionar la rigidez de estas demarcaciones del espacio sensible al tiempo que se apela al sustrato humano que les da vida. El tono de toda la conversación de duda, error e incluso en muchos momentos de pérdida, por no saber cómo seguir, es el efecto producido por el carácter abiertamente improvisado de toda la acción. Realizar esta obra siguiendo el modelo de puesta en escena de texto dramático sería un contrasentido, aunque quizá por ello no dejaría de ofrecer resultados interesantes al enfatizar el carácter artificial y en cierto sentido falso inherente a todo lo escénico, y al que se hace alusión más de una vez a lo largo de la conversación. Pero la improvisación a que se someten los actores los sitúa en un nivel de desconocimiento comparable de algún modo al del público. El actor renuncia a la seguridad que le podría dar el escenario y trata de sentirse cómodo incluso dentro de esa inseguridad, invitando indirectamente a los asistentes a una actitud similar. Es como si les dijeran: “no sabemos lo que puede ocurrir, pero

estamos en el mismo barco”. Eso es todo, no se les pide ninguna otra forma de participación más allá de que continúen haciendo de ellos mismos, es decir, de público. Unos, actores, otros, público, es una situación forzada pero puede llegar a ser habitable y con ello convertirse en otra cosa, en la experiencia de algo imprevisto. La horizontalidad entre elementos heterogéneos, pero intercambiables por la simetría que guardan, como los de actor-público, artista-no artista, sujeto-objeto, ofrece una vía para replantear el juego de distancias en el que consiste todo dispositivo y toda forma de poder.

— Pero hálbame de alguna, es que no me puedo hacer idea. Háblame de alguien. De alguien que digas me gusta, me atrae.

— No sé, hombre, tampoco se trata ahora.... En fin, hay gente muy interesante.

— ¿Pero cómo están?

— En general, con atención.

— ¿Una atención sana?

— Bueno, una atención... como que están buscando el conocimiento.

— El conocimiento... eso son palabras mayores.

— Están en busca del conocimiento.

— ¿Aquí?

— Bueno, lo harán en otras partes también, pero ahora están aquí. Están con una atención de ese tipo de la que intentas sacar algo... de donde no hay.

— ¿Pero sacar algo... el qué?

— No, eso ya no lo puedo saber.

— ¿Por qué no se lo preguntas?

— Que no, que no. Lo que hay es eso.

— Estar en busca del conocimiento, cuando no hay nada prácticamente aquí.

— Bueno, pero eso pasa aquí y pasará en más sitios. No es exclusivo de aquí.

— A lo mejor es que están como esperando llegar a algún sitio.

- ¿De viaje, dices?
- No, no. Como esperando que todo esto tenga algún sentido.
- No, no creo que tengan pretensión de sacar algún sentido de aquí.

En tanto que abstracción para justificar una forma de gobierno, la sociedad ocupa en el análisis de Comité Invisible un lugar comparable a aquel en el que Platón situó las ideas, un más allá del que solo llegan las sombras, una tesis para justificar una acción: “Hasta el día de hoy, uno de los errores de los revolucionarios ha sido batirse sobre el terreno de una ficción que les era esencialmente hostil, apropiarse de una causa detrás de la cual era el gobierno mismo el que avanzaba enmascarado.” (p. 187). *A nuestros amigos* opta, como reza el título, por repensar la posibilidad de hacer con los otros, que también es la potencia de la escena, en términos reales en el plano sensible, es decir, como ese tejido de afectos, inteligencias y memorias, al que apunta la idea de comunidad en tanto que la otra cara de la sociedad.

La oposición sociedad-comunidad, fuera-dentro se transformaría en público-actores. Pero como dice el Comité Invisible, no hay ninguna sociedad ni ninguna realidad exterior más allá del mundo, o los mundos en los que nos encontramos en cada momento. Quizá por eso Los Torreznos deciden también dar la vuelta al mito clásico para tratar de convertir esa Idea abstracta que es el público en un espacio sensible que de un modo u otro hay que hacer habitable. En esto consiste la improvisación, en hacer habitable lo que todavía no se conoce, el espacio formado por los otros, por el público. Para estos últimos no es muy diferente la tarea, también ellos tienen que hacerse un hueco como parte de ese evento. ¿Terminarán siendo realmente amigos?

La empresa está llamada al fracaso, que es el destino histórico de las revoluciones y del arte. Los lectores de *A nuestros amigos* no llegaran a ser amigos de Julien Coupet como tampoco los espectadores de *La caverna* serán menos desconocidos para Rafael Lamata y Jaime Vallauré de lo que lo eran antes. Sin embargo, a pesar de que las obras no alcancen sus objetivos, sí podrán realizarse en cuanto obras o movimientos como procesos vivos en relación a unas personas que, en la medida en que así lo hayan sentido, habrán dejado de ser únicamente público o ciudadanos para transformarse

durante el tiempo que dura la experiencia, ya sea de asistir a una performance, participar en una protesta o leer un libro, en personas vivas vinculadas a un grupo con el que compartir una misma experiencia, capaz por ello no solo de ser espectadores o lectores, sino de seducir y ser seducido, de sentirse vivos, de hacer y no saber qué, ni siquiera por qué, sino simplemente de hacer porque asistió a esa obra, se estuvo en esa manifestación o leyó ese libro. Son las pasiones alegres, conforme decía Spinoza, que incitan a la acción, o como dice Comité Invisible: “Nuestra fuerza de choque está hecha de la intensidad misma de lo que vivimos, de la alegría que se destila, de las formas de expresión que se inventan, de la capacidad colectiva de soportar la prueba de la que es testimonio.” (p. 210)



Foto: Francisco Blanes

- Pero tú miras mucho más hacia este lado que hacia arriba. Es como si hubiera algo por ahí que...
- Bueno, es que hay gente atractiva.
- ¿Gente atractiva?
- Más atractiva que tú.

- Hombre, ya imaginaba... pero gente atractiva, en busca de conocimiento. Me dejás desconcertado. Háblame de esa gente, por favor.
- No es fácil.
- ¿Pero qué aspecto tienen?
- Pues tienen facciones. Tienen la cara, normal, con narices, con ojos, boca. Hay colores. El atractivo está en los colores. A mí la gente con colores vivos me atrae más. Les veo mejor. Estoy viendo un zapato rojo ahora mismo.
- ¿Y eso te parece atractivo?
- Hombre, un zapato rojo... una bota más bien, un botín... rojo. Pues eso está bien.
- ¿Te parece atractivo un botín rojo?
- Pues sí. Me parece muy atractivo un botín rojo.
- Y eso es lo más interesante que estás viendo, pero, por favor, que estábamos hablando de personas atractivas en busca del conocimiento. ¡Y tú solo te fijas en un botín rojo!
- Es que son señales.
- ¿Señales? Bueno, dame otra señal.
- Bueno, es que no podemos entrar en lo obvio. Lo obvio, ya se sabe... es invisible. En fin, hay pajarita también, pero, vamos, que es lo obvio, que una pajarita también es atractiva.
- ¿Una pajarita? ¿Te parece atractiva una pajarita? Un botín rojo y una pajarita. Es un almacén.
- ¿El qué?
- Esta situación.
- No. Tú lo dices porque están las cosas ordenadas.
- Es que si hay una pajarita y un botín rojo, me puedo imaginar una tercera cosa perfectamente. Una media. Puede haber perfectamente una media de color... beige.
- Mira, por ejemplo, no se ven armas.
- Hombre, menos mal que no se ven armas. ¡Estaríamos arreglados!
- No hay armas. No hay escudos.

- Son personas liberales, entonces, de mente abierta, con ganas...
- Sí, pero no todos.
- ¿Ya has socializado con alguno?
- Hay gente que sí, y otros que no tanto.
- Bueno, espera, he visto una cosa.
- ¿El qué?
- No, no te lo puedo decir. Mira, te voy a hacer una señal, como un guiño de ojos.
- Ah, ya sé por dónde vas. ¿Has visto una pistola?
- Eh... no, no. No hay armas.
- Hay gente que tiene hambre. Hay gente que quiere ir al baño.
- Hay gente atractiva, en busca de conocimiento y con hambre. Eso es una situación...
- ...es una situación inestable.
- Pero sabes qué. Son inestables pero son reales.

La inestabilidad es el medio necesario para que los grupos cambien. Por eso, el objetivo de la mayor parte de los actores es introducir un impulso de desestabilización en el público. El deseo de cambiar las cosas los define como actores. Ahora bien, esta misma inestabilidad puede suponer un peligro. La construcción teórica de una sociedad está hecha pensando en estos posibles enemigos. La sociedad es una cuestión de machos tratando de imponerse a otros machos. Ahora bien, negar la existencia del enemigo, como de la sociedad, del teatro, de la vanidad o los egos, es a estas alturas otra forma de teatralidad. Recientemente, Fernández-Savater (2015) ha recuperado una imagen propuesta por Jean-François Lyotard en los años setenta para contraponer la mentira de las construcciones políticas, identificadas con la teatralidad en el peor sentido de este término, frente a la energía desplegada por la superficie del cuerpo social a través de esta ola de protestas. La profundidad de la caja teatral frente a la superficie donde estallan las intensidades. En relación a los amigos, las distancias son una forma de juego, placer e intercambio; frente a los enemigos, son una forma

de seguridad. Las distancias son el elemento fundamental que le permite las representaciones reconocerlas como el caballo de batalla en la lucha por los derechos civiles. La solución no pasa por anular las distancias, las representaciones o el teatro.

Este juego de oposiciones, verdadero-falso, acción-representación, comunidad-sociedad, es inevitable, como lo son los enemigos e incluso la vanidad. El problema es cómo situarnos frente a ello. La mirada del teatro al movimiento de ocupación de las plazas, que hemos desarrollado a lo largo de este artículo, proporciona al escenario otras formas de relacionarse con el público y, por tanto, con el mundo, modelos que han sido absorbidos por el ámbito de las artes de una forma especialmente visible desde comienzos de los años 2000. Pero la mirada inversa, de las plazas al teatro, quizá menos transitada, aporta también una lectura acerca de la naturaleza teatral de estos movimientos y de las propias prácticas colaborativas que no pasa desapercibida en el análisis de Comité Invisible. Tomar conciencia de la naturaleza teatral de estos movimientos no supone desacreditar su valor, sino al contrario, insistir en su potencia genuina, que tiene que ver justamente con su condición teatral; teatral no en el sentido de hacer una representación de, a lo que a menudo este medio se ve reducido, sino en el sentido del modo como se construye esa representación. Comunidades teatrales son aquellas que por las formas y actitudes que las sostienen desarrollan una mayor conciencia del hecho mismo de lo que están sosteniendo. La acción de sostener algo todos juntos como afirmación del hecho colectivo es justamente la definición de comunidad que da Comité Invisible. Esto es también otro modo de entender lo teatral, no en función del efecto hacia fuera, sino de la intensidad que se genera desde dentro. En sí mismo esto no es un gesto político, sino humano, se convierte en política en relación al contexto social en el que opera.

Es necesario redefinir lo teatral para poder seguir pensando lo social. Aunque el artículo de Fernández-Savater estuviera encabezado con un grafiti más de estos movimientos “it’s not about politics, it’s about life”, resulta imposible en el plano de la historia, las representaciones y la discusión de ideas situarse fuera de un cierto teatro. El teatro es también un tipo de acción, colectiva por naturaleza. Es desde ahí que es posible recuperar otro tipo de relación con la representación y la política, y puede que también con los ene-

migos y la vanidad, no a través de su rechazo, sino de su aceptación en fricción con lo que aquí y ahora está pasando. Dicho de otro modo, el problema no es el teatro, como en sí mismo tampoco es la política o una cierta vanidad, sino el modo como se practica. El delito no es hacer teatro, sino hacerlo mal. No se trata de abandonar la sociedad, ni el teatro, ni la política, sino de plantearlos de otro modo. Y para esto del teatro se puede aprender mucho, basta con ojear las imágenes de estos movimientos en defensa de otras formas de sociedad y de política, ¡son un puro escenario!

— Vamos a ver. Para un poco, es que me estoy aturullando. Es que no sé qué estás haciendo con la boca.

— Si no hago nada.

— Es que no paro de escuchar cosas. Cosas con la boca...

— Ah, chasquidos. Son sonidos. El ambiente está lleno de sonidos. Los seres humanos producen sonidos casi constantemente.

— A su pesar.

— Escucha.

— Sí, es verdad. Oye, pues deberíamos callarnos. ¡Guau!

— ¿Te ha gustado?

— Es que van como encadenados.

— Hay una orquestación.

— Es eso, que parece que todo es lo que es pero en realidad es una orquestación.

— Porque están vivos. Entonces en cualquier grupo que son ordenados....

— ¿Por qué tú no estás haciendo nada?

— No, yo nada. Son ellos solos.

— Pero entonces a lo mejor es que se están organizando en sí mismos ellos. Están llegando como a un estado simbiótico.

— Es como un organismo que se fuera cargando.

— Es que se están liberando.

- Pero hay gente que ya se ha ido de aquí, que les notas que ya están en otro lugar.
- Sí.
- Pero haz algo. No sé... Diles que estamos bien. Que tenemos emociones.
- Tú pregúntame si quieres.
- ¿Tú crees que aguantarán mucho más?
- No.
- ¿Y cómo se lo vamos a decir entonces?
- Bueno, espérate. Es gente que aguanta. Es más, yo creo que con eso del conocimiento, vienen aquí a aguantar. A la espera del conocimiento.
- Pues entonces están en el sitio indicado.
- ¿Aguantando?
- Claro que sí.
- Con buen tono. Atractivos.
- Bueno, pues entonces, qué hacemos.
- No sé. ¿Tienes más preguntas?



Foto: Francisco Blanes

Referencias bibliográficas

COMITÉ INVISIBLE. **A nuestros amigos**. Trad. Vicente E. Barbarroja, León Barrera y Ricardo I. Fiori. Logroño, España: Pepitas de calabaza y Surplus, 2015.

FERNÁNDEZ-SAVATER, A. La piel y el teatro. Salir de la política. **El diario.es**, 16 oct. 2015. Disponible en: <http://www.eldiario.es/interferencias/piel-teatro-Salir-politica_6_442065819.html>. Consultado el: 23 abr. 2016.

Recibido em 10/05/2016

Aprovado em 10/05/2016

Publicado em 30/06/2016

Forma Livre

FOTOGRAFIA E ESPECTADOR: UM RELATO

Ethel Braga

Ethel Braga

Mestranda em Fotografia Contemporânea e
Projetos Pessoais pela Escola EFTI, de Madri,
Espanha. Especialista em Fotografia Técnica,
Linguagem e Mídia pelo Centro Universitário Una.

“Algo muda.” Quando vou fotografar um espetáculo cênico e proponho fazer fotos de um ensaio sem público, é assim que justificam todos os artistas ao negarem minha sugestão. Como fotógrafa, tenho muito mais liberdade quando não há público, já que posso me mover livremente, não preciso economizar nos cliques e me sinto mais relaxada. Mas, toda vez que eu tento, obtenho a mesma resposta, e acabo propondo fazer os dois: um ensaio e uma apresentação, sem e com o público. E eu, como atriz que sou, concordo. Algo muda quando alguém te olha. Há uma emoção, uma expectativa a ser alcançada, além disso, muito mais simples, há outro corpo ali, perto do seu. E esses corpos partilham alguma coisa. Um amigo ator e diretor, recentemente, escolheu realizar todos os ensaios do seu monólogo com espectadores presentes. Convidou amigos, familiares e até desconhecidos para ensaiar com ele, tamanha a importância dessa partilha, dessa presença. Foi uma escolha para “fazer teatro todos os dias”, me explicou.

“Se fotografar quem está em cena pode ser um desafio, imagina quem está fora dela?” foi a primeira frase que me veio quando comecei a escrever este texto. Meu cérebro me engana quando rapidamente passa pela minha cabeça que o espectador está fora do fazer teatral. No segundo seguinte, dou a volta completa e já me arrisco a dizer que o espectador é não só parte importante do fazer teatral, mas também metade dele, já que teatro, em seu cerne absoluto, é encontro. Estar em cena é ser visto por alguém, é dividir o acontecimento, partilhar tempo e espaço. E poderíamos falar desse mesmo encontro quando falamos de fotografia. Algo também muda quando uma lente é apontada em sua direção, lente esta que nada mais significa do que: “Oi, eu também estou presente.” É, por isso, que, para mim, a fotografia e o teatro estão interligados de tal maneira que, por vezes, me perco e não sei mais diferenciar um do outro. Ambos são formas de encontro com alguém, de partilhar presenças. Ambos são maneiras de ser apresentado ao outro e ao mundo.

Comecei minha trajetória profissional na fotografia já imersa no meio teatral, enquanto cursava arte dramática. Minhas lentes encontraram atores e atrizes amadores e profissionais, fora e dentro de cena, e, hoje em dia, encontram a mim mesma. Desde que comecei a cursar mestrado na Espanha, associado a uma grande virada na minha vida pessoal, resolvi dar um “giro de 360 graus” e comecei a fotografar a mim mesma. Virar a câmera para você

mesmo, fotógrafo, é um exercício muito interessante. E não seria também uma maneira de fotografar um espectador? Se considerarmos que o fotógrafo, por essência, é aquele que olha, que “retrata”, assim, ao fotografar a si mesmo, o fotógrafo torna-se espectador e espetáculo. Plateia e ator. E, assim, a partilha torna-se íntima, e o encontro é consigo mesmo.

Já fotografei teatro em diversas atmosferas. Grandes palcos, espaços alternativos, galpões, praças, em condições inusitadas, com pouquíssimos espectadores, chuva ou calor em demasia. O desafio é o mesmo. Transmitir, em imagens, detalhes e sensações daquele encontro. E, de uma forma ou de outra, partilhar, já que, como fotógrafa, eu também observo, recebo e sinto.

Durante alguns anos, tive o prazer de fotografar o projeto Janela de Dramaturgia, que reúne jovens dramaturgos brasileiros para realizarem leituras dramáticas de textos inéditos. O projeto acontece anualmente em Belo Horizonte e ganha cada vez mais espaço no cenário nacional. Uma vez por mês, durante 7 meses, público e autor se encontram, pela primeira vez, em um espaço cênico. E muitas das sessões aconteciam no mesmo lugar, no Teatro Espanca, localizado no hipercentro da cidade. Além da habitual luta interna que era fotografar esse encontro – porque especificamente, nessa situação, a foto não deveria “esbarrar” no espectador, como normalmente se espera da fotografia de cena, e sim, contemplá-lo absolutamente –, as sessões ocorriam sempre no mesmo lugar, com a mesma disposição da plateia, a mesma parede grafitada, e quase sempre o mesmo esquema de luz. Nada mais entediante para uma fotógrafa. Assim, todo mês tinha que me desdobrar em captar algo especial, algo raro, que só fazia parte daquele encontro e de nenhum outro mais. Até hoje não sei se consegui, mas dentre os vários ensinamentos que o teatro trouxe para minha vida, é que mais importante que o resultado final é o caminho que atravessamos para chegar a ele. Não me entendam mal, é claro que eu quero que as minhas fotos tenham um enquadramento excepcional e um contraste interessante. Mas primeiro aprendi que quanto mais eu me mesclo, mais me deixo levar por aquele acontecimento, mais profundas e intensas serão as minhas fotos. E era esse processo que me desafiava. Entrar no jogo ao mesmo tempo que me distanciava, para, então, enquadrar.

O teatro é a arte do efêmero. Com esse clichê, podemos pensar um pouco sobre a importância da fotografia de cena e também o papel do es-

pectador dentro dessa fotografia. É impossível registrar um acontecimento teatral em sua totalidade, já que ele acontece em um dado momento entre um grupo particular de pessoas (ator/diretor, ator/espectador e entre diversas dualidades *ad infinitum*). Uma foto – como qualquer outra ferramenta de registro – recorta um momento desse encontro, a partir do olhar do fotógrafo. É um fato. Outro dado é que, incluindo o espectador nesse registro, e não só a dita “cena”, podemos, posteriormente, ao analisar essas fotos, absorver mais do que foi aquele acontecimento em específico. Portanto, incluir o espectador é uma forma de imortalizar o clima de um espetáculo. Se a plateia estava ou não concentrada, rindo, emocionada, por exemplo. A partir do momento em que um espectador é capturado pelas lentes da câmera, ele também se transforma em ator, já que contribui, de várias maneiras diferentes, e em distintas intensidades, para a (re)composição daquele momento. Da mesma forma que o público presente transforma a ação teatral, a reação desse mesmo público registrada por uma lente nos ajuda a recuperar as sutilezas desse evento.

E há casos curiosos. Certa vez, registrando esse projeto, fiz uma foto de uma parte da plateia, que estava, quase em absoluto, gargalhando. No meio dos inúmeros sorrisos, duas pessoas permaneciam impassíveis. Eram os críticos convidados daquela sessão. “Não é difícil agradar a crítica”, comentou alguém na rede social do projeto.



Além disso, há uma questão intrínseca à fotografia de cena, que também importa bastante nesse caso, que é a invisibilidade do fotógrafo. Guto Muniz, um dos grandes fotógrafos brasileiros de artes cênicas, é um mestre na arte de passar incógnito em meio à plateia, sem que ninguém ouça seus cliques ou mesmo note sua presença. Para mim, é um objetivo que esbarra no impossível. Mas, de novo, é o processo de tentar olhar sem ser olhado que torna esse ofício ainda mais desafiador. Ao mesmo tempo que são essenciais para o resultado do meu trabalho partilhar e sentir-se presente, esse processo precisa ser solitário, íntimo e anônimo.

Já há alguns anos alimento uma obsessão em fotografar o invisível. Registrar aquilo que não pode ser registrado, que não pode ser visto. Eu comecei procurando fotografar o silêncio, e hoje em dia pesquiso, entre outras coisas, o poder do silêncio na imagem em movimento. Fotografar teatro faz parte dessa busca em fotografar o infotografável. É registrar aquele fio invisível que conecta o corpo espectador ao corpo entregue às intermináveis ações teatrais. O mesmo fio que conecta a câmera a mim mesma nas minhas séries de autorretratos. E que, espero, conecte as minhas fotos àquele que as vê. Assim como o teatro não é feito para o espectador, mas, com ele, a fotografia não é apenas uma ferramenta de registro, mas uma pulsação a mais nesse encontro.

Observar é estar.

Recebido em 10/05/2016

Aprovado em 10/05/2016

Publicado em 30/06/2016



Projeto Janela de Dramaturgia - BH/MG
Foto: Ethel Braga



Projeto Janela de Dramaturgia - BH/MG
Foto: Ethel Braga

Desenhos de Pesquisa

TESTEMUNHO E RESPONSABILIDADE NA CENA CONTEMPORÂNEA

*WITNESSING AND RESPONSIBILITY IN CONTEMPORARY
PERFORMANCE*

*TESTIGO Y RESPONSABILIDAD EN LA ESCENA
CONTEMPORÁNEA*

Alessandra Montagner

Alessandra Montagner
Doutoranda do Programa de
Pós-Graduação em Artes da Cena do
Instituto de Artes da Universidade Estadual
de Campinas e bolsista FAPESP. Diretora,
atriz e pesquisadora da problemática do
testemunho e da percepção do choque na
cena contemporânea.



Resumo

Este artigo reflete sobre a problemática do testemunho e da responsabilidade na recepção da cena contemporânea. São utilizados a experiência receptiva pessoal da autora e o depoimento de outra espectadora, sobre sua experiência da mesma obra, como meio para a viabilização dessa reflexão.

Palavras-chave: Espectador, Participação, Testemunho, Responsabilidade, Alteridade.

Abstract

This article reflects on the problematics of witnessing and responsibility in the reception of contemporary performance. A personal receptive experience of the author is used, as well as the testimony of another spectator, on her experience with the same piece, as a means to enable this reflexion.

Keywords: Spectator, Participation, Witnessing, Responsibility, Alterity.

Resumen

Este artículo hace una reflexión acerca de la problemática del testigo y de la responsabilidad en la recepción de la escena contemporánea. Se emplean la experiencia receptiva personal de la autora y el testimonio de otra espectadora, sobre su experiencia de la misma obra, como medios que van a permitir esta reflexión.

Palabras clave: Espectador, Participación, Testigo, Responsabilidad, Alteridad.

Em algum dia tardio de julho de 2012, no Bonnie Bird Theatre, Laban (Londres), Maciej Kuźmiński – bailarino, coreógrafo e educador polonês – apresentava a obra *Room 40*¹, da qual é coreógrafo. A coreografia desta obra de dança demanda grande esforço físico dos bailarinos, com sequências que priorizam a exploração do nível baixo (chão) e que repetidamente fazem uso da postura da “prancha”, uma das posturas do yoga – na qual o corpo

1. Para mais informações sobre *Room 40*, consulte o site do coreógrafo: <http://maciejkuzminski.com/portfolio/room-40/>.

é amparado por quatro apoios, pelas mãos e pés, sem o uso dos joelhos. Naquele dia, o espetáculo começava com essa postura sendo sustentada por um grupo de bailarinos por vários minutos, sendo que a mesma recorria frequentemente durante a progressão da coreografia. Em determinado momento, uma das bailarinas iniciou um solo belíssimo, no qual, nua e acompanhada de uma mangueira que pendia do teto, dançava com a água que se acumulava na extensão do piso do palco. Seguindo o padrão desenvolvido pela coreografia, todo o solo se concentrava sobre o mesmo trabalho de chão, até o momento no qual a solista assumiu a postura da prancha e nela permaneceu. Algum tempo inexato se passou, no qual a bailarina manteve a mesma posição enquanto a plateia observava sua ação. Então, as luzes do auditório foram acesas e as do palco apagadas, e a música, que acompanhava o solo foi interrompida dando lugar aos sons que a bailarina emitia para manter-se naquela posição (naquele momento era possível ouvir seus gemidos), mas nós na audiência permanecíamos onde estávamos, imóveis em nossos assentos, assistindo ao esforço visível e audível da bailarina. Todos se mantiveram inertes, teoricamente, desinformados sobre o final do espetáculo, tensos com a indecisão diante do que fazer, até o momento em que um de nós, espectadores, se levantou, caminhou por um dos lados do auditório, e deixou o teatro. Aquela foi a atitude inaugural para que todos procedêssemos da mesma maneira, não havia mais desculpas, não poderia haver mais dúvida: deveríamos partir e acabar com aquele espetáculo, pois nossa permanência, ou recusa em partir, era decisiva para o prolongamento ou extinção daquela situação.

Em depoimento, a primeira espectadora a deixar o auditório, aquela que fundou a partida da audiência, relatou:

The piece was very physically demanding on the dancers. The entire opening section began with them in a plank position that they held for an exceedingly long time. (Note: it is rare for a beginner to even be able to hold it for 30 seconds) I think they were in it for nearly 5 minutes, or even longer. They had started to shake from the strain before they finally slowly released to the floor and the movement piece started.

There was a lot of floor work and again, very physically demanding. The 'lead' female dancer had a solo that finished off the piece where she

rolled around quite frantically for a period of time. She was nude, and in water that was streaming down from a tube suspended from the rafters.

At the end of her solo, she again resumed the plank position and held it. The music which had been VERY strong and powerful opera music had finished by this time.

The audience hadn't moved, nor responded by applause or other outward sign.

After she had been in the position for a while, I could see she was exhausted and again, struggling to stay in that position.

I felt that we as the audience were ultimately responsible for how long she stayed in that position. By our NOT doing anything, she stayed where she was. It was uncomfortable to watch and feel as if somehow I was the one making her stay there by my NOT applauding or understanding the piece was finished.

So, I chose to leave the auditorium, if nothing else, so we could relieve her of the strain she was in.

I am aware the choreographer is the one who choreographed the piece and she as the performer agreed to do it. However, in that final moment, I feel it was up to us as to how long she had to stay there. I had had enough, and I had had enough of watching her struggle. So I left.²

Naquele dia, após todos termos saído do auditório e, como consequência, liberado a bailarina da posição em que ela se encontrava, a situação era estranha, desconfortável, embaraçosa. Claramente algo havia acontecido e se instaurado naquele espaço do teatro e da sua caixa preta, algo que demandava não apenas um posicionamento, mas, precisamente, uma tomada de ação por parte dos espectadores que compunham aquele evento. Uma situação se instaurou por meio de uma proposição, cruel (?) e provocadora, proposta a nós, espectadores: após termos fruído aquela experiência e consumido em segurança aquela obra, fomos introduzidos à responsabilidade de tê-lo feito e incumbidos de dar fim aquele espetáculo de dança e dor. Cada um

2. Depoimento concedido através de e-mail pessoal, em 2 de setembro de 2013. Todas as ênfases foram dadas pela depoente.

de nós tinha que fazer uma escolha que fatalmente se constituiria enquanto atitude política diante daquela situação, daquela performance: poderíamos encerrar aquele evento com a nossa partida, ou persistir para testemunhar ainda mais esforço e aflição, ou o fracasso da bailarina. Afinal, como coloca Diana Taylor (apud STODDARD, 2009, p. 2), *“looking is always an intervention, whether we like it, or accept it, or not. Not intervening, turning away, is its own form of intervention [...] Our choice is how, not whether, to participate”*. E assim participamos, fomos contemplados com o poder da decisão, pela nossa própria presença enquanto espectadores, sobre quanto a obra ainda deveria durar e quanto a bailarina ainda deveria persistir. Por não podermos escapar da atividade participativa – já que nossa presença naquele auditório implicava uma ação –, fomos, portanto, colocados na posição de testemunhas que atuam sobre o ocorrido ao mesmo tempo que são delatadas enquanto o fazem. Presenciávamos o ocorrido e éramos também, inevitavelmente, responsáveis por ele, pelo poder da nossa (in)ação. Mas quais as reais dimensões dessa participação e da responsabilidade que ela implica? Como o espectador se constitui no responsável pelas obras que escolhe testemunhar, e atitudes que adota na direção dessas?

O espectador se encontra, com frequência, no centro de muitas concepções artísticas na contemporaneidade. No que tange a cena contemporânea, diferentes estéticas da cena parecem ser propostas com o intuito de instaurarem experiências que se manifestem enquanto forças potenciais, capazes de problematizar, pela radicalidade da sua performatividade, muitas relações que permeiam o evento performativo, bem como a posição ontológica do espectador: enquanto aquele que recebe, que consome, que aprecia, vê e ouve a partir de certa distância, de uma posição removida da ação; aquele que contempla sem agir. Como já mencionado, a figura e o papel do espectador da cena têm sido constantemente desafiados por estratégias capazes de direcionar a experiência receptiva para direções liminares e ambivalentes, “fundadas por qualidades expressivas não descritivas, não explicativas, que não se valem de códigos já existentes” (BONFITTO, 2013, p. 98), por performances, ou cenas, que já não se preocupam mais em explicar nada, e sim em instaurar um processo em que diferentes dimensões das relações da cena são desafiadas. Dentre essas estratégias, saliento a questão da participação,

afinal participar não é a função primeiramente atribuída ao espectador. Ela, na verdade, se constitui enquanto oposição a uma das premissas daquilo que Jacques Rancière (2009, p. 2) chama de o “paradoxo do espectador”: no qual ser espectador configuraria o contrário de conhecer e de agir, embora não exista “teatro sem espectador”. Esse paradoxo comunica o confinamento que a figura do espectador sofre quando abordada enquanto papel alienado e não emancipado, que, embora seja necessário ao evento teatral, perpetua o desempoderamento do indivíduo espectador perante a hierarquia teatral. Assim, a atividade participativa se enquadra e manifesta pela mera presença, pelo simples presenciar, do espectador de um evento performativo, para além da limitação do binarismo atividade vs. passividade, e é identificada enquanto forma de empoderamento e emancipação essencialmente constituinte do ato do espectador emancipado.

A participação foi explorada de diferentes formas ao longo da história das artes performativas, gerando alterações nas formas de apreciação da cena pelo espectador. Essas modificações em prol da participação espectral aliaram-se, com frequência, ao combate ao que era entendido enquanto passividade e/ou alienação do ato do espectador. A abordagem, daqueles que Rancière chama de os “reformadores do teatro”, visava combater uma ideia específica atrelada à contemplação: abordada como oposição à ação dentro das premissas do espetáculo defendidas por Guy Debord em *Sociedade do espetáculo* (2003). A contemplação pela perspectiva desse autor compreende a noção da nocividade da atividade contemplativa inserida no espetáculo do capital, que promove a separação como regra e essência do espetáculo, em que a “alienação do espectador”, enquadrada pela sua atitude de consumidor, dá-se pela alegação de que “quanto mais ele contempla, menos vive” (DEBORD, 2003, p. 25-26). O autor, portanto, contrapõe e distingue a atividade contemplativa da possibilidade de intervenção no mundo. É importante salientar que a reação de Debord à contemplação foi enquadrada por um momento histórico que reagia à apropriação do espetáculo, e da experiência estética, pelo mercado para o encorajamento do consumo. Assim, promover a participação enquanto polaridade contrastante à contemplação era uma forma de “reumanizar uma sociedade alienada e fragmentada pela produção capitalista” (BISHOP, 2009, p. 11). A utopia da participação nesse

contexto era, portanto, um instrumento de emancipação do indivíduo para que não houvessem mais espectadores, e para que todos se tornassem agentes ativos na construção de um mundo igualitário. No entanto, diante da nossa atual conjuntura, em que inevitavelmente fomos engolidos e inundados pelo universo do consumo e pela espetacularização da sociedade, parece menos produtivo, e até limitador, pensar a problemática e o fenômeno da participação por essa via excludente e dualística – atividade vs. passividade, contemplação vs. participação – do que fomentar os espaços liminares presentes no *continuum* que compõe cada uma dessas questões, ou seja, as ambivalências presentes na atitude participativa do espectador.

Como consequência desse ideal de transformação do indivíduo pela arte, e da emancipação do espectador pela atividade estética, estratégias de participação têm sido aplicadas desde as vanguardas históricas até o experimentalismo das artes performativas da cena contemporânea, promovendo experiências que muitas vezes transformam o espectador em *performer* da ação. É importante apontar que tanto a ideia de performance e de ação nesse contexto são partes de um *continuum* de tensões e manifestações, em que agir e performar não se exprimem necessariamente de forma reconhecível, mas integram outros níveis de manifestação. Embora técnicas participativas tenham sido amplamente incorporadas pelas culturas contemporâneas no que tange as estratégias de participação nos *reality shows* (referentes ao participante direto ou votante) e das redes sociais e mídias digitais (BISHOP, 2012, p. 30), onde postagens constituem intervenções, a participação enquadrada pelo evento performativo tem sua força intensificada pelo potencial do encontro que compõe esse evento: pela coexistência de corpos atuantes e/ou receptivos que constituem e determinam o evento enquanto acontecimento social.

A atividade espectral se modificou consideravelmente no decorrer dos últimos séculos, sendo que uma “inversão da olhadela” subverteu a lógica da relação espectador vs. obra: a recepção contemplativa, na qual o espectador é abduzido pelo universo da obra, foi substituída por uma recepção na qual a obra inflige o espectador, se impõe enquanto presença por vezes inapreensível e violenta, tornando difícil estabelecer o significado daquilo que está sendo vivenciado (DESGRANDES, 2011). Por essa perspectiva, o es-

pectador não se encontraria mais subjugado à obra e sua força, mas sentiria a sua presença enquanto corporeidade, que impõe e desvela o processo receptivo como local, e protagonista, do evento performativo. A obra em si aconteceria pela experiência particular de cada espectador, sendo enquadrada pelas experiências sensoriais deles e expressa pela qualidade da presença e atitude diante daquilo que é visto. Especificamente no caso das artes performativas, na cena contemporânea experimental, aquilo que é apresentado enquanto cena – quando determinados corpos atuantes se colocam em ação e/ou performance diante da apreciação, também atuante, da audiência – já não representaria mais uma ficção que transportaria os espectadores para o universo específico de uma peça, mas instauraria uma força performativa e afetiva capaz de intensificar radicalmente a própria presença do espectador. Nesse processo, o público se tornaria espectador de suas próprias ações e reações diante da cena veiculada. Como consequência, a audiência se “veria transformada não em espectadores de um espetáculo, mas em testemunhas de um evento.” (ETCHELLS, 1999, p. 49)

Testemunhar é uma ação que traz consigo a participação em uma situação que ocorre, ao mesmo tempo, de forma distanciada e comprometida. A testemunha presencia algo que não necessariamente está diretamente implicada, mas pelo seu próprio ato de presenciar, estar presente diante de um ocorrido, ela se encontra comprometida e relacionada com o que foi testemunhado. Existem, obviamente, diferentes formas de testemunho: aquele que testemunha um acidente de trânsito muito provavelmente não pode evitá-lo; aquele que assiste a uma briga física entre duas pessoas nem sempre pode apartá-la, mas pode ser questionado quanto a moral da sua ação ou omissão diante da situação. E o que aconteceria com aquele que testemunha transgressões veiculadas pela cena, violações dos limites e direitos daqueles envolvidos no evento? Em *Towards a phenomenology of the witness to pain* (2009), Stoddard aborda o que ela chama de “testemunho estético”, ou seja, o testemunho da “performance da dor”, ou espetáculo da dor. Ela sugere que o termo “testemunha” engloba diferentes aspectos do ato de testemunhar. Entre eles teríamos a perspectiva da testemunha ocular, que atesta judicialmente algo visto, bem como a situação daquela que vivencia um fenômeno na irrupção do seu acontecimento, que reside em um corpo

que se configura enquanto prova de um vivido atestado através da sua própria presença (STODDARD, 2009, p. 3), pelo fato de algo ter acontecido na sua presença. A autora prossegue sua análise pela dissecação do termo “*to bear witness*”, que em português seria traduzido como “dar testemunho”; ou seja, atuar enquanto prova através do testemunho de algo presenciado/vivido. No entanto, uma das traduções do verbo “*to bear*” é também “suportar”, o que parece um ponto interessante de ser considerado neste ensaio, pois suportar pode trazer consigo tanto a conotação de dar suporte ou apoio, quanto o ato de permanência diante de algo desconfortável – suportar algo. Nesse sentido, no que Stoddard classifica como a “performance da dor”, *to bear witness*, quando traduzido para o português dentro do contexto dessa abordagem da noção de performance, também traria consigo a permanência e presença da testemunha diante da dor do outro: o suportar pela sua presença a espetacularização da dor do outro. Em que medida, portanto, a testemunha estética participa e fundamenta as violações da cena? Quão responsáveis éramos nós, os espectadores de *Room 40*, pelo sofrimento daquela solista?

Por essa perspectiva da recepção enquanto testemunho, não existe testemunho sem participação: essa é uma prerrogativa que deve ser aceita e transportada para a posição que adotamos diante da cena que suportamos, apoiamos, produzimos e consumimos. Como já expressei, a testemunha está envolvida na ação ou evento testemunhado e atua sobre ele, seja pela sua intervenção direta, seja pela sua omissão. Portanto, a partir dessa lógica, o espectador feito testemunhador não se classifica como um inatual, ele atua independente da (in)ação adotada, e como tal é responsável pela sua postura frente aquilo que, diante dele, é veiculado enquanto arte. Com a emancipação e possibilidade de intervenção, ofertadas pela atividade participativa, vem a responsabilidade pelas ações adotadas diante do convívio proposto pela cena. Afinal, quais os limites da cena? O que ela pode retratar, apresentar e instigar? Até que ponto a cena pode ousar questionar visões e padrões estabelecidos e contratos firmados? Sobre quais relações de trabalho e convívio a cena tem a licença de atuar? O que cabe ao espectador e qual seria a ética da sua presença e participação no evento, diante do evento, do *performer* e dos outros espectadores?

Em *Room 40*, a situação delineada pela obra promove uma total desestabilização do convívio entre *performer* e espectadores e fomenta um território ambivalente no qual não existe clareza ou asserção da ação a ser tomada. “*Ambivalence is about these moments of self-recognition but also about the internal processes of doubt, anxiety, reflection and consideration individual spectators go through in their attempts to make sense of, or to respond to a work*” (GREHAN, 2009, p. 23). Portanto, a situação se estabelece como local de ambivalência, bem como fomento de tensões perante a ação a ser tomada como reação a permanência e sofrimento da bailarina. Enquanto espectadora desta obra, no momento onde uma ação era requerida – permanecer ou partir – foi difícil me mover em qualquer direção, entender o que deveria ser feito diante daquela situação. Nesse momento, o testemunho da cena, e deste trabalho, se intensifica e direciona para o desvelamento da responsabilidade do indivíduo perante o outro, questionando, portanto, uma ética de convívio enquadrada, aqui, pela relação *performer* vs. espectador.

Em *Theatre & ethics* (2009), Nicholas Ridout faz uma dissecação da noção de ética aplicada aos diferentes momentos históricos da prática teatral, vista por ele enquanto “prática ética” capaz de fomentar diferentes perspectivas sobre “como agir”. O teatro é aqui entendido de forma ampla, e o argumento do autor é utilizado pela perspectiva da noção de cena enquanto prática expandida. Esse “como agir” estaria, segundo esse autor, no contexto contemporâneo, centrado sobre o outro, como concebido pela ética da alteridade de Emmanuel Levinas. Logo, Ridout enfatiza que no contexto da contemporaneidade e, portanto, da cena contemporânea, pela utilização do argumento da ética de Levinas, a ética contemporânea se estabelece entre o indivíduo e o outro, na eminência do encontro face a face, e se constitui enquanto chamado proferido por esse outro: o “como agir” se transforma, portanto, em um “como agir” diante do e na direção do outro. Como consequência, a ação na direção do outro envolve presença, testemunho que implica participação, e, conseqüentemente, responsabilidade pelo outro quando a condição dele depende da minha ação – como em *Room 40*. No evento performativo, estar presente, testemunhar e participar da constituição e desenrolar do evento compreenderia o seguinte:

To be there is, first, simply to be present, to attend, as at the theatre; to be there is, second, to be part of it, to participate, as in politics, for example; and finally, to be there is to be there for someone, to engage in a responsibility of care or support, to accept an ethical responsibility for the other. (RIDOUT, 2009, p. 64)

Esse processo de testemunho de uma cena que nos aponta precisamente à nossa responsabilidade diante do outro é vivenciado enquanto momento de extremo desconforto, pois de espectadores invisíveis na plateia nos tornamos constituintes e atuantes em um contexto no qual somos afetados ao mesmo tempo que afetamos e através do qual exercemos nossa crueldade. E nessa afetação nossa presença é intensificada, e nossa corporeidade espectral delatada ao contexto: já não somos mais invisíveis como nos percebíamos, nos tornamos visíveis, sobretudo, para nós mesmos, espectadores das nossas ações e reações. Segundo Drew Leder, em *The absent body* (1990), o homem tem uma relação um tanto paradoxal com o seu corpo e, mesmo que a sua vivência seja incorporada, a experiência cotidiana do corpo é caracterizada enquanto ausência, uma vez que na nossa experiência diária nosso foco geralmente se situa sobre objetos externos a nós mesmos, exteriores aos confins dos nossos corpos. No entanto, a situação é revertida quando diante de uma disfunção, ou situação desconfortável, o corpo retorna a nossa atenção e se firma enquanto presença intensificada que confronta a nossa ideia de ser (LEDER, 1990, p. 4); ou seja, enquanto questionamento da nossa identidade. Um dos momentos nos quais a presença do nosso corpo retorna intensificada a nós mesmos, invadindo-nos, é, segundo o autor, quando nos confrontamos com o outro, uma vez que: *“My awareness of my body is a profound social thing, arising out of experiences of the corporeality of other people and of their gaze directed back on me”* (Ibid., p. 92)

Em conclusão, esse campo potencial da ação e da experiência da responsabilidade pelo outro, sentida na carne, reside precisamente no momento do encontro com o outro, e se instaura enquanto afeto que transtorna e revela a perturbação contida nas estruturas de convívio no contexto do evento performativo. Nesse processo, o espectador pode facilmente não se identificar com a sua visão sobre si mesmo, pois é impelido à ação sem tempo para garantir a consonância entre esta e sua ideia de ética pessoal. Essa circuns-

tância instaura um processo liminar, em que a identidade é desestabilizada e o testemunho revela a problematização da relação performativa. Porque na inabilidade de nos movermos pelo outro existe o horror, na nossa ética frouxa, cheia de concessões feitas diariamente, existem espaços vazios e ambivalentes que nos delatam a nós mesmos. É nesse horror do abandono e do costume diante da dor do outro, em que reside o preciso momento da percepção do choque possível de ser veiculado pela cena: o choque percebido pelo desvelamento de questões diversas encobertas por estruturas diárias, mas reveladas pelas intensificações instauradas pela cena. É, portanto, no momento da chamada à ação participativa em uma estrutura expressiva, a cena, que questiona a ética perante o outro, que a crueldade e aceitação da violência do testemunhador se intensificam: ali a responsabilidade diante do outro se torna evidente, e a ação transformadora é sugerida pela experiência de limites éticos.

Referências bibliográficas

- BISHOP, C. **Artificial hells**: Participation arts and the politics of spectatorship. Londres: Verso, 2012.
- BONFITTO, M. **Entre o ator e o performer**: Alteridades, presenças, ambivalências. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- DEBORD, G. **Society of the spectacle**. Eastbourne, Inglaterra: Soul Bay, 2009.
- ETCHELLS, T. On risk and investment. In: _____. **Certain fragments**: Contemporary performance and forced entertainment. Londres; Nova York: Routledge, 1999.
- GREHAN, H. **Performance, ethics and spectatorship in a global age**. Basingstoke, Reino Unido: Palgrave Macmillan, 2009.
- LEDER, D. **The absent body**. Chicago; Londres: The University of Chicago, 1990.
- RANCIÈRE, J. **O espectador emancipado**. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.
- RIDOUT, N. **Theatre & ethics**. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009.
- STODDARD, C. Towards a phenomenology of the witness to pain: Dis/identification and the orlanian other. **Performance Paradigm**, n. 5.1, May 2009. Disponível em: <<http://www.performanceparadigm.net/index.php/journal/article/view/65>>. Acesso em: 31 jan. 2016.

Recebido em 31/03/2016

Aprovado em 03/05/2016

Publicado em 30/06/2016

Desenhos de Pesquisa

LUGARES DA EXPERIÊNCIA NA CENA PERFORMATIVA RECENTE: UMA PROBLEMATIZAÇÃO ACERCA DO ESPECTADOR E SEU EXERCÍCIO CRÍTICO DE LEITURA/PRODUÇÃO

SEATS OF EXPERIENCE IN RECENT PERFORMATIVE SCENE: A QUESTIONING ABOUT THE SPECTATOR AND HIS CRITICAL EXERCISE OF READING/PRODUCTION

LUGARES DE EXPERIENCIA EN LA ESCENA PERFORMATIVA RECIENTE: CUESTIONAMIENTOS SOBRE EL ESPECTADOR Y SU EJERCICIO CRÍTICO DE LA LECTURA/PRODUCCIÓN

Cecília Lauritzen Jácome Campos

Cecília Lauritzen Jácome Campos

Mestre em artes cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, atriz e performer do Coletivo Mapas e Hipertextos. Professora Efetiva da Licenciatura em Teatro da Universidade Regional do Cariri (URCA).

Resumo

Este artigo problematiza o conceito de experiência e suas aproximações com a cena teatral performativa recente. Ao abordar a dinâmica da cena contemporânea, é exposto um relato da autora como espectadora do evento cênico performativo *A última palavra é a penúltima – 2.0* do grupo Teatro da Vertigem (SP), em que os lugares do público são revisitados sob a ótica do ato de leitura enquanto ato produtivo. A discussão traça relações entre a experiência como conceito e vivência, a estética relacional de Nicolas Bourriaud e os estudos da recepção de Flávio Desgranges, Paul Zumthor, John Dewey e Hans Ulrich Gumbrecht. A partir da noção da arte como expressão potente na alteração da percepção, questiona-se a possibilidade de falar em um ‘exercício crítico da experiência’.

Palavras-chave: Experiência, Teatro performativo, Espectador, Crítica.

Abstract

The article discusses the concept of experience and its relationship with the recent performative theatrical scene. To approach the dynamics of the contemporary scene, it is presented a report of the author's experience as spectator of the performative event *A última palavra é a penúltima - 2.0* by the group Teatro da Vertigem (São Paulo), in which public places are revisited from the perspective of the act of reading as a productive act. The discussion relates the experience as a concept with the relational aesthetics by Nicolas Bourriaud, and with reception studies by Flavio Desgranges, Paul Zumthor, John Dewey, and Hans-Ulrich Gumbrecht. From the concept of art as a potent expression in the change of perception, it is questioned the possibility of speaking in an ‘experience critically exercised’.

Keywords: Experience, Performative theater, Spectator, Criticism.

Resumen

Este artículo aborda el concepto de experiencia y su relación con la escena teatral reciente performativa. Al exponer la dinámica de la escena contemporánea, se presenta una narración de la autora mientras espectadora del evento performativo escénico *A última palabra é a penúltima – 2.0* del grupo Teatro da Vertigem, en el que los lugares del público son analizados desde la perspectiva del acto de la lectura como un acto productivo. La discusión pone en escena las relaciones entre la experiencia como concepto y experiencia, la estética relacional de Nicolas Bourriaud y los estudios de recepción de Flavio Desgranges, Paul Zumthor, John Dewey y Hans Ulrich Gumbrecht. Desde el concepto del arte como una potente expresión en el cambio de percepción, se pone en duda la posibilidad de hablar en un ‘ejercicio crítico de la experiencia’.

Palabras clave: Experiência, Teatro performativo, Espectador, Crítica.

A cena recente: aproximações da experiência como conceito e a estética relacional

A concepção de “experiência”, segundo as perspectivas de Walter Benjamin, mais tarde revisitada por Jorge Bondía, além dos escritos de John Dewey é adotada neste artigo como meio de aproximar o conceito do exercício da leitura no teatro. Por leitura entende-se o ato do espectador, cuja condição na cena recente ultrapassa a dicotomia ativo-passivo, enquanto coprodutor da obra. Esse princípio adotado deriva do crítico literário e linguista Paul Zumthor (1997) em seu estudo sobre o papel do corpo no ato de leitura. Para o autor, a leitura se configura, ou deve ser pensada, enquanto performance, porque não só atribui sentido (em termos de decodificar uma informação) como fabrica o próprio objeto enquanto se relaciona com ele.

Ao pautar sua reflexão sobre a linguagem, Benjamin buscou ampliar o entendimento acerca da experiência, aproximando-a da essência do mundo humano. De modo mais amplo, o intuito do autor era criticar o processo de estreitamento da experiência durante a modernidade, reflexo do enfraquecimento das noções de coletividade, comunidade e sociedade. A valorização da técnica apontava para um dos paradoxos peculiares da modernidade, onde as pessoas estariam mais próximas pelo virtual e mais distantes na esfera do real, o que o autor chama de “novas patologias da época” (MEINERZ, 2008, p. 16). A partir do ensaio “O narrador” (1936), a problemática das patologias é evocada por Benjamin ao tratar da decadência da arte de narrar como expressão da pobreza da experiência. O autor faz críticas ao gradual aumento de notoriedade dado às outras formas literárias, como o romance e, posteriormente, a informação jornalística. Ao excesso de informação e explicação, Benjamin opõe a *erfahrung* que significa “o conhecimento obtido através de uma experiência que se acumula, que se prolonga, que se desdobra, como numa viagem.” (KONDER, 1988, p. 72)

Outro ponto fundamental da discussão sobre a experiência está na sua autoria. Para Bondía (2002), uma experiência não pode ser proposta, nesse processo não há agente nem paciente como antônimos naturais. A experiência acontece independente da intenção, ela é uma instância de atravessamento, de arrebatamento, nesse sentido, para que a experiência aconteça é

preciso interrupção do agir em detrimento da exposição. O autor ainda afirma que o sujeito da experiência é, sobretudo, dotado de passividade, receptividade, disponibilidade e abertura; características que vão além da oposição ativo-passivo e antecedem qualquer decisão, ou seja, representam um estado essencial de escuta.

O filósofo e pedagogo John Dewey, por sua vez, defende que toda experiência é singular, tem qualidade ímpar e, por isso, seu encerramento é uma consumação, ou seja, ela é completa em si mesma¹. Ao falar da experiência estética, Dewey (2010) diz que seu caráter emocional é intrínseco e que, ao mesmo tempo, ela não pode ser efetivada sem estar com a experiência intelectual. Para o autor, a interação entre uma criatura viva e um aspecto do mundo seria um dos padrões comuns a toda experiência. Além disso, a concepção da experiência consciente se traduz na percepção de uma relação entre o fazer e o estar sujeito a algo, instâncias as quais não podem ser concebidas de forma isolada. Nesse sentido, Dewey (2010) se aproxima de Benjamin e Bondía ao postular que a ânsia de ação confere pobreza às experiências, porém se distancia em outros dois aspectos ao afirmar que a luta e o conflito são meios para desenvolver uma experiência e que o excesso de receptividade impede o amadurecimento da experiência. A esse 'excesso de receptividade' mencionado pelo autor é possível fazer aproximação com a questão da expectativa, podendo ser este um aspecto impeditivo para a experiência ao gerar precedentes no ato de leitura e percepção.

Ao discutir questões pertinentes acerca das artes contemporâneas com base nos trabalhos de Allan Kaprow e Cildo Meireles, Fervenza (2004) se aproxima da problematização aqui desenvolvida. Após transitar pelos escritos referentes ao conceito de experiência, me pergunto sobre sua possibilidade atualmente. Questiono os modos pelos quais a experiência ainda é capaz de se manifestar perante os ritmos e as dinâmicas exercidos pela sociedade atual. Nos termos da arte contemporânea, principalmente das artes cênicas ou da presença, o que pode querer dizer o termo "experiência"? Que mecanismos têm potência capaz de produzir disponibilidade para um público sempre frenético, atrasado e insatisfeito perante seus desejos? O questionamento

1. Na experiência do pensamento, por exemplo, a conclusão não é uma coisa distinta e independente; é a consumação de um movimento. (DEWEY, 2010)

a respeito dos limites da experiência atualmente toca as práticas artísticas contemporâneas, nos casos em questão aquelas mais próximas de uma cena performativa. Essas práticas, ditas desviantes, se deslocam em busca de novas posições, fogem daquelas fixas, identificáveis. “Elas são propositivas no sentido em que não há um objeto artístico pronto para ser apreciado, mas antes um processo.” (FERVENZA, 2004, p. 38)

A partir desse deslocamento (de produto para processo), a noção de público e seus lugares são redefinidos, o espectador passa a ser também criador. Entretanto, essa mudança gera efeitos que merecem atenção, porque propõe uma *nova* convenção da arte solicitando ao público um modo de se relacionar para além do seu território habitual. Esse deslocamento se traduz na pergunta de Desgranges (2010, p. 50): “Como compreender a pertinência de uma proposta artística que convida o espectador a disponibilizar-se para um modo de leitura que ultrapasse a barreira da dimensão lógico-racional, e se permita saborear os descaminhos da experiência com a arte?”

Retomando o princípio de Dewey (2010), no qual qualquer interação entre uma criatura viva e um aspecto do mundo pode ser considerada princípio para a experiência, faço aqui um breve adendo à discussão no intuito de questionar sobre seu caráter relacional. Para Camilletti (2010), a partir da leitura do ensaísta e crítico de arte francês Nicolas Bourriaud, a arte contemporânea e sua produção estão intrinsecamente ligadas pelas relações que estabelecem com o público, cujo raciocínio Bourriaud chama de arte relacional. Seu princípio é claro: é relacional, pois só pode se compor com o outro. Sua consequência parece, igualmente, evidente, ou seja, não me defino mais pelo que sou, mas pelas relações que tenho, podendo estender-se ao status da obra de arte que também não se define mais pelo que se intitula – teatro, dança ou performance –, mas pelas relações que consegue estabelecer com seu espectador. Para Camilletti (2010, p. 1), “o relacional implica uma instância de elaboração conjunta, na qual a decisão do espectador afete a discursividade do artista”. Nesse sentido, o relacional subverte o posicionamento dual do espectador ativo-passivo colocando-o em um espaço vazio, porém de proatividade, entre as duas atitudes. Ainda sobre esse papel que o público assume, cujo sujeito não mais observa o acontecimento artístico, mas o realiza em conjunto com o artista, questiono, no intuito de desenvolver suas

possibilidades: em que medida o espectador ainda pode assegurar seu lugar na crítica, já que o mesmo passa a ser produtor e parte integrante da obra?

A cena performativa e o exercício de leitura como produção crítica

A escolha do operador conceitual teatro performativo surge da necessidade de contemplar as diversificadas manifestações contemporâneas teatrais. A questão da performatividade se refere ao modo como uma determinada ação é feita, dessa forma, está ligada implicitamente ao *como*, ou seja, aos gestos e comportamentos executados pelo *performer*. Este foco no modo desloca a prioridade de **o quê**, ampliando as possibilidades de percepção da cena, extrapolando as demandas sobre a criação de sentido/significado. Segundo Féral (2008), alguns deslocamentos deixam claras determinadas características do teatro performativo, tais como: a mudança da figura do ator para o *performer*, a explicitação dos eventos dentro de uma ação cênica ao invés do jogo de ilusão, o espetáculo com foco na ação e na imagem, em detrimento do texto. Além desses elementos fundadores, Féral (2008, p. 198) aponta certo “apelo a uma receptividade do espectador de natureza essencialmente especular ou aos modos das percepções próprias da tecnologia.”

A oportunidade de presenciar como espectadora o espetáculo *A última palavra é a penúltima – 2.0* do grupo Teatro da Vertigem² (SP), bem como as reverberações desta experiência caminham na direção deste artigo. Ao ocupar a passagem subterrânea que liga o Viaduto do Chá à praça Ramos de Azevedo no centro de São Paulo e colocar os espectadores para assistir à peça dentro de pequenas cabines laterais disfarçadas de paredes (vitrines abandonadas), o espetáculo negocia certa ordem ao ambiente que vai se constituindo à medida que a encenação vai acontecendo.

As questões parecem ter se potencializado para o Teatro da Vertigem, em especial, as condições sociais e suas perspectivas de futuro. Os atores e as telas de vídeo instalados em vitrines vazias que permane-

2. Assistido em dezembro de 2014 em São Paulo durante a 31ª Bienal. Com direção de Antônio Araújo e Eliana Monteiro, inspira-se no texto de Gilles Deleuze, *O esgotado*. A companhia já havia montado o mesmo espetáculo em 2008 em parceria com outros dois grupos, Kikzira/MG e LOT/Peru.

cem no local parecem lançar no visível o que a cidade tenta esconder: condições de vida, desigualdade social, interesses e o esgotamento que resulta do trabalho duro em que se envolve parte dos habitantes de São Paulo. (BIENAL DE SÃO PAULO, 2014)

O caráter performativo do espetáculo se evidencia na pele de quem o vivencia. Estar na posição de *voyeur* e ao mesmo tempo fora dela, recurso possibilitado pelo jogo de luzes instaurado, onde ora o espectador só enxerga o que está fora, ora vê a si mesmo enxergando, é estar em um lugar incerto. Situação que acentua o caráter relacional apontado por Camilletti (2010), porque insere o espectador nesse espaço de expectativa ampliada e constante, em uma espera entre o ver a cena e os espectadores do outro lado do corredor e o ser visto por ambos; efeito possibilitado pela estrutura das vitrines montadas nas galerias da passagem subterrânea.

A iminência do real, fruto da escolha do espaço ocupado da cidade, mas principalmente da exploração de seus fluxos naturais, deixa transparecer o vigor do trabalho e, ao mesmo tempo, sua permeabilidade. Esse caráter de troca permanente com o espaço e seu tempo revelam-se como ferramentas preciosas para quem lê, interage e produz o espetáculo, traduzindo-se como um dos mecanismos potentes dos quais se investe a cena recente para produzir certa disponibilidade no público. Em *A última palavra é a penúltima – 2.0* pude me aproximar das percepções sutis da cena performativa recente, seus efeitos reverberam como faíscas de um acontecimento real, permeado de traços surreais, ficcionais, bem como do campo da dúvida.

Essa experiência como espectadora, dentre outras, me leva a esmiuçar os escritos sobre o deslocamento do ato de leitura como passividade, para o ato de leitura como produção, posicionamento ativo do público. A partir dessa alteração na atitude do espectador não é apenas a relação com o espetáculo, e com a arte de modo geral, que é modificada, mas do sujeito consigo mesmo.

Desmontada a ilusão, inaugura-se um amplo campo de jogo, de vigorosa ludicidade, que não está mais apoiado no convite a que o espectador saia de si, atraído para o polo interno da obra, mas que, invadido pelo objeto artístico, vasculhe as próprias formações psíquicas e perceptivas, e, disponibilizando-se para a experiência poética, elabore outro modo de produção aurática. (DESGRANGES, 2012, p. 181-182)

Dessa forma, a ação de contemplar a obra de arte é ampliada, de modo que, ao apreciar uma manifestação artística o espectador é convidado a olhar para si mesmo e compreender os processos pelos quais ele passa enquanto se relaciona com o objeto artístico. Nesse sentido, o caráter autoral da obra, ou a própria noção de aura, é redefinida, democratizada. Espectador e artista tornam-se coautores, como em uma relação de interdependência, na qual um não é capaz de se efetivar sem o outro. “Desde então, o espectador está convidado a se colocar como decifrador de uma obra que possui como principal objeto de análise o próprio fazer teatral, a precipitação de seu processo e a explicitação de suas perguntas”. (SIMÕES, 2013, p. 194)

Zumthor (1997) investiga o papel do corpo durante o ato de leitura propondo posicionar-se no ponto de vista do leitor enquanto executa sua ação. O autor deixa uma contribuição importante para essa discussão ao entender o processo de leitura como performance, ampliando-o para além da decodificação. Esse processo deve ser visto como uma ação carregada de comportamentos, posturas e estados, em que todo corpo é ativado, remexido. Percebo uma ampliação da noção de corpo, segundo Zumthor (1997), cuja compreensão permite enxergar de modo mais palpável a experiência do espectador enquanto realiza seu ato de leitura.

Diante da demanda das artes sobre esse espectador atuante, questiono acerca dos efeitos, dos afetos e processos internos de apreciação do sujeito. Ante uma sociedade espetacularizada, cujos acontecimentos são objetos de consumo para uma plateia iminente, e as emoções são esgotadas até o limite da comoção, que efeitos a arte é capaz de produzir e como o público trabalha com suas reverberações? Se ainda é possível falar sobre crítica da arte, que espécie de crítica é esta e que esfera ela contempla (individual, coletiva)? Segundo Dewey (2010, p. 134-135), há uma diferença notável entre a percepção e o reconhecimento, “no reconhecimento existe o começo de um ato de percepção”, porém, ele não se completa; “o ato de percepção procede por ondas que se estendem em série por todo o organismo”. Discurso ao qual pode-se acrescentar que o tempo do ato de percepção não é igualmente proporcional ao tempo do acontecimento, ou seja, as ondas de percepção também se estendem por uma duração não determinada.

Em continuidade à investigação sobre a percepção, o estudo do teórico literário Hans Ulrich Gumbrecht (2010) acrescenta material pertinente ao discutir as noções de presença e sentido. Segundo esse teórico, a presença está associada a uma temporalidade efêmera, uma situação a qual não podemos nos agarrar, enquanto o sentido se relacionaria com o domínio da interpretação, da produção de significados. Nesse sentido, Gumbrecht (2010) acredita que a arte, assim como os esportes em alguns casos, é uma manifestação potente porque gera uma oscilação entre produção de presença (campo do tangível) e produção de sentido (campo do compreensível).

A cena performativa recente, em especial, se aproxima desse raciocínio ao estimular frequentemente as percepções dos envolvidos em um evento, utilizando como base outros disparadores além do texto dramático e sua interpretação fiel. Tomando como princípio a ‘oscilação’ de que fala Gumbrecht, penso que a relação presença-sentido se dá de forma simultânea, como afirma Dewey (2010, p. 130): “em uma enfática experiência artístico-estética, a relação é tão estreita que controla ao mesmo tempo o fazer e a percepção”. Durante a operação complexa de ‘oscilação’, em que a percepção se inicia e continua repercutindo no sujeito, quando se dá o exercício crítico e de que maneiras ele se manifesta? Que parâmetros ainda temos para exercer a crítica sobre a arte? Se a cena performativa permite esse exercício, de que maneira concretizá-lo para além do discurso?

Dewey (2010) discute as noções de crítica e percepção apontando duas escolas de pensamento emblemáticas representadas pelos críticos judicativos e os impressionistas. Os primeiros advêm da crítica como atividade do juízo, ligada à figura do juiz, ou seja, àquele que ocupa um lugar de autoridade social. Os impressionistas, por sua vez, surgiram em reação à crítica judicativa. Essa escola defende a atividade crítica como uma “afirmação das reações de sentimento e imagens provocadas pelo objeto artístico” (DEWEY, 2010, p. 518) e, nesse caso, o autor concentra sua discussão em torno do campo das artes visuais. O perigo, alerta Dewey (2010), está na falta de objetividade que esse exercício proporciona, conduzindo o incentivo à impressão como a expressão de opiniões pouco refletidas ou fundamentadas. Para o autor, é preciso definir uma impressão, ao invés de, simplesmente, enunciá-la. “Mas definir uma impressão é analisá-la, e a análise só pode prosseguir indo além

da impressão, referindo-a às bases em que ela se apoia e às consequências que acarreta. E esse procedimento é o juízo” (Ibid., p. 519)

Entre a extrema objetividade dos judicativos e a negação de qualquer tipo de critério dos impressionistas, Dewey (2010) defende a visão da crítica como um exercício que se baseia em critérios de julgamento pautados na concepção da arte como experiência. A partir da concepção de experiência, podem-se retomar as premissas da arte contemporânea nas quais as questões sobre o efeito estão mais concentradas a respeito *do que acontece com cada um*, ao invés de uma interpretação exata sobre *o que acontece no espaço da cena*. Para Dewey (2010, p. 548), “a função da crítica é reeducar a percepção das obras de arte; ela é um auxiliar no processo de aprender a ver e a ouvir”. Nesse sentido, o valor da experiência crítica se desloca da pura objetividade ou produção de sentido para sua capacidade em revelar a multiplicidade de ideais que a obra tem em si. Retomo a fala de Zumthor (1997, p. 38), em que defende a consideração do corpo no estudo do ato de leitura (entendido por ele como performance): “ora, o corpo (que existe enquanto relação, a cada momento recriado, do eu ao seu ser físico) é da ordem do indizivelmente pessoal”. O ‘indizivelmente pessoal’ reforçado pelo autor me faz retomar uma questão anteriormente colocada: se ainda é possível falar sobre crítica da arte, visão que defendo, que espécie de crítica é esta e que âmbito ela contempla (individual, coletivo)?

Tomo como premissa a lógica de pensamento da estética da recepção, na qual existe uma relação de tensão entre o estético (forma) e o histórico (conteúdo) que não é excludente. Segundo Desgranges (2012, p. 22), pensar sobre o que a arte produz é, igualmente, um exercício de refletir acerca das alterações na percepção, em outras palavras, “por um lado, as modificações no contexto social solicitam soluções artísticas renovadas [...] por outro lado, o fazer artístico também participa e influencia essas alterações na perceptividade”. Estendo a lógica desse raciocínio às questões relativas ao juízo, ou à produção de conhecimento crítico/reflexivo sobre a arte. Desse ponto de vista, a ordem do ‘indizivelmente pessoal’ ou íntimo não se manifesta como um elemento redutor, limitador nem inviabilizador da questão da crítica, senão como um pensamento que impulsiona a investigação acerca da recepção da cena performativa recente.

Referências bibliográficas

- BIENAL DE SÃO PAULO. **A última palavra é a penúltima** – 2.0. 2014. Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/post.php?i=1705>>. Acesso em: 20 jan. 2015.
- BONDÍA, J. L. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, Campinas, v. 19, p. 20-28, abr. 2002.
- CAMILLETTI, G. La dimensión política de lo relacional. **Territorio Teatral**, Buenos Aires, 2010. Disponível em: <http://territorioteatral.org.ar/html.2/dossier/n6_01.html>. Acesso em: 13 jan. 2015.
- DESGRANGES, F. Arte como experiência da arte. **Lamparina: Revista de ensino de teatro**, Belo Horizonte, v. 1, n. 1, p.50-56, jun. 2010.
- _____. **A inversão da olhadela: alterações no ato do espectador teatral**. São Paulo: Hucitec, 2012, 228 p.
- DEWEY, J. Crítica e percepção. In: **Arte como experiência**. Trad. Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010. 646 p.
- FÉRAL, J. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. Trad. Lígia Borges. **Revista Sala Preta**, São Paulo, n. 8, p. 197-210, 2008.
- FERVENZA, H. Considerações da arte que não se parece com arte. **Letras**, n. 28/29, p. 131-139, 2004.
- GUMBRECHT, H. U. **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.
- KONDER, L. **Walter Benjamin: o marxismo da melancolia**. Rio de Janeiro: Campus, 1988. 112 p.
- MEINERZ, A. **Concepção de experiência em Walter Benjamin**. 2008. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.
- SIMÕES, G. O espectador em pleno voo: as experiências do iNERTE. **Revista Sala Preta**, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 193-199, 2013.
- ZUMTHOR, P. **Introdução à poesia oral**. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo: Hucitec, 1997.

Recebido em 27/03/2016

Aprovado em 20/05/2016

Publicado em 30/06/2016

Desenhos de Pesquisa

OS QUINTAIS DE PORTO ALEGRE: UMA EXPERIÊNCIA DE JOGO ENTRE AS FUNÇÕES DE ATOR E ESPECTADOR

OS QUINTAIS DE PORTO ALEGRE: *A GAME EXPERIENCE
BETWEEN THE ROLES OF PERFORMER AND SPECTATOR*

OS QUINTAIS DE PORTO ALEGRE: *UNA EXPERIENCIA DE
JUEGO ENTRE LAS FUNCIONES DE ACTOR Y ESPECTADOR*

Marcia Berselli
Natália Soldera
Carina Corá

Marcia Berselli

Professora Assistente da Universidade Federal de Santa Maria. Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, na linha Processos de Criação Cênica.

Natália Soldera

Professora colaboradora da Universidade Estadual do Paraná. Mestre em artes cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, na linha Processos de Criação Cênica.

Carina Corá

Atriz e dramaturga.

Resumo

Este artigo apresenta reflexões sobre *Os Quintais de Porto Alegre*, um circuito de intervenções cênicas que ocupou quintais de prédios históricos e públicos da capital gaúcha. Por meio de eventos que buscavam promover o convívio, os espectadores foram convocados ao jogo em uma proposta na qual as funções de atores e espectadores mesclavam-se e confundiam-se. Apresentando o processo de criação e refletindo sobre a experiência no contato com os espectadores, essas funções são analisadas e problematizadas, apresentando elementos que refletem a cena teatral contemporânea sob o aporte de Lehmann (2007), Albright (2013), Pesavento (2008), entre outros importantes autores.

Palavras-chave: Intervenções Cênicas, Ator, Espectador, Convívio, Jogo.

Abstract

This article reflects on *Os Quintais de Porto Alegre*, a series of scenic interventions that occupied the courtyards of historical and public buildings of the capital of Rio Grande do Sul. Through events that promoted conviviality, the spectators were invited to play a game in which the roles of performer and spectator get merged and confusing. Presenting the creation process and reflecting on the contact with the spectators, these roles are analyzed and discussed showing elements of the contemporary theatrical scene with studies by Lehmann (2007), Albright (2013), Pesavento (2008), among other important authors.

Keywords: Scenic Interventions, Performer, Spectator, Conviviality, Game.

Resumen

Este artículo presenta reflexiones acerca de *Os Quintais de Porto Alegre*, circuito de intervenciones escénicas que ocupó jardines de edificios históricos y públicos en la capital de Rio Grande do Sul, Brasil. A través de eventos que buscaban promover el convívio, se les invitó a los espectadores a jugar en una propuesta en la que se mezclaban y se confundían las funciones de actores y espectadores. Al presentar el proceso de creación y reflexión sobre la experiencia en el contacto con el público, se analizan y problematizan estas funciones, con elementos que reflejan la escena teatral contemporánea desde la contribución de los estudios de Lehmann (2007), Albright (2013), Pesavento (2008), entre otros importantes autores.

Palabras clave: Intervenciones Escénicas, Actores, Espectadores, Convívio, Juego.

Introdução

Os Quintais de Porto Alegre é um projeto do circuito de intervenções desenvolvido por jovens artistas gaúchos. A proposta foi contemplada com o prêmio Funarte Artes na Rua 2014. No formato de circuito, a proposta centra-se no desenvolvimento de intervenções cênicas em três jardins abertos, presentes em prédios históricos localizados na cidade de Porto Alegre. Por meio de atividades pré-determinadas, compartilhadas antecipadamente com o público em espaços virtuais¹, os jardins transformam-se em *Quintais*.

Interessados em modos de criação que flexibilizam as hierarquias entre criadores, os artistas propõem modos de ação que convocam o espectador a ser e a se perceber como mais um criador do acontecimento cênico. Além de assistir às ações dos artistas, os espectadores são convidados a assumirem posições ativas: participando das ações, escolhendo um ponto de vista dentre os acontecimentos simultâneos e, ainda, sentando em cangas e aproveitando o local. É importante ressaltar que o convite à participação do espectador não é feito de forma explícita, e sim cabe a ele descobrir como compor com as ações propostas. A partir de uma inquietação a respeito do uso desses espaços públicos, muitas vezes desconhecidos pela população da cidade, e do desejo de uma horizontalização dos processos criativos, a ideia da criação concentra-se na promoção de ambientes conviviais, convocando os espectadores a integrarem os espaços e a criação cênica.

A metodologia de criação utilizou *scores* como pontos de partida. Os *scores* neste processo são entendidos conforme proposto por Anna e Lawrence Halprin dentro da estrutura de criação cíclica *RSVP*². Trata-se de estruturas simples capazes de agregar e colocar em relação os recursos do processo e a partir das quais podem se desenvolver ações e improvisações. Os sco-

1. <<https://www.facebook.com/osquintaisdeportoalegre>> e <<https://osquintaisdeportoalegre.wordpress.com/>>.

2. “R – Recursos são o que você tem para trabalhar. Estes incluem recursos físicos e humanos, e suas motivações e objetivos. S – *Scores* descrevem o processo que conduz à performance. V – Avaliação analisa os resultados da ação e possíveis seleções e decisões. O termo ‘avaliação’ é cunhado para sugerir os aspectos de orientação para a ação, assim como de orientação para a decisão do V neste ciclo. P – Performance é o resultante dos *scores* e é o ‘estilo’ do processo.” (HALPRIN apud WORTH; POYNOR, 2004, p. 72, tradução nossa)

res também podem ser pensados como *tarefas*-base, funcionando como um esqueleto, que é ao mesmo tempo sólido – para oferecer sustentação ao acontecimento – e flexível – para permitir as alterações provocadas pela improvisação e pelas diferentes percepções dos sujeitos envolvidos. A natureza de um *score* pode ser variada, podendo ser um texto, atividade, imagens ou desenhos. Dependendo de sua natureza, podem ser ampliadas ou reduzidas as possibilidades de improvisação e transformação.

Os *scores* escolhidos para este processo foram denominados de *scores conviviais*, atividades que podem ser realizadas em espaços comunitários e que incentivam o estabelecimento de um ambiente de convívio. Os *scores* elencados no início do processo foram: esporte regional não convencional (“taco”, “bocha”), mateada, banho de sol, festa de aniversário, piquenique, caminhada de estimação (com animais de estimação) e book fotográfico. Os *scores* conviviais têm como objetivo o reconhecimento destes espaços públicos como ambientes para o convívio comunitário e, também, são ferramentas de convocação da participação do espectador no evento cênico. Os *scores* configuram alicerces fundamentais do processo criativo, pois a coleta de recursos materiais e as improvisações para geração de material cênico foram realizadas tendo como gravidade o *score* selecionado para cada espaço.

Os Quintais: processo de criação

O trabalho dos *Quintais* começou com a visita a jardins de prédios históricos da cidade de Porto Alegre. Sem saber qual o ponto de partida para a criação, os *performers* apenas se deixavam estar naquele local, absorvendo sua atmosfera, observando o espaço, mesclando-se aos transeuntes, anotando em um caderno sensações e ideias, fotografando imagens, captando o silêncio ou o barulho dos carros, das árvores, das fontes e dos pássaros etc. Tudo era um estímulo a favor dos artistas, que organizavam pequenos roteiros de possíveis *performances* a serem realizadas no espaço visitado, tanto individuais quanto coletivas.

Os encontros criativos seriam realizados posteriormente em uma semana de intenso ensaio, como então se poderia iniciar a criação e organização de todo esse rico material antes de iniciar o processo de ensaios? A internet

apareceu como um recurso propício à reunião de material pelos artistas, possibilitando trocas de imagens, vídeos e textos, e permitindo a edição do material por outros participantes do grupo. Através de ferramentas virtuais como Google Docs e Facebook, foi possível a manutenção de um processo criativo de compartilhamento constante entre todos os artistas, provocando diálogo e análise do material para que fosse organizado um roteiro para a maratona de ensaios que se desenvolveu de forma concentrada. Esse modo de organizar os recursos coletados nas visitas aos *Quintais* vem de encontro ao desejo de horizontalidade criativa do processo. Não existe um autor de um texto ou de uma proposta performática, as propostas são editadas por todos, transformadas por um coletivo de sujeitos. Assim como este texto, escrito a seis mãos com edições que não carregam o nome de nenhuma das autoras.

Os jardins contêm neles memória, de sua arquitetura, de sua história, o imaginário que carregam e que chega até nós pela sensibilidade. A perda do seu significado e a reconstrução de sentido que fazem de uma hidráulica um cenário para books fotográficos, que fazem de uma casa de senhores de escravos tornar-se o jardim da Assembleia Legislativa, que fazem o jardim de um museu um espaço para piqueniques e festas. A história do lugar é soterrada nessa nova função adquirida, porém continua viva e vibrante como rastros do passado. A historiadora da cultura Sandra Pesavento (2008) diz que o trabalho do historiador é decifrar a luz do passado que chega fraca até nós, trabalhando através de rastros para identificar a sensibilidade do tempo estrangeiro, a energia que movia esse tempo escoado. O trabalho dos artistas dos *Quintais* se assimila à visão de Pesavento sobre o historiador. Escavam-se esses locais, busca-se sua sensibilidade escoada, mas também a sensibilidade presente, as pessoas que habitaram e que habitam esse espaço no momento atual. Mesclam-se passado e presente sem uma busca de verdade histórica, e sim como uma potência criativa para melhor explorar o jardim a fim de torná-lo *Quintal*.

Um espaço cênico (qualquer lugar fechado ou ao ar livre escolhido com a finalidade de instaurar uma relação específica entre ator-espectador) nunca é neutro. Um palco italiano, o claustro de um castelo, o adro de uma igreja, o pátio de uma fazenda, o salão nobre de uma universidade, uma praça ou o refeitório de uma prisão, todos têm um passado, ainda

que seja do nosso tempo. Transpiram informações e impõem signos materiais que podem ser acentuados, contrastados, rejeitados, mas não omitidos. (BARBA, 2010, p. 84)

No contato com estes espaços, jardins transformados em *Quintais*, há uma retroalimentação entre artistas a partir do material fornecido pelo ambiente. O olhar que capta informações devolve em forma de ação um novo registro do espaço, que reverbera ao olhar do parceiro. O local, assim, é animado pela ação dos criadores, em uma transformação contínua que não permite rigidez. Parceiro da criação, o espaço é vivo, não fixo, permitindo uma intensa variedade de jogos e proposições. Helena Katz e Christine Greiner (2005, p. 129-130) apontam que:

O ambiente no qual toda mensagem é emitida, transmitida e admite influências sob a sua interpretação, nunca é estático, mas uma espécie de contexto-sensitivo. Para quem estuda as manifestações contemporâneas de dança, teatro e performance como processos de comunicação, isso é facilmente reconhecível. Já há alguns anos o “onde” deixou de ser apenas o lugar em que o artista se apresenta, transformando-se em um parceiro ativo dos produtos cênicos. Ao invés de lugar, o onde tornou-se uma espécie de ambiente contextual.

Da relação entre criadores e ambiente, emergiram as possibilidades de intervenções. Assim, determinaram-se três roteiros para cada um dos *Quintais*³, explorando qualidades percebidas pelos artistas durante seu estudo no jardim e nas plataformas de encontro virtual. Através de um roteiro preestabelecido⁴, os atores chegavam aos ensaios disponíveis para criar em contato com diversos materiais presentes na sala, incluindo câmeras, figurinos, acessórios, tecidos entre outros. A não busca por um resultado final, preciso, permitiu uma qualidade despretensiosa que teve resultados criativos inesperados. Seguindo como guia a dinâmica dos ciclos *RSVP*, após as improvisa-

3. Os *Quintais* desenvolveram-se nos seguintes locais: *Quintal I* – Solar dos Câmara; *Quintal II* – Solar Lopo Gonçalves; *Quintal III* – Hidráulica Moinhos de Vento. Para mais informações sobre os locais, acessar <<http://www.osquintaisdeportoalegre.wordpress.com>>.

4. Desenhado a partir dos *scores* selecionados para cada local: *Quintal I* – Esporte regional não convencional (taco e bocha) e mateada; *Quintal II* – Festa de aniversário na piscina; *Quintal III* – Book fotográfico.

ções, as ações mais interessantes eram salientadas e uma nova sessão de improvisação iniciava partindo do roteiro reformulado.

Processo de criação II: o espectador-criador (des) orientado

Dialogando com proposições que apresentam as decisões e escolhas dos criadores em tempo real como base, em detrimento a definições prévias fixadas, as ações de *Os Quintais de Porto Alegre* se transformariam no espaço dependendo do público. É evidente que o acontecimento teatral é permeado pela influência dos espectadores, o que há de diferente nesta proposta é o grau de transformação ao qual estão dispostos os artistas. Na intervenção proposta no *Quintal* do Solar Lopo Gonçalves, por exemplo, os artistas estavam organizados em estações de atividades de recreação, mais e menos convencionais, de uma festa de aniversário, tais como uma piscina, um espaço de relaxamento, a mesa de comidas. Nenhuma dessas atividades tinha desenvolvimento previsto. Os atores estavam munidos de repertórios de interação desenvolvidos em sala de ensaio, porém, essa interação só era concretizada na presença e de acordo com a ação/reação dos espectadores. Os espectadores também poderiam chegar aos *Quintais* munidos de determinado repertório, alimentado pelos meios virtuais (página do Facebook e blog), que continham informações, tais como os *scores* de cada local e itens a serem levados (cuias de chimarrão, cangas para sentar, cadeiras de praia).

Existia uma expectativa por parte dos atores, gerando uma série de inquietações: haverá público hoje? Continuamos a apresentar igualmente mesmo sem público, afinal os transeuntes podem se juntar à ação? A frustração de não ter público ou apenas em pouca quantidade é um dos pontos ricos deste trabalho. Essa frustração é potência ao gerar uma transformação não somente na forma com que o público ganha espaço na intervenção, mas também na forma como os *performers* passam a assumir a função de público uns das ações dos outros, e passam a rever sua maneira de encarar o acontecimento artístico. É uma mudança na estrutura de base do trabalho artístico e criativo. Ainda que a proposta dependesse da interação com os espectadores, havia o objetivo de promover um espaço de liberdade para que o espectador

pudesse agir e reagir da maneira que lhe fosse prazerosa – escolhendo o ângulo em que observava as ações; escolhendo a ação que desejava ver na ordem desejada; participar falando, ou jogando, ou comendo; participar apenas fazendo parte do local com seu chimarrão, seus pensamentos, seu silêncio ou sua conversa (Figura 1).

Figura 1 – *Quintal* do Solar Lopo Gonçalves



Foto: Marcia Berselli

Na pesquisa *Tuning scores*⁵, Lisa Nelson aponta para uma atenção especial ao sentido do olhar. Nas formas de olhar, nas escolhas que envolvem o que é visto, no tempo dedicado a olhar cada novidade que se apresenta a nossos olhos. Nelson escolhe, assim, utilizar o termo “edição em tempo real”: “eu utilizo o termo ‘edição em tempo real’, não utilizo composição em tempo real, porque a composição já está no espaço”⁶. Ao editar as imagens,

5. “Tuning Scores are an intriguing way to investigate fundamental elements of performance, movement behavior, and communication, altogether. Originated by Lisa Nelson, the explorations illuminate how we compose perception through action; in other words, we learn how what we see is inextricably linked to how we see, through our multisensorial layers of observation.” Material disponível em <<http://tuningscoreslog.wordpress.com>>.

6. Material advindo de anotações de Marcia Berselli a partir de participação no “Encontro Prático com Lisa Nelson”, realizado no Atelier Dudude, em Brumadinho/MG, em abril de 2014.

o olhar, traçando trajetórias, enfocando ou desfocando determinados elementos, pode ser aproximado à lente de uma câmera. Uma lente que descreve espaços, que mapeia, distingue, seleciona. Em processos cênicos que escolhem trabalhar com acontecimentos mais abertos à significação pelo público, cada espectador fará sua edição do que é apresentado. Para a *performer*, a questão não é somente “o que pode acontecer, mas o que está acontecendo, o que acontece”⁷. Essa forma de nomear nos parece interessante, pois parece apresentar de maneira clara as diversas escolhas e direcionamentos que permeiam a composição. Cada espectador, a partir do direcionamento do seu olhar, realiza uma edição da composição que está compartilhando. Esse olhar que capta imagens e as edita está relacionado aos interesses e repertórios concernentes a cada espectador.

Quando um bailarino aparece em vista, para o que eu olho? Com a iluminação permitindo, eu olho como ele se parece. Eu sou curiosa sobre a aparência dos seres humanos. Então eu procuro seus olhos. Eu sou curiosa sobre o que ele está pensando, onde ele pensa estar, onde ele pensa estar indo. Mesmo à distância, eu leio muito dos olhos do bailarino. Eu vejo sua vivacidade. E eles apontam a minha atenção. Inicia um diálogo entre minha leitura da intenção do bailarino e a minha própria. Editando em tempo real para dar sentido ao que está diante de mim, e eu também estou olhando através do meu gosto. (NELSON, 2003, s/p, tradução nossa)

Assim também ocorre com os atores que, em tempo real, editam cada qual a composição, através de suas escolhas em contato com os parceiros de cena – atores e espectadores. Suas escolhas são direcionadas pelos seus repertórios particulares, mas também é importante reconhecer a influência do ambiente, suas instruções ou determinações. Cabe reconhecer ainda os padrões que carregamos a partir de nossos contextos culturais, que determinam nossos modos de agir e reagir nos espaços que habitamos.

Dentre todas as formas de o público ser coautor, os atores também se tornam espectadores das ações uns dos outros, e participantes do espaço, fazendo parte dele como todos os que ali convivem. O modo proposto, assim, exige um engajamento peculiar de espectadores e artistas, que passam a

7. Ibid.

operar em uma dinâmica de criação que não lhes oferece muitos conhecimentos e certezas prévias. Ann Cooper Albright (2013) aponta que para encontrar novos caminhos é preciso perder-se, propondo que é na desorientação que buscamos olhar para o local em que efetivamente estamos: “Para compreendermos o que nos orienta, nós precisamos experimentar a desorientação, aquela mudança de perspectiva espacial que pode nos ensinar o que nós damos por certo” (p. 61). Nesse sentido, é uma premissa do trabalho que o receio em relação à desorientação não torne rígida a proposta.

A frustração faz parte da forma de teatro que se acostumou a fazer, que depende do aplauso e da compreensão da proposta dos artistas, apresentando com clareza o local da *performance*, os *performers* e os espectadores cada qual em sua função. Buscando justamente colocar em xeque a hierarquização dessas posições, as fronteiras se misturam, e a frustração aparece tanto no público como nos atores dado o caráter incomum do processo.

Eu tinha entendido a proposta de ser um teatro fora do convencional e com participação da plateia. Mas justamente por ser algo novo, e diferente, eu acho que poderia ter sido melhor explicado. Nós estávamos lá e não sabíamos quando a peça tinha começado, ou quando vocês estavam conversando entre vocês. Ficamos em dúvida se devíamos chegar mais perto ou íamos parecer intrometidos na organização porque ainda não tinha começado. Mas ao mesmo tempo ficamos sem ouvir a peça, se já tivesse começado... Enfim, ficamos realmente perdidos⁸. (informação verbal)

O depoimento anterior foi enviado por um espectador para uma integrante do grupo de artistas. Mobilizando as funções do acontecimento, o público também busca compreender o que ele deve ou não fazer, como ele deve assistir, ou contemplar, ou interpretar. A sensação é que todos estão em um momento de experiência única, em que não sabem ao certo o que vai acontecer, disponíveis – ou não – para intervenções mais aleatórias possíveis.

O que se apresenta é uma proposição que desestabiliza certas hierarquias da criação cênica, convocando os espectadores a se perceberem como criadores. O espectador com o poder de decidir o que olhar, se olhar, mas envolvido na ação, engajado no acontecimento. No entanto, há nesse modo de

8. Depoimento de espectador, enviado por meio virtual em setembro de 2015.

interação um grande risco, para ambos: artistas e espectadores. As diversas possibilidades promovem um atrito com o desconhecido: como agir se não tenho certeza do que se passa? O que é intervenção e o que é “vida real”? O que eu posso finalmente fazer?

Tratando da característica de acontecimento do teatro pós-dramático, Lehmann (2007, p.173) aponta a um teatro que

não é mais simplesmente algo “a ser assistido”, mas situação social, escapa a uma descrição objetiva porque representa para cada um dos participantes uma experiência que não conflui com a experiência dos outros. Ocorre uma virada do ato artístico em direção ao observador, o qual se depara com sua própria presença e ao mesmo tempo se vê forçado a travar uma contenda virtual com o criador do processo teatral: o que se espera dele?

Ao longo das intervenções, os artistas tornaram-se mais conscientes dessa liberdade criativa e do poder de decisão do espectador, e passaram a brincar entre si compondo o espaço para transeuntes, mesmo quando não havia nenhum “público” convencional. Dessa forma, as dúvidas tanto dos artistas quanto dos espectadores sobre o que iria acontecer passaram a gerar uma vasta possibilidade de coautoria durante a ação. Um dos momentos que mais representa essa simbiose criativa entre artistas e espectadores em um devir-artístico é o *Concurso de Salto Ornamental Imaginário*⁹, que foi proposto pela relaxadora de festa no *Quintal* do Solar Lopo Gonçalves, narrando seu salto com os olhos fechados, parada, sem realizar nenhuma ação aparente. Muitos espectadores inscreveram-se para narrar seus saltos. O frio na barriga, as gotas que saltavam d’água, o corpo poético, a beleza do esperar para pular, a potência do medo entre outras coisas. A impressão era de que os textos haviam sido preparados anteriormente, com o público se colocando enquanto criador e os artistas sendo os reais espectadores. O que se observa é uma inversão constante de papéis nessa brincadeira que os *Quintais* proporcionam.

Nos encontros entre os participantes das intervenções – artistas e espectadores – a cada nova composição os atores reatualizavam suas proposições,

9. Uma das ações que ocorriam no *Quintal II*, a partir do score Festa de aniversário na piscina.

revisitando suas ações a partir do repertório estabelecido desde os primeiros encontros do grupo de criação. As experimentações anteriores alimentavam os atores no sentido de ampliar as possibilidades, assim, cada fato ocorrido em uma intervenção compartilhada com os espectadores servia de mote para a intervenção seguinte. Dessa forma, cada intervenção tornou-se um laboratório para os artistas, espaço de experimentações rapidamente incorporadas. A partir dos scores selecionados, as criações apresentavam amplo espaço para ajustamentos e modificações. Atentos às possibilidades apresentadas no momento, os atores atualizavam seus repertórios, recuperando ações e modificando as proposições quando da oferta de espaço pelo acontecimento atual. O período de primeiras experimentações, visita aos locais e criações em sala de ensaio, assim, seguia fomentando os atores, mesmo após o compartilhamento das primeiras intervenções com o público. Em referência a criações que apresentam como característica a tomada de decisão, por parte dos criadores, em tempo real, Mundim (2012, p. 105) afirma que:

Criar em tempo real não significa partir de “lugar algum”. De seus laboratórios corporais, os intérpretes-criadores reúnem vocabulário, repertório, possibilidades de estados corporais e uso do espaço e tempo que servirão de referencial para a improvisação a ser realizada em cena. A composição em tempo real exige do intérprete-criador, além de um domínio de seu próprio corpo, uma potencialização das relações coletivas e de ferramentas de composição, uma atitude de realizar escolhas e a confiança nas decisões tomadas. Conectar-se com o entorno, dialogar com as propostas por ele oferecidas (sons, gestos, lugares, situações etc.) e perceber o outro (artista ou espectador) com a inteireza de um corpo que sabe posicionar-se mediante as ocorrências da vida tornam o intérprete-criador uma escritura poética em movimento.

Assim, os laboratórios de criação buscaram nutrir os atores no sentido de flexibilizar suas reações sem tornar rígidas as propostas, mas utilizando novos elementos apresentados no instante das intervenções. Essa flexibilidade tornou-se também estratégia de aproximação aos espectadores, englobados ao acontecimento em suas variadas reações. Esse modo de operar dos atores possibilitou ainda intensos jogos nos quais as funções de ator e espectador eram mescladas, gerando mesmo momentos em que essas posições invertiam-se ou se tornavam impossíveis de serem identificadas. Um exemplo

ocorreu em uma das intervenções no *Quintal I*, quando um dos atores – jogando com a persona *Deputado Dilmar* – comenta estar em busca de novos espaços para seu gabinete, devido à inconstância quanto ao uso da Assembleia Legislativa (nesse dia havíamos encontrado problemas para utilizar o espaço do Solar dos Câmara, que fica perto da Assembleia). Ao comunicar seu interesse de alugar um espaço, uma das espectadoras recém-chegada comenta ter um apartamento para alugar. O ator rapidamente questiona a espectadora sobre o imóvel, solicitando que ela passe seu contato para uma de suas assistentes. Sem ter a personagem-assistente, o ator aponta a outra espectadora que, entrando no jogo, faz às vezes de assistente anotando o número de telefone da proprietária do apartamento.

Outro fator que une em comunhão todos os participantes da obra, não importando quem são – se artistas, se público, se transeuntes – é a comida e a bebida. Essas estão presentes nos três *Quintais* como forma de comunhão, de convívio. No Solar dos Câmara, o chimarrão é passado de mão em mão durante o plebiscito¹⁰. Na Hidráulica Moinhos de Vento são oferecidas bolachas e chás pelo gato, enquanto os agentes da GIPA Produções tentam vender books¹¹. E no Solar Lopo Gonçalves a festa tem bolachas, salgadinhos, refrigerante e até mesmo um bolo de aniversário feito de sorvete, cobertura e confetes.

Com a tendência a se constituírem enquanto eventos inusitados para os espaços públicos determinados, os *Quintais* atraem o mais variado público. As pessoas tomam parte na ação e até mesmo retornam em outros dias para experimentar outro momento do mesmo evento, que tem a característica de tornar-se uma experiência diferente devido à abertura à criação em tempo real. As crianças que passavam pelo jardim do Solar Lopo Gonçalves à tarde foram atraídas pela decoração de aniversário e pela comida, e acabaram participando ativamente de toda a festa de aniversário, entrando na brincadeira que mistura realidade e ficção. As crianças especulavam sobre quem seria o real aniversariante, preocupadas em criar uma lógica fabular para o que acontecia.

10. Uma das ações que ocorriam no *Quintal I*, a partir do score Esporte regional não convencional.

11. Gato e agentes da GIPA Produções são personagens presentes no *Quintal III*.

O teatro, jogo em essência, nos moldes desenhados no circuito de intervenções *Os Quintais de Porto Alegre* reuniu sujeitos tendo como mote o estabelecimento de situações de convívio entre as pessoas e destas com a cidade. Característico do jogo, inconstante, instável, as propostas exigiam a disponibilidade dos participantes para que o evento se concretizasse. Nesse sentido, o primordial não se colocava nas ações realizadas, mas na reunião de pessoas em um determinado espaço. O espectador participante do jogo de bocha, comendo um bolo de aniversário feito de sorvete ou voyeur do book fotográfico da mulher grávida se diverte, se entusiasma, e também se aborrece. Espectador em ação faz às vezes de ator e diretor em uma intervenção originada de funções teatrais que flutuam, intervenção que só existe a partir do engajamento do olhar que observa, intervenção que é diferente a partir de cada ponto de vista.

Referências bibliográficas

- ALBRIGHT, A. C. Caindo na memória. In: ISAACSSON, M.; MASSA, C. D.; SPRITZER, M.; SILVA, S. W. **Tempos de memória**: vestígios, ressonâncias e mutações. Porto Alegre: AGE, 2013. p. 49-67.
- BARBA, E. **Queimar a casa**: origens de um diretor. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- KATZ, H.; GREINER, C. Por uma teoria do corpomídia. In: GREINER, C. **O corpo**: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005. p. 125-133.
- LEHMANN, H.-T. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- MUNDIM, A. C. A composição em tempo real: um lugar de convívio artístico, político e afetivo. In: **Dramaturgia do corpo-espaço e territorialidade**: uma experiência de pesquisa em dança contemporânea. Uberlândia: Composer, 2012. p. 99-117.
- NELSON, L. **Before your eyes**: Seeds of a dance practice. 2003. Disponível em: <<http://tuningscoreslog.files.wordpress.com/2009/11/before-your-eyes.pdf>>. Acesso em: 12 jan. 2016.
- PESAVENTO, S. J. **Fronteiras do pensamento**: retratos de um mundo complexo. São Leopoldo: Unisinos, 2008.
- WORTH, L.; POYNOR, H. **Anna Halprin**. London: Routledge, 2004.

Recebido em 28/01/2016

Aprovado em 12/05/2016

Publicado em 30/06/2016

Desenhos de Pesquisa

HORIZONTALIDADE? A PERSPECTIVA DA INTERAÇÃO EM AISTHESIS E SEUS PONTOS DE CONTATO COM A PERFORMANCE

HORIZONTALITY?
THE PERSPECTIVE OF THE INTERACTION IN AISTHESIS
AND ITS POINTS OF CONTACT WITH THE PERFORMANCE

¿HORIZONTALIDAD?
LA PERSPECTIVA DE INTERACCIÓN EN AISTHESIS Y SUS
PUNTOS DE CONTACTO CON LA PERFORMANCE

Edilson Oliveira de Carvalho

Edilson Oliveira de Carvalho

Ator, bailarino e professor de dança contemporânea,
graduado em artes cênicas pela Universidade de Brasília.



Projeto *Janela de Dramaturgia*.
Fotografia Ethel Braga.

Resumo

Este artigo elabora reflexão sobre a pesquisa de procedimentos em processos criativos Aisthesis, realizada por seis artistas residentes em Brasília e São Paulo em 2014 e 2015. A partir de um olhar no interior do objeto analisado, como membro integrante dele, reflito sobre os aspectos que aproximam o Aisthesis da performance arte, priorizando o questionamento sobre um dos princípios mais caros a ele: a horizontalidade assimétrica na relação com o público. A reflexão se dá por meio de um diálogo com noções teóricas sobre performance e de apontamentos sobre a experiência vivida como participante desse processo de pesquisa.

Palavras-chave: Aisthesis, Performance arte, Horizontalidade assimétrica, Público.

Abstract

This article presents a reflection on the research of procedures in Aisthesis creative processes, carried out between 2014 and 2015 by six artists living in Brasília and São Paulo. Based on an inner perspective of the analyzed object, as one of its members, I reflect on aspects that approximate Aisthesis to the performance art, questioning about one of its dearest principles: the asymmetric horizontality in the relationship with the audience. The reflection occurs through a dialogue with theoretical notions on performance and notes on my experience as a participant in this research process.

Keywords: Aisthesis, Performance art, Asymmetric horizontality, Audience.

Resumen

Este artículo reflexiona sobre la investigación de procedimientos en procesos creativos Aisthesis, realizada por seis artistas residentes en Brasília y São Paulo en los años 2014 y 2015. Desde mi perspectiva como miembro integrante en el interior del objeto, planteo los aspectos que aproximan Aisthesis de la performance del arte, priorizando la reflexión sobre uno de los principios fundamentales: la horizontalidad asimétrica en la relación con el público. La reflexión se da mediante un diálogo con nociones teóricas sobre performance y apuntes de mi experiencia como participante de este proceso de investigación.

Palabras clave: Aisthesis, Performance del arte, Horizontalidad asimétrica, Público.

Como integrante da primeira etapa da pesquisa sobre procedimentos em processos de criação *Aisthesis*, estabeleço, a partir da experiência no interior do objeto abordado, reflexão sobre um dos aspectos caros a essa pesquisa, pretendendo que ele aproxima o *Aisthesis* da performance arte. Refiro-me à experimentação das possibilidades da relação público-cena, ou público-obra, ou público-intérprete – e aqui recorro repetidamente à conjunção alternativa “ou” em razão de que os conceitos de público, cena, obra e intérprete são relativizados ou, pelo menos, constantemente questionados no quadro da pesquisa. Antes, apresento sinteticamente o *Aisthesis* de modo a propor reflexão sobre objeto reconhecível.

Selecionado e apoiado em 2014 pelo Rumos Itaú Cultural, o *Aisthesis*¹ é projeto de pesquisa surgido do encontro de seis artistas-pesquisadores: Édi Oliveira (autor deste artigo), Francis Wilker, Giselle Rodrigues, Glauber Coradesqui, Kenia Dias e Jonathan Andrade². Segundo o catálogo de apresentação da pesquisa e de seus pontos de provocação e investigação³, o *Aisthesis* é uma prática que

busca superar a dicotomia “processo x obra” e expande a noção de acontecimento artístico ao propor o próprio ato do encontro entre diferentes pessoas e a percepção das potências criativas do instante, que são mobilizadas em um fluxo de criação, como tempo-espaco de arte. processo de improvisação, contágio, contaminação e partilha. essa prática envolve a realização de encontros e se mostra aberta às interferências mais diversas, sem a intenção de criar um espetáculo ou mesmo registrar ou

1. A primeira fase de pesquisa do *Aisthesis*, que contou com o apoio do Rumos Itaú Cultural, estendeu-se de agosto de 2014 a maio de 2015, período em que foram realizados encontros abertos ao público, palestras, oficinas, leituras dramáticas de conversas do WhatsApp, em Brasília e São Paulo.
2. **Francis Wilker:** diretor de teatro, *performer* e mestre em artes pela ECA – USP. **Giselle Rodrigues:** bailarina, coreógrafa, diretora e mestra em artes pela UNB. **Glauber Coradesqui:** pesquisador em artes cênicas e mestre em artes pela UNB; **Kenia Dias:** diretora e professora de artes cênicas e doutoranda em comunicação e semiótica pela PUC/SP. **Jonathan Andrade:** ator, diretor e dramaturgo.
3. O catálogo foi escrito pelos integrantes da pesquisa e organizado por Francis Wilker e Glauber Coradesqui. Por meio de uma seleção de textos e fotos produzidos durante o desenrolar do processo criativo (textos feitos em sessões de improvisação, transcrições de falas de vídeos de registro, diálogos trocados por WhatsApp e textos produzidos para o blog da pesquisa etc.), o catálogo apresenta a pesquisa numa linguagem poética-filosófica-técnica-processual-precária-afetiva.

decodificar momentos que serão repetidos posteriormente. (ANDRADE, 2015, p. 19).

“Se mostra aberta às interferências mais diversas”: entenda-se, também, entre essas interferências, toda intervenção/interação por parte do público. Afinal, um dos objetivos da pesquisa, desde seu início, era o de encontrar princípios pertencentes à sua prática, tais como a associação livre, a ausência de tema pré-definido, a criação em fluxo, a apropriação da potência do instante, a noção de percepção pelos sentidos, a escuta e observação ativas e, além de outros, aquele que interessa neste texto: a horizontalidade na relação entre integrantes do evento (artistas e público).

Ainda no mesmo catálogo:

público. mostra-se como uma prática em que o espectador precisa caçar. os momentos de interação são possíveis, mas não são necessariamente dados – assim como os momentos de contemplação. Não há necessariamente convite. precisa caçar também a imagem, a outra temporalidade, o outro fluxo. como criar um campo sugestivo para o espectador ser inserido? (Ibid., p. 30).

Percebe-se, então, que uma das questões pilares dentro da pesquisa *Aisthesis* tem sido a relação desenvolvida entre público (dentro da perspectiva analisada, o termo “público” é colocado em questão, por isso, a partir daqui, usarei o termo sempre entre aspas) e artista/cena no instante de sua criação/execução, visto que, na configuração performativa aisthesiana, a presença de “público” – considerando “público” uma ou mais pessoas como assistência – é elemento frequente. Importa, então, diluir as barreiras definidoras da noção de “público” e, por consequência, da noção de obra, aproximar e permitir o deslocamento do espectador para o lugar da ação, da cena, para o interior criativo do evento, de modo a transitar, sem imposições, da contemplação à interação. Já se mencionou, aqui, o termo horizontalidade, no entanto, inicialmente tratava-se apenas de horizontalizar, “desierarquizar” a relação entre dois elementos fundamentais na constituição de um instante cênico: “público”/plateia e artista/performance/cena. Tratava-se de tentar dar ao “público” a possibilidade de participar do ato criativo cênico de forma não apenas receptiva, mas também, segundo o seu desejo, de forma propositiva, interagindo, parti-

cipando para além da recepção contemplativa. Porém, sob o peso dos termos horizontalização e desierarquização, essa busca por lugares equitativos entre “público” e artistas mostrou-se, com o passar da prática e de seu compartilhamento nos Encontros com presença de assistência⁴, impossível ou inviável, se pensarmos na literalidade desses dois termos, para o modo de realização da prática, ponto de vista que esclareço no correr do texto.

Pode-se dizer que a ideia de horizontalidade proposta em *Aisthesis* buscava uma revisão da relação binária emissão-recepção, como vê-se em *Performance como linguagem*, de Renato Cohen (2004), sendo a emissão o espaço do atuante e a recepção o do espectador. Para Cohen, essa relação pode resultar em dois modelos que se definem pelo modo como se trata o posicionamento dos dois polos: o *modelo estético* e o *modelo mítico*, que se diferenciam pelo fato de que, no primeiro,

existe um distanciamento psicológico em relação ao objeto – eu não entro na obra, eu não faço parte dela; eu sou observador, tenho um contato de fruição com a obra (...), mas estou separado dela. Fica claro para mim, enquanto espectador, que eu tenho um distanciamento crítico em relação ao objeto. (COHEN, 2004, p. 122).

Ao passo que, no segundo,

este distanciamento não é claro; – eu entro na obra, eu faço parte dela – isto sendo válido tanto para o espectador que fica na situação de *participante* do rito e não mero assistente (não sendo bom, portanto, o termo “espectador”) quanto para o atuante que “vive” o papel e não representa. (loc. cit.).

Seguindo essa formulação, parece coerente pensar que *Aisthesis* propõe o deslocamento na direção do segundo modelo, quando oferece uma abertura total do espaço da cena para o “público”, abertura para a experiência

4. O *Aisthesis* desenvolveu diversos encontros abertos ao público, denominados Encontros, que aconteceram em Brasília e São Paulo, em escolas públicas, faculdades de dança e teatro e espaços alternativos como galerias, cafés e museus. Esses encontros, alicerçados na improvisação e na relação de horizontalidade assimétrica com a assistência, permitiam experimentar os procedimentos e princípios abordados até então dentro da pesquisa. Para mais informações sobre os Encontros e sobre o *Aisthesis* (imagens, textos, agenda etc.), acessar os seguintes endereços eletrônicos: <<https://plataformaisthesis.wordpress.com/>>, <<https://www.facebook.com/plataformaisthesis/?fref=ts>>.

em ação, em criação, ao mesmo tempo que o lugar de assistência pode ser claramente assumido, em jogo, pelos atuantes, pelos artistas, num fluxo de troca e flexibilidade de posições que permite a ambos, espectador e artista, vivenciarem um instante criativo sem enrijecimento de funções.

Essa perspectiva de inserção do espectador como criador no momento vivo da criação dialoga, também, com uma das “tendências dramatúrgicas da performance” apontada por Eleonora Fabião (2008, p. 239), ou seja, “a ampliação da presença, da participação e da construção dramatúrgica do espectador (que por vezes se vê diretamente implicado na ação)”. Também Rita Gusmão (2007, p. 140) desenvolve pensamento baseado na ideia de que a performance absorve do espectador seu potencial de criador, de “inter-agente”: ele também “realiza a obra, pois é ele quem compõe a sua totalidade, num processo ativo de percepção, associação e resposta ao criador”, ou, ainda: “o espectador é o desdobramento do criador, ambos são a obra, a obra é cada um dos que por ela passam”. Eis o que se pretende em *Aisthesis*. Eis um dos pontos que o aproximam da performance: uma diluição dos polos que situam assistência e obra em hemisférios distintos, desmitificando o lugar solene do intérprete enquanto propositor da cena/criação, e o lugar passivo/contemplativo do público, ou, como melhor diria Maria Beatriz de Medeiros (2005, p. 108): “o contato direto artista-público permite a desmitificação tanto do trabalho quanto da figura do artista”. Contato direto; contato físico; contato no olho da cena; no coração do evento; no turbilhão da criação; no centro, não em torno. Participação ampliada, não reduzida à contemplação. “Participação expectante” que, segundo Esther Jean Langdon (2005, p. 175), refere-se à “participação plena de todos os presentes no evento para criar a experiência”.

Buscando essa diluição em direção ao “modelo mítico”, os Encontros configuram-se por meio da recusa de certas convenções que tendem a enquadrar o evento dentro de estruturas habituais para certos formatos de apresentação, ou seja, foge-se do espaço teatral convencional, da informação de palco, de polarização espacial onde situar audiência e cena, de estruturas arquitetônicas construídas para fins teatrais – foge-se do teatro (espaço físico); buscam-se alternativas, espaços que sugiram liberdade de posicionamento, deslocamento, trânsito entre espaço de criação e espaço de contemplação, ou a criação dentro do espaço de contemplação e a contemplação dentro do

espaço de criação num intercâmbio seguindo um fluxo criativo envolvendo artistas e audiência: galerias de arte, museus, *lounges*, salas de aula etc. A experimentação dessas outras configurações espaciais dialoga com uma perspectiva de não intencionalidade de encenação, de não necessidade de cenografias pré-concebidas e construídas, em proveito de um ambiente desnudado de artifícios cenográficos, mas aberto à encenação do corpo, à potência dramática dos contatos e das relações, seja entre os artistas, entre os artistas e o “público”, ou entre o “público” e o “público”. Essas configurações alternativas provocam “uma ruptura na chamada convenção teatral, na medida em que não existe uma preocupação com a encenação, nem com a representação” (COHEN, 2004, p. 133).

Vimos, então, que, por meio da busca de uma relação de intercâmbio entre o espaço da cena e o espaço da audiência, entre artistas e “público”, e sua ocorrência em espaços fora do teatro convencional, *Aisthesis* possui pontos de aproximação com a performance (além de outros, como sua característica de evento que se repete poucas vezes, o trabalho com a livre associação e a colagem de materiais em tempo real, a não criação de um espaço ilusionista onde a ideia de interpretação e de personagem sejam determinantes, por exemplo). Porém, apesar dessa busca por uma configuração própria do lugar do público dentro da prática *Aisthesis*, um termo parecia embaçar o entendimento de como ela poderia ocorrer: HORIZONTALIDADE – sinônimos: igualdade; paridade; nivelamento; equidade.

Inicialmente, para tentar alcançar essa horizontalidade, ou simplesmente experimentá-la, foi necessário lançar algumas perguntas como provocação, tais como:

- Como convidar o “público” de maneira a fazê-lo compreender que ele também será/pode ser construtor, elemento agente, daquilo que assiste? Como lhe oferecer a possibilidade de também ser “criador”?
- Como possibilitar que o “público” assuma, por iniciativa própria, sem orientações previamente direcionadas e fixadas, um posicionamento espacial que, por si só, não estabeleça um lugar hierarquizante de separação entre assistência e artista/cena? Por exemplo: “público” sentado em círculo em volta da cena que assiste; “público” concentrado em um hemisfério do espaço situado diante do espaço da ação. Uma das estratégias usadas em

Aisthesis, para fugir a essas configurações de posicionamento habituais, foi a de empilhar cadeiras em pontos diversos do espaço, de modo a dar a escolha, aos espectadores, de onde posicioná-las para sentar relativamente ao ângulo de visão que desejassem daquilo que assistiriam, ou sentar num ângulo dentro do próprio espaço de ação, e não apenas circundante. Essa estratégia, porém, não surtiu efeito no sentido de transferir ao “público” certa responsabilidade pela quebra do posicionamento convencional, pois ele, apesar da liberdade de escolha para configurar o espaço, sempre se posicionava em semicírculo em volta daquilo que considerava ser uma apresentação.

- Como não diluir essa hierarquização por meio de um desequilíbrio da balança para o outro lado, o do público? Ou seja, exceder na atenção e na importância dada à presença dele por meio de convite pertinaz à interação, buscar provocar a interação a todo custo, em detrimento da vivência do instante no interior do ato criativo, da percepção das potencialidades da cena, da prática e da vivência das questões da pesquisa, por parte do artista/intérprete.

A partir das questões lançadas e dos Encontros até então realizados, os pesquisadores confrontaram-se com a dificuldade de alcançar essa horizontalização. Deparam-se com a rigidez de algumas posições há séculos estabelecidas, cujo embaralhamento parece inalcançável. “Público” e artista/cena serão sempre lugares opostos? Estarão sempre diante um do outro? Ocuparão sempre esses lugares de participação socialmente construídos, em que são pré-determinados “os papéis que os participantes assumem (ator, plateia etc.) e quem tem direito de ocupar um papel específico” (LANGDON, 2006, p. 170)? Parece que, sempre que um abre a porta (mais habitualmente o artista) para que o outro coloque um pé em seu espaço, ou um corpo inteiro, esse outro será sempre apenas um visitante que se sente, sim, bem recebido, mas não um daquela casa, porque não conhece as regras, os horários daquela residência, as convenções de seus habitantes. Então, como viver ali do mesmo modo como vivem os daquele lugar, possuidores dos hábitos da vida naquela casa, se não se sabe exatamente como agir? Há, claramente, nessa imagem, alguém em mais condições de desfrutar o instante. Ainda há hierarquia – gentil, sim, receptiva, sim, mas sem equilíbrio.

Lidar, na prática dos encontros, com essas questões foi o que originou a necessidade de repensar e relativizar o termo horizontalidade e, sobretudo, questionar até que ponto se desejava realmente uma horizontalização absolu-

ta, que sequer parecia possível em sua totalidade, porque a experiência desses encontros posicionava os artistas pesquisadores diante de uma perspectiva horizontal que se apresentou quase utópica, pelo menos dentro do formato como vinha sendo buscada, em que, por meio do excesso de convites (contato físico – abraços, cumprimentos, proximidades; linguagem fática – diálogos introduzindo o espectador na ação por meio da oralidade; pistas impressas em papéis – apresentando estratégias, princípios, permissividades, reflexões etc.; comidas, bebidas, papéis, canetas, objetos à disposição etc., tudo ao mesmo tempo), o “público” dominava o espaço criativo, dando aos artistas quase a sensação de perda de suas funções de condução ou de anfitriões.

Em *Aisthesis*, durante o processo de pesquisa, pouco a pouco chegou-se a um modo de trabalho muito pertinente ao interior do processo, modo em que cada integrante conhecia ou tinha uma intuição de suas possibilidades, de seus fundamentos, princípios, procedimentos, rituais, regras, de forma que era possível, para cada um, estabelecer, nos Encontros com o “público”, suas estratégias e posicionamentos, ou, até mesmo, seus questionamentos move-dores, de modo a ter um prévio conhecimento das configurações do jogo.

Ao “público” era dado o mesmo arsenal? Foi-lhe dada a possibilidade de refletir sobre o que estava em questão, assim como o puderam fazer os que há meses burilavam as configurações desse jogo e se batiam diante das questões que ele oferecia? Ocupavam o mesmo horizonte, nessa situação, equitativamente, “público” e artistas?

Ao final de cada encontro performativo aconteceram conversas com os que estavam presentes enquanto “público”, para entender como eles se viam diante de um espaço de abertura para a interação, como lidavam com o convidativo daquele instante, com a liberdade de poder se colocar, ou não, dentro e não apenas diante do ato vivo da criação cênica. E, não raro, o “público” manifestou, sim, um entendimento daquele espaço, daquele instante, como receptivo à interação, sem paredes, sem o enclausuramento de nenhuma “re-doma imaterial” (MEDEIROS, 2005, p. 103), ou fitas demarcadoras de limites, de modo a lhe passar pela cabeça um “posso me aventurar” ou “posso estar dentro do jogo”. No entanto, para muitos, mesmo no entendimento dessa configuração acolhedora, o aventurar-se não se efetivou, devido ao fato, ainda segundo o próprio “público”, de não saber como adentrar naquele espaço, o que

fazer, como se colocar – o que se deu, também, por receio de atrapalhar, de desestruturar aquilo que já estava acontecendo e que convidava, ainda, apenas à contemplação. Esse comportamento ou essa resposta nos sugerem que apenas convidar não é horizontalizar. Apenas construir um espaço de afeto e receptividade não leva, necessariamente, à desierarquização. Convidar não é municiar. Talvez seja necessário instrumentalizar o convidado para que uma possível concreta horizontalização ocorra, e para que a noção de “público” e de artista/cena realmente se diluam em um mesmo instante de presença. Mas essa instrumentalização pode ocorrer no espaço de um encontro? Ela não demanda processo, dilatação, investimento sobre esse “público” e desse “público” que um dia perderá sua identidade de “público” tal qual se percebe hoje?

Em alguns encontros ocorridos, tentaram-se estratégias de partilha daquilo que o processo investigativo havia conseguido, até ali, elaborar como pensamento, como procedimentos, princípios etc. No entanto, no espaço de um encontro essa partilha não passa de apresentação e de breve vivência, sem que haja tempo para a apropriação, por parte do “público”, dos procedimentos e princípios compartilhados, o que permitiria um entendimento capaz de transformar tais elementos em recurso, em “armas” de jogo.

É claro que não podemos desdenhar o fato de que o “público” não é uma massa homogênea monocromática. E, exatamente por isso, diferentes recepções da assistência foram reconhecidas, pois diversos fatores e características podem nortear a disponibilidade e o posicionamento de um espectador diante do convite. Há os artistas diante dos artistas, há os amigos diante dos artistas, há os desconhecidos leigos diante dos artistas e, sobretudo, há os leigos diante da arte. Assim, em um mesmo “público” há diferentes mananciais de vocabulário, de leituras, de expectativas, de ímpetos, de acanhamentos etc. Desejos e capacidades diferentes de se colocar no meio do turbilhão criativo e de não ser mais apenas entorno. Há os que se sentem capazes (ou mesmo não se sentindo) e adentram fisicamente o espaço onde a criação se desenrola. Há os que penetram esse espaço no conforto de seus assentos, onde quer que eles estejam, com a oralidade que, de certo modo, resguarda o corpo de certos riscos. Daniel Sibony nos aponta, em *Le corps et sa danse*, essa estratégia de defesa: “diante do corpo dançante...” (ou performativo) “[...] pode-se bem partilhar as palavras, mas quanto aos corpos é mais

arriscado.” (SIBONY, 1995, p. 34, tradução nossa). E poucos arriscam seus corpos, sobretudo em um espaço onde reina a indeterminação do improviso.

Em uma conversa em que a questão da relação “público”/cena/artista era mais uma vez debatida, recebeu-se a presença de duas convidadas – Daniela Braga (professora de contato improvisação) e Carol Barreiro (mestranda em artes cênicas e professora) – que, em encontros em estúdio (onde os artistas recebiam, no decorrer da pesquisa, visitantes interessados em acompanhar o processo de investigação), haviam se permitido aventurar-se no espaço/tempo de improvisação do *Aisthesis*. Quando elas apareciam para improvisar com os seis integrantes da pesquisa, colocavam-se claramente em uma posição de participantes, e não de público. Não iam para assistir, mas, sim, para experimentar o processo em seu interior, e isso se dava devido a um pré-conhecimento de que essa possibilidade era aberta aos visitantes. Esses encontros foram bastante frutíferos, tanto no que se refere à prática, quanto no que se refere à discussão. Acredito que assim tenha sido pelo fato de que ambas já trabalhavam com improvisação, por meio de suas pesquisas com o contato improvisação. Por conta disso, pode-se dizer que elas tinham um certo vocabulário, um certo arsenal que as permitia lidar, sem grandes freios ou dificuldades, com o instante vivo da criação. No entanto, o que mais chamou a atenção na conversa com as duas foi o que disse Carol Barreiro quando questionada sobre como ela via o lugar de participante dentro desses encontros, ao que ela respondeu que *sentia, sim, um lugar de conforto para interagir e colocar-se em um mesmo lugar de ação e criação que os artistas que a recebiam, e que percebia que a consistência, o volume, a potência desses mesmos encontros se mantinha sempre firme, que “a bola não caía”, e que sentia que, para isso, havia condutores que não permitiam rupturas, quedas ou buracos no ato contínuo da improvisação e da criação, e que ela atribuía tal condução àqueles que recebiam (os artistas da pesquisa), ou seja, ainda havia, mesmo que não estabelecida de forma intencional ou prévia, uma condução subliminar do encontro, das possibilidades e variantes em jogo. Tem-se, então, um outro formato experimentado em *Aisthesis*: convidados chegam e se colocam no espaço da ação no mesmo momento que aqueles que convidam; constroem juntos um fluxo de improviso e criação; esses mesmos convidados possuem arsenal próprio para utilizar nesse instante, nesse jogo. Convidados e anfitriões são atuantes manipulando e sobrepondo seus materiais no mesmo pe-*

ríodo de tempo e espaço, correndo os mesmos riscos e se permitindo descobertas. É preciso lembrar que, ainda assim, essas convidadas possuíam a escolha de simplesmente assistir. Nessa configuração, onde está o “público”?

Baseado na observação de Barreiro, Kenia Dias propôs um termo que talvez seja mais adequado, difícil de imaginar em sua literalidade, mas viável e coerente dentro da realidade do que acontece em *Aisthesis* quando se trata da relação “público”/artista/cena – o termo é HORIZONTALIDADE ASSIMÉTRICA. Ou seja, talvez seja inviável vislumbrar um horizonte de planície, mas talvez se deva, antes, mirar um horizonte de colinas, com oscilações, altos e baixos, assimetrias. Em termos menos metafóricos, em *Aisthesis* é possível que o “público” ocupe o mesmo lugar que o artista no instante vivo do ato criativo, que manipule elementos disponíveis, ofereça materiais, desfrute do risco do não preestabelecido, enfrente o acaso, sinta as potências. Mas, para isso, talvez seja preciso que o “público” não se sinta “público”, oferecendo-lhe o mesmo lugar, o mesmo ponto no espaço-tempo do qual desfruta o artista. No entanto, aproximar-se dessa nuance de horizontalidade talvez só seja possível se for assumida também uma noção de assimetria, porque, apesar da situação equitativa, ainda é preciso que haja condutores que apresentem e orientem esses convidados pelo espaço, tempo e modo.

Em *Performance, recepção e leitura*, Paul Zumthor (2014, p. 34) fala, referindo-se à performance, sobre essas competências e condutas; e, como um dos fios deste texto é, também, a reflexão sobre o que aproxima a prática *Aisthesis* da performance, permito-me citá-lo:

mas o que é aqui a competência? À primeira vista, aparece como *savoir-faire*. [...] eu diria que ela é o saber ser. É um saber que implica e comanda uma presença e uma conduta, um Dasein comportando coordenadas espaço-temporais e fisiopsíquicas concretas, uma ordem de valores encarnada em um corpo vivo.

Pode-se entender que, segundo o depoimento de Carol Barreiro, os condutores são os gestores da pretendida horizontalidade, e são, também, um dos relevos dessa assimetria. Os artistas/*performers* são os responsáveis por essa condução, pois estão mais municiados – desde antes da situação de improviso e criação, devido a estarem inseridos no corpus do processo de pes-

quisa desde o princípio – de um *aperçu*, de um panorama, de um *savoir-faire* pertencentes a um processo, de uma visão mais ampla daquilo que vive e se move naquele instante de criação que se dá no encontro entre seus agentes.

Permitir e possibilitar a interação não é, necessariamente, horizontalizar. Apresentar fundamentos, pilares ou questionamentos não é, obrigatoriamente, municiar. Então, os Encontrões permitiram entender que o caminho para a horizontalização/desierarquização talvez ainda seja muito longo, talvez não exista, talvez não seja tão desejado, talvez necessite, mesmo, de um outro formato (o assimétrico), ou talvez a horizontalidade seja uma utopia cujo trajeto percorrido em sua busca se abra como uma mão cheia de dedos apontando para vários lados, menos para ela. Afinal, o que mais atrai em uma utopia é saber que, mesmo tendo ela algo de irrealizável, vamos correr atrás dela.

Referências bibliográficas

- ANDRADE, J. et al. **Catálogo Aisthesis**. Brasília: s.n., 2015.
- COHEN, R. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- FABIÃO, E. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. **Sala Preta**, v. 8, p. 235-246, 2008. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57373/60355>>. Acesso em: 20 maio 2016.
- GUSMÃO, R. Espectador na performance: tempo presente. In: MEDEIROS, M. B.; MONTEIRO, M. F. M.; MATSUMOTO, R. K. (orgs.). **Tempo e performance**. Brasília: Editora da Pós-graduação em Artes da Universidade de Brasília, 2007. p. 139-148.
- LANGDON, E. J. Performance e sua diversidade como paradigma analítico. **Ilha – Revista de Antropologia**, v. 8, n. 1-2, p. 162-183, 2006. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/18229/17094>>. Acesso em: 20 maio 2016.
- MEDEIROS, M. B. **Aisthesis: estética, educação e comunidades**. Chapecó: Argos, 2005.
- SIBONY, D. **Le corps et sa danse**. Paris: Éditions du Seuil, 1995.
- ZUMTHOR, P. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

Recebido em 14/03/2016

Aprovado em 12/05/2016

Publicado em 30/06/2016

NO BALÉ E NO TEATRO: A FAMÍLIA COMO MEDIAÇÃO NA FORMAÇÃO DO PROFESSOR-ESPECTADOR

*BALLET AND THEATRE: FAMILY AS MEDIATION IN THE
TEACHER-SPECTATOR'S TRAINING*

*EN EL BALLET Y EN EL TEATRO: LA FAMILIA COMO
MEDIADORA EN LA FORMACIÓN DEL MAESTRO-ESPECTADOR*

Taís Ferreira

Taís Ferreira

Professora adjunta no curso de teatro da Universidade Federal de Pelotas, nas áreas de História do Teatro e de Pedagogia das Artes Cênicas.

Projeto *Janela de Dramaturgia*.
Fotografia Ethel Braga.

Resumo

Esse artigo apresenta, a partir de exemplos localizados de experiências de dois professores de teatro e dança brasileiros, considerações sobre a relação entre a formação de uma identidade de espectador e a mediação da família nesse processo constitutivo, a partir das primeiras memórias dos professores como espectadores. Alicerçando a discussão, são evocados conceitos seminais da obra bourdiana como de capital cultural e simbólico e *habitus*, além da concepção da memória trazida pelo neurocientista Iván Izquierdo. A partir das pistas apresentadas, concluo com uma sugestão para a formação docente em artes cênicas.

Palavras-chave: Espectador, Família, Formação docente, Artes Cênicas.

Abstract

This article presents, based on the experiences of two Brazilian teachers of theatre and dance, considerations about the relationship between the constitution of a spectator's identity and the family's mediation in this process according to the teachers' first memories as spectators. To corroborate this discussion, seminal concepts by Pierre Bourdieu were used, such as the cultural and symbolic capital and *habitus*, as well as the conception of memory by the neuroscientist Iván Izquierdo. From the subject presented, I finished suggesting the training of performing arts' teachers.

Keywords: Spectator, Family, Teachers' training, Performing arts.

Resumen

Este artículo presenta, a partir de experiencias de dos maestros brasileños de teatro y danza, consideraciones sobre la relación entre la formación de una identidad de espectador y la mediación familiar en este proceso constitutivo, desde los primeros recuerdos de los maestros como espectadores. En la discusión se utilizan conceptos seminales de la obra de Pierre Bourdieu como capital cultural y simbólico y *habitus*, además de la concepción de memoria presentada por el neurocientífico Iván Izquierdo. Y desde lo presentado, sugiero que debe haber una formación para maestros en las artes escénicas.

Palabras clave: Espectador, Familia, Formación docente, Artes escénicas.

Introdução: famílias e memórias

Este artigo relaciona memórias de um professor de teatro e de uma professora de dança como espectadores com a mediação familiar. Os dados e as análises apresentados são provenientes de um primeiro olhar sobre material empírico construído por meio de um questionário que foi respondido por 95 professores de teatro e dança sobre suas experiências e formações como espectadores.

Esta análise foi tecida a partir das respostas a questões que podem nos remeter diretamente à articulação entre formação de espectadores, escola, família e experiências, mediações essas já apontadas em pesquisas anteriores realizadas por mim. As respostas que serão analisadas foram dadas às perguntas: “Qual a primeira lembrança (ou mais remota) que tens de ti como espectador/a? Quando e onde foi? Qual a situação? Quem estava contigo? O que foi assistido?”. Emerge com proeminência a família como mediadora da relação dos professores enquanto espectadores em suas primeiras memórias.

Conforme Iván Izquierdo (2013, p. 18), em palestra proferida sobre o tema da memória, “o aspecto mais saliente da memória é o esquecimento”. Destarte, posso depreender que aquilo que foi colocado em evidência nas respostas dos professores é o resultado do esquecimento (ou silenciamento) de tantas e tantas outras situações, acontecimentos e experiências. “O que me lembro da tarde de ontem? Muito pouco. O que me lembro da minha infância? Coisas que eu posso relatar em poucas horas” (3Ibid., p. 17).

Não podemos deixar de perceber que aquilo que é relatado pelos depoentes na pesquisa faz emergir linhas diretas de conexão com o presente desses professores-artistas, com suas realidades atuais como profissionais das artes e da educação. É na tênue linha entre as primeiras memórias dos depoentes como espectadores, apresentadas a mim, e suas identidades contemporâneas de professores, artistas e espectadores, que desenvolverei a presente análise.

Conforme pesquisa anterior, um estudo de recepção com crianças espectadoras, três foram as mediações preferenciais a atravessar as relações construídas por um grupo de meninos e meninas de classe média, entre os 5 e os 11 anos de idade, com a linguagem teatral: a escola, a mídia e a fa-

mília. Se pensarmos na intensidade com que essas mediações fizeram-se presentes naquele escopo analítico, a presença da mídia sobrepõe-se à da escola nas narrativas que envolvem construções de significados e sentidos acerca da linguagem teatral. No entanto, a escola aparece como cenário e comunidade de apropriação primeva do teatro. A família também se apresenta como comunidade de interpretação, contudo, nesse caso, de modo menos incisivo do que as outras duas mediações citadas. Ao analisar respostas dos professores que remetem, no geral, à infância ou à juventude dos sujeitos, podemos traçar paralelos com a pesquisa empírica realizada junto ao público de crianças em 2003.

Comentarei, a partir da análise das falas de dois depoentes, lembranças das primeiras experiências de recepção narradas por eles que evocaram a mediação familiar, ou seja, escolhidas pela construção das memórias pessoais desses sujeitos relacionadas às suas famílias. Justifico esse comentário a partir da necessidade de explorar espaços de aprendizagem e apropriação cultural outros, para além da educação formal recebida pelas instituições de ensino (escola, academias de arte, universidade).

Levando em conta a importância conferida à família nas narrativas infantis sobre suas relações com a linguagem cênica, começo a olhar para o material gerado pelos professores me apropriando também das lentes de Bourdieu e pensando na importância da família nas escolhas e construções identitárias dos professores de teatro e dança como espectadores.

Duas famílias: uma professora de dança e um professor de teatro

A presença da família como mediadora é uma constante que aparece em grande parte das respostas e que parece ter muita força nas primeiras memórias dos depoentes como espectadores. Ao cotejar com as respostas das crianças, por exemplo, vemos que no grupo de professores de teatro e dança a família é uma mediação de maior importância.

Se os estudos culturais latino-americanos apresentam a família como uma das mediações possíveis às relações dos sujeitos com os artefatos culturais e suas potenciais constituições identitárias, o peso conferido por Bour-

dieu à família em suas investigações sociológicas se sobreporia até àquele conferido pelos estudos culturais, no sentido de que a família seria o núcleo primário da constituição de um *habitus* ao qual o sujeito, sua visão de mundo, seus valores, hábitos e seu capital simbólico estariam associados. Cumpre notar que o conceito de *habitus* não confere supremacia nem às estruturas sociais sobre os sujeitos e tampouco dos sujeitos sobre as estruturas, e, sim, opera no registro das trocas e aquisições de capital simbólico associado às práticas da vida cotidiana, dos contextos que atravessam os sujeitos e que por eles são atravessados.

Se considerarmos capital simbólico e *habitus* nas constituições dos professores, podemos levantar dois casos específicos em que parentes próximos dos depoentes estavam diretamente envolvidos com espetáculos das artes cênicas, como nas narrativas comentadas a seguir. Para Álvaro Rosacosta e Eleonora Santos¹, a presença das artes cênicas em suas vidas relacionava-se tanto ao cotidiano como ao círculo de convivência familiar, assim como às escolas (de educação infantil e de dança, respectivamente) que frequentavam.

Bourdieu, no seminal estudo sociológico intitulado *A distinção – crítica social do julgamento* (2006), relaciona a aquisição de competência cultural, ou seja, de ferramentas para se relacionar com determinado artefato da cultura (seja ele artístico ou não), à fusão de conhecimentos e experiências adquiridos conjuntamente em duas instâncias: na família (em primeiro lugar) e na escola (em seguida). Ainda que todas as conclusões que Bourdieu apresenta apontem para a categoria “classe social” como a maior definidora do gosto como elemento de distinção justamente classista, há indícios que aqui nos são caros ao apresentarem a mobilidade de aquisição de competência cultural associada também à educação formal, para além da aquisição determinante de conhecimentos, práticas e experiências de capital simbólico propiciadas pela família.

A citação abaixo justifica essa intrincada relação, antes de procedermos às análises dos relatos dos depoentes:

1. Aos depoentes foi dada a escolha de como gostariam de ter seus nomes referenciados ao longo do trabalho de pesquisa. Aqueles que optaram por permitir o uso de seus próprios nomes (artísticos no geral) estão aqui referidos normalmente, caso de Álvaro e Eleonora.

Conhecendo a relação que, pelo fato da lógica da transmissão do capital cultural e do funcionamento do sistema escolar, estabelece-se entre o capital cultural herdado da família e o capital escolar, seria impossível imputar unicamente à ação do sistema escolar [...] a forte correlação observada entre a competência em matéria de música ou pintura [...] e o capital escolar: de fato este capital é o produto garantido dos efeitos acumulados da transmissão cultural assegurada pela família e da transmissão cultural assegurada pela escola (cuja eficácia depende da importância do capital cultural diretamente herdado da família). (BOURDIEU, 2006, p. 27)

Sigamos, agora, com as narrativas dos docentes-artistas. A professora de dança Eleonora Santos comenta sua primeira lembrança como espectadora ligada à mãe, que auxiliava nos bastidores de um espetáculo encenado por uma escola de dança:

Foi assistindo ao espetáculo La fille mal gardeé, montado pela escola de balé Dicléa Ferreira de Souza, em Rio Grande. Fui acompanhando minha mãe que foi ajudar nos bastidores do espetáculo. (Eleonora Santos, 2013)

Eleonora estudou balé clássico desde a infância, foi professora em escolas particulares, em escolas técnicas de dança e hoje é professora na licenciatura em Dança da Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Sua lembrança mais remota como espectadora está ligada a um percurso profissional construído ao longo da vida como bailarina e professora de balé clássico. Na fotografia a seguir, Eleonora é a jovem professora de balé de uma turma infantil da mesma escola que menciona em sua primeira lembrança como espectadora, na qual também foi aluna por muitos anos.

Assim, se levarmos em conta as considerações de Izquierdo (2013), a primeira lembrança de si como espectadora está aliada aos laços afetivos e profissionais da professora com uma escola de dança específica, uma determinada modalidade de dança (o balé clássico) e à ligação íntima também de sua mãe com o universo da dança clássica ocidental. A memória de Eleonora reconstrói uma situação (a apresentação de *La fille mal gardée* na cidade de Rio Grande, RS) que tem um elo direto com suas escolhas profissionais e a presença da família. Possivelmente outras experiências façam parte do

escopo do “esquecimento”, também tratado por Izquierdo, por não terem reverberado de tal modo na constituição identitária e subjetiva da entrevistada.

Figura 1 – Turma da Escola de Balé Dicléa, em Pelotas, 1992²



Figura 2 – Eleonora no camarim do espetáculo *Sylvia*, com a filha Beatriz. A montagem aconteceu no ano de 2012, pela Escola de Balé Dicléa Ferreira, em Pelotas. As duas participaram como bailarinas; Beatriz estuda balé na mesma escola citada nas narrativas da mãe



2. As fotografias apresentadas na seção pertencem ao arquivo pessoal dos depoentes e seu uso foi autorizado pelos mesmos para esta pesquisa.

Figura 3 – Em 2014, Beatriz, Eleonora e Zulce: três gerações participam do Festival de Dança de Joinville



Em depoimento a mim³, Eleonora comenta que a mãe Zulce Motta foi aluna da primeira turma de balé da escola e que a acompanhou, a ela e à filha, mais de uma vez ao Festival de Dança de Joinville⁴, uma prática com a qual a família está há anos envolvida.

Na primeira vez que fui a Joinville, em 1987 (eu tinha 10 anos), minha mãe foi naquela função de acompanhar e tudo mais... depois, no X festival, eu fui e ela foi novamente... e agora lá foi ela me ajudar com a Bia e aproveitar também. (Eleonora Santos, 2013)

Eleonora comenta o interesse que Beatriz, a filha, demonstrou nos debates sobre dança de rua, que foi a temática do seminário do festival no referido ano, e do espanto positivo da mãe, Zulce, ao deparar com as falas de críticos, profissionais e acadêmicos sobre dança, que ela considerou muito mais aprofundadas que no passado. O interesse de Beatriz pela dança de rua, narrado pela mãe Eleonora, demonstra que a competência cultural herdada da família, levantada pelas teorias bourdianas, também confere a possibilidade para a menina de 11 anos de se interessar por outras modalidades

3. Procurei Eleonora Santos por meio de uma rede social para solicitar mais informações, e mantivemos uma conversa através do chat da rede, que foi posteriormente gravada com a permissão da depoente. Já Álvaro Rosacosta foi procurado por mim na mesma rede social e mantivemos contato por e-mail e pelo chat da rede. Ambos autorizaram o uso das fotografias de seus arquivos pessoais e das conversas complementares na pesquisa.

4. Um dos mais importantes festivais de dança do país, que acontece anualmente na cidade de Joinville (SC).

de dança que não o balé clássico, tão presente em suas relações familiares e na história de vida das mulheres dessa família.

À maneira de Eleonora, o ator, músico e professor Álvaro Rosacosta, remete-nos à sua tenra infância e a um emaranhado de relações entre escolarização, arte e família. Ele nos conta sobre quando assistia a trechos de espetáculos com os pais no tradicional Theatro São Pedro de Porto Alegre, onde membros de sua família trabalhavam e viviam. Nesse caso, a família é altamente significativa, tanto naquilo que é evocado pela memória, como na relação direta com a profissionalização e constituição do sujeito, ou seja, com seu capital cultural e simbólico.

Álvaro, ao relatar sua mais remota lembrança como espectador, nos traz referências afetivas e espaciais concretas: um menino muito pequeno, o palco e a plateia de um teatro, o aconchego do colo dos pais. A cena é terna e demonstra a relação de hábito, de costume, de intimidade da criança pequena e de sua família com o acontecimento cênico e com o edifício teatral. O teatro acolhe os pais e permite ao menino circular e brincar e contar com o conforto e carinho deles. Esse teatro, que para tantos é tão somente um aparelho cultural, um imponente edifício histórico, para Álvaro é a memória do afeto, do jogo, da família e da criança que foi.

Eu descendo do palco do Theatro São Pedro (onde eu morava) e indo para o colo de meus pais ver o final da encenação. (Álvaro Rosacosta, 2013)

Álvaro é ator e musicista, embora tenha se graduado em Artes Visuais na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) – começou a estudar artes plásticas na Escolinha de Arte instalada no Theatro São Pedro. É um dos nomes mais significativos do teatro gaúcho de sua geração, participou de muitos elencos em montagens com diferentes grupos e com os principais diretores de Porto Alegre, sendo um dos mais atuantes artistas na Companhia Teatro Novo, conhecida pelas suas encenações voltadas para crianças há mais de 40 anos. É também compositor de muitas trilhas sonoras de espetáculos.

O trabalho pedagógico desenvolvido por Álvaro é o de instrutor de oficinas e workshops. É importante frisar que esse artista porto-alegrense descende de

uma linhagem de trabalhadores ligados às artes: seu avô foi funcionário do Theatro São Pedro, no qual sua família viveu, e onde ele nasceu e cresceu. A trajetória desse artista foi atravessada por inúmeras experiências vivenciadas dentro do principal aparelho cultural e casa de espetáculos do estado do Rio Grande do Sul.

Na narrativa abaixo, Álvaro relaciona jocosamente as memórias do teatro, da família e da escola. Mais uma vez, casa, conforto e intimidade estão presentes nas memórias do ator com o teatro.

Só sei que a minha história no palco já começou mal! [risos]. Meu jardim de infância resolveu montar um auto de Natal e apresentar no Theatro São Pedro! Durante os ensaios eu fugia e ia para «casa». Claro que na estreia, eu era o Rei Mago negro (Baltazar?), eu vi os meus pais na plateia e não tive dúvidas: desci pelo meio do palco (naquele tempo existia uma passarela dividindo a plateia) e fui sentar no colo do meu pai para assistir o resto da confusão. [risos]. Minha quase estreia foi em «casa»! [risos]. (Álvaro Rosacosta, 2013)

Figura 4 – O avô Manuel, zelador do Theatro São Pedro a partir de 1949, posa em frente ao teatro

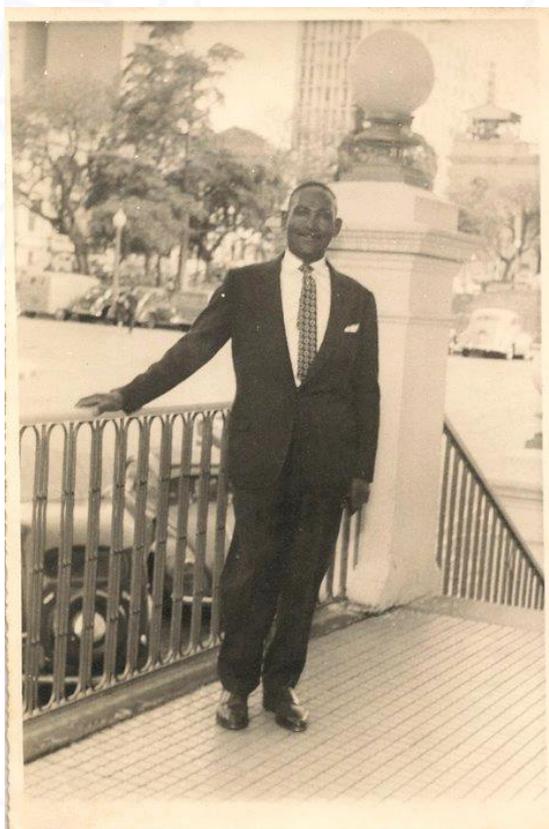
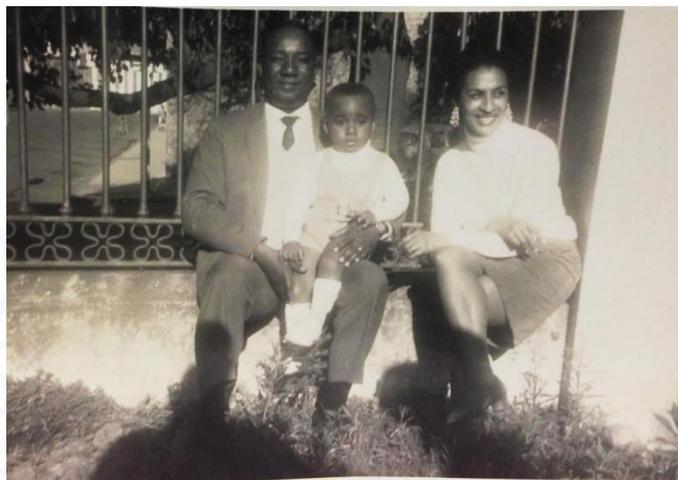


Figura 5 – Álvaro com os pais, no pátio do Theatro São Pedro, onde ficava a casa da família



Podemos depreender que as memórias evocadas estão diretamente ligadas a um círculo produtivo relacionado ao presente de cada um desses professores de artes cênicas e reconhecer que a emergência das memórias familiares ressignifica o vivido no passado nas construções identitárias do presente dos docentes. Os depoimentos de Eleonora e Álvaro, apesar de sucintos, são contundentes e mostram como as práticas artísticas promovidas pela família e os contextos familiares podem influir na escolha por determinado campo profissional, na aquisição de capital simbólico, nos atravessamentos constitutivos de um *habitus* específico.

Todavia, cumpre notar que são comuns os relatos de artistas ou professores de artes em formação que não foram apoiados por suas famílias ao escolherem uma carreira mercadológica e socialmente desvalorizada relacionada aos campos da educação e da arte, nesse caso aos dois, ambos os campos profissionalmente desvalorizados no Brasil. Há duas faces do atravessamento familiar nas escolhas e nas formações identitárias dos docentes-artistas: se por um lado podemos relatar os percursos afetivos e familiares de Eleonora e Álvaro em suas relações com a dança e o teatro, por outro, sabemos que há preconceitos e dificuldades enfrentados tanto pelos que escolhem a carreira artística como pelos que escolhem a carreira docente. Ambas as profissões no país sofrem com baixa remuneração, falta de reconhecimento e instabilidade profissional.

Algumas colocações derradeiras sobre o tema e uma proposição final

É importante dimensionar como as primeiras lembranças de professores de teatro e dança como espectadores estão fortemente vinculadas à sua família, o que possivelmente demonstra que contataram pessoas interessadas de alguma forma nas artes da cena, que propiciaram a eles quando crianças e jovens a vivência de determinadas experiências como espectadores.

Dentre 95 depoentes da pesquisa que ora realizo, 50% citam a família em geral ou algum familiar específico (pai, mãe, avós, madrinha, irmãos, tios, sobrinhos) presente em suas primeiras experiências como espectadores, o que suas memórias trazem como “a mais remota lembrança”.

É possível relacionar esses dados e a leitura feita a partir deles ao conceito de capital cultural de Pierre Bourdieu. A aquisição de capital cultural (e de competência para adquirir esse capital) se daria basicamente por duas formas: por meio da herança familiar e do *habitus* vivenciado pelos sujeitos e por meio da instituição promotora do acesso universal e democrático aos conhecimentos e valores, ou seja, a escola. No entanto, ele traça diferenciações concretas (através de longa exposição de dados empíricos) acerca de como essas constituições de capital cultural e simbólico se dão na sociedade capitalista e como deflagram lutas simbólicas pela aquisição desse capital, que acaba sendo o grande legitimador das classes.

Não nos interessa aqui, propriamente, a discussão de caráter classista empreendida por Bourdieu e que atravessa a base de toda sua obra. Contudo, interessa-nos pensar em como, de modo significativo, podemos traçar relações entre um capital simbólico vinculado à herança familiar e as narrativas de constituição como espectadores dos professores, isso em um momento sócio-histórico de amplas e irreversíveis transformações, principalmente naquilo que concerne ao acesso a esses bens simbólicos. Parece-me que no caso das artes da cena, por mais que tenhamos na mídia inúmeras demonstrações de possíveis leituras e vivências com essas linguagens, é por meio da família e da escola, instâncias que medeiam a aquisição de capital e competência culturais dos professores, que o acesso a esses bens se efetiva.

Gostaria de finalizar essas considerações sobre formação de identidades de espectadores-professores, famílias e memórias, assinalando sugestões de práticas na formação docente em artes cênicas que envolvam a construção mnemônica dos docentes de teatro e dança como espectadores. Ao narrar as suas memórias, ao evocar determinadas lembranças e silenciar outras, os professores, através de suas escolhas, também constroem suas identidades de espectadores. Problematizar essas construções de identidades de espectador (a começar pelas suas próprias) poderia estar na base de uma formação docente em artes cênicas também voltada, de modo consciente e problematizador, às pedagogias do espectador, tantas vezes silenciadas em nossos currículos, projetos pedagógicos e planejamentos de aulas de teatro, dança, performance, ópera, circo.

Portanto, levando em consideração os aspectos abordados que relacionam memória, família e identidade docente, gostaria de propor que as memórias dos professores como espectadores, em suas mais diversas facetas, fossem exploradas nos percursos de formação docente na universidade, tanto nas licenciaturas como nos cursos de especialização docente, de pós-graduação e nas ações de extensão vinculadas à formação continuada de professores, sejam eles específicos de teatro e dança ou pedagogos ou de outras áreas – como no caso da pesquisa “Identidades musicais de alunas de Pedagogia – músicas, memória e mídia” (TORRES, 2003), desenvolvida com o propósito de estudar a constituição de sua identidade docente.

Conseqüentemente, produzir narrativas (orais, visuais, sonoras, sinestésicas, corporais, lúdicas) vinculadas às nossas memórias como espectadores se colocaria como um instigante ponto de partida para a construção de (im) possíveis e (des)necessárias pedagogias do espectador nas salas de aula universitárias e também naquelas da educação básica e dos cursos livres. Rememoremos, enfim, para, quiçá, sermos.

Referências bibliográficas

- BOURDIEU, P. **A distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo/Porto Alegre: Edusp/Zouk, 2006.
- FERREIRA, T. **A escola no teatro e o teatro na escola**. 2. ed. Porto Alegre: Mediação, 2010.

IZQUIERDO, I. Conferência de abertura. ISAACSSON, M. et al. (orgs.). **Tempos de memória**: vestígios, ressonâncias e mutações. Porto Alegre: AGE, 2013.

TORRES, M. C. A. R. **Identidades musicais de alunas de Pedagogia**: músicas, memória e mídia. 2003. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/neccso/pdf/tese_identidadesmusicais.pdf>. Acesso em: 28 dez. 2015.

Recebido em 13/01/2016

Aprovado em 04/04/2016

Publicado em 30/06/2016

TRAVESSIAS DO ESPECTADOR ESCOLAR NA CONTEMPORANEIDADE: CONCEPÇÕES E REVERBERAÇÕES DO ATO DE FRUIR TEATRO

*JOURNEYS OF THE SCHOLAR SPECTATOR IN
CONTEMPORANEITY: CONCEPTIONS AND REVERBERATIONS
OF THE ACT OF ENJOYING THEATER*

*CAMINOS CONTEMPORÁNEOS DEL ESPECTADOR EN LA
ESCUELA: CONCEPCIONES Y REVERBERACIONES DEL ACTO
PARA DISFRUTAR DEL TEATRO*

Patrícia Gusmão Maciel

Patrícia Gusmão Maciel
Mestre em Artes Cênicas pela
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
e professora de teatro.

Resumo

Este artigo visa a refletir sobre o processo de formação de espectadores, que envolvem ações de mediação teatral – compreendida como atividade pedagógica de formação. A proposta pretende evidenciar dois diferentes projetos, dedicados a atividades de mediação em teatro, direcionados à formação de espectadores na Educação Básica pública, oriundos de iniciativas culturais. As bases teóricas das reflexões são estudos sobre a formação de espectadores de teatro, desenvolvidos por autores como Flávio Desgranges e Roger Deldime.

Palavras-chave: Formação de espectadores, Mediação teatral, Teatro e educação, Pedagogia do espectador.

Abstract

This article aims to reflect on the spectators' formation process, which involves theatrical mediation actions – understood as educational activity. The aim is to highlight two different projects dedicated to mediation activities in theater, focused on the formation of spectators in the public basic education, coming from cultural initiatives. The theoretical bases of the reflections are studies on the formation of theater spectators, developed by authors such as Flavio Desgranges and Roger Deldime.

Keywords: Formation of spectators, Spectator pedagogy, Theatrical mediation, Theater and education.

Resumen

Este artículo tiene como objetivo reflexionar sobre el proceso de formación de los espectadores, que implican acciones de mediación de teatro —entendida como la formación de la actividad educativa. La propuesta tiene como objetivo destacar dos proyectos diferentes dedicados a la mediación de actividades teatrales, destinadas a la formación de espectadores en la educación básica pública, procedentes de iniciativas culturales. Las bases teóricas de esta reflexión fueron estudios sobre la formación de los espectadores de teatro, desarrollados por autores como Flavio Desgranges y Roger Deldime.

Palabras clave: Formación de los espectadores, La mediación teatral, Teatro y educación, Pedagogía del espectador.

Por travessia, podemos entender a ideia que perpassa por uma série de significações que estão no “entre”, e não no objetivo final da chegada, dando a entender que as experiências mais marcantes e expressivas se colocam no percurso, na trajetória que se percorre, ao encontro inédito de paradigmas e elaborações cognitivas, consideradas subjetivas e essenciais para os processos de construção de visões de mundo. Para tanto, a travessia conta com ações que possam efetivamente colaborar com essas novas construções, que aqui denominaremos por *mediação*.

A fim de compreender melhor o termo “mediação”, o dicionário Houaiss traz, à luz da filosofia, a mediação como “processo criativo mediante o qual se passa de um termo inicial a um termo final” (HOUAISS; VILLAR, 2001, p. 1290). Nesse contexto, é interessante pensar sobre a expressão “processo criativo” como uma abordagem possível a ser desenvolvida através de metodologias que utilizem a mediação, compreendendo que, para sair de um estado inicial e chegar a um estado final (supondo que o estado final seja qualitativamente diferente do inicial), faz-se necessário transitar por esse caminho através da criatividade, que está ligada aos processos cognitivos do indivíduo.

Dessa forma, os rumos argumentativos deste trabalho resultam na aproximação entre a mediação em artes e educação e na reflexão sobre diferentes processos de mediação e formação de mediadores e espectadores, especialmente na área do teatro.

Faz-se importante, então, delinear os primeiros passos que podem ser entendidos como processos iniciais de mediação. De acordo com Desgranges (2011), entre tantos aspectos que determinam as relações entre o espectador e a obra de arte, certamente o acesso é o primeiro deles, que impõe desafios de ordem física ou linguística. O acesso físico diz respeito às possibilidades de visitação do público aos espaços de cultura, ou de deslocamento de obras e espetáculos, de forma itinerante, a regiões menos favorecidas. Já o acesso linguístico tem implicações mais profundas, por se relacionar à promoção de um rico e intenso diálogo entre a obra de arte e o espectador.

No ambiente escolar, é notória a escassez de atividades voltadas à área artística e cultural, configurando-se, muitas vezes, como adereço das atividades extraclases, sem o seu devido aprofundamento. Em iniciativas relevantes nacionais e estrangeiras, que propõem uma maior interação dos

estudantes com atividades de cunho artístico, em especial com o evento teatral, há a proposta de promover a travessia dos estudantes no encontro com o espetáculo teatral e suas ações de desdobramento para a recepção teatral. Dessa forma, foram destacados neste artigo projetos desenvolvidos em espaços culturais institucionalizados, que propõem interação entre atividades teatrais, apresentações artísticas e espaços de educação formal (neste caso, escolas de Educação Básica), promovendo um estreitamento da relação com a arte do teatro para além do simples “passeio para assistir à peça de teatro”, consistindo no desdobramento de atividades pré e pós-espetáculo, visando à formação de espectadores.

Destacam-se dois projetos selecionados, citados como relevantes em trabalhos acadêmicos, de onde foram pesquisados e desenvolvidos para esta análise. O primeiro é o Projeto Formação de Público, desenvolvido em São Paulo, objeto das análises de Desgranges (2011), e o segundo é o projeto Théâtre La Montagne Magique, desenvolvido na Bélgica, referido em obras do pesquisador de teatro Roger Deldime.

Alguns critérios importantes para a seleção dessas iniciativas foram: o tempo de duração dos projetos, que possibilitou a eles um trabalho consistente, consequente e continuado; a quantidade de público envolvido nos projetos; o direcionamento do trabalho à formação de espectadores em teatro, oriundos da Educação Básica; e a criteriosa escolha dos espetáculos que compõem os projetos, que se dá em função da sua relevância artística e contribuição para a construção do gosto estético dos espectadores-alvo das propostas formativas.

Mais do que formar público, formar espectadores

O Projeto Formação de Público, voltado especialmente para a formação de espectadores jovens e adultos, professores e estudantes das escolas municipais inscritas, foi desenvolvido em São Paulo, pela Secretaria Municipal de Cultura, entre 2001 e 2004.

Segundo Desgranges (2008), somente em 2004, ano em que ele participou do projeto na função de coordenador, tiveram acesso ao projeto 305 escolas municipais, com um público estimado em 257 mil estudantes.

O autor defende que em oposição a uma sociedade espetacularizada, que não parece desenvolver reflexões críticas sobre o que lhe é imposto, o teatro é um grande aliado na aquisição da autonomia interpretativa:

Um projeto de formação de espectadores precisa, assim, além de propiciar o conhecimento específico da linguagem teatral, estimular a autonomia interpretativa dos participantes. Uma aquisição que não se evidencia com extrema facilidade numa vivência da espetacularidade que pouco ou nada convida o indivíduo a exercer o papel autoral crítico que a arte teatral solicita, convida, exige do espectador. Aquisição esta, aliás, que não se outorga por decreto, nem se incute por propaganda, ou mesmo se transfere por convencimento, mas que só se conquista por experiência. (DESGRANGES, 2011, p. 156)

Importante consideração a ser feita é a distinção entre a formação do público e a formação dos espectadores. A formação do público foca o trabalho na ampliação do acesso físico para a ida ao teatro; e a formação dos espectadores dedica-se à ampliação do acesso linguístico, ou seja, na aproximação subjetiva do indivíduo com a obra de arte, mediando a relação dialógica entre eles, em “uma experiência que é única, pessoal e intransferível!” (Ibid., p. 157)

No Projeto Formação de Público foram utilizadas três linhas de ação pedagógica: debates entre artistas e espectadores, sempre após a apresentação dos espetáculos; cursos de formação em teatro, oferecidos a professores da rede municipal de ensino participantes do projeto; e os chamados *ensaios de desmontagem*, ou seja, “procedimentos pedagógicos de mediação teatral oferecidos nas escolas aos alunos participantes, antes e depois dos espetáculos, visando dinamizar a recepção da obra.” (Ibid. p. 160)

Nos debates entre os artistas e o público, a participação ativa dos espectadores era incentivada para contribuírem com considerações acerca da peça teatral, o que evitava “palestras” sobre a obra, favorecendo a troca de impressões para que fossem elaboradas “respostas próprias às provocações semióticas feitas pelos artistas na encenação” (Ibid. p. 161). O curso de formação em teatro para os professores da rede municipal de ensino tinha por objetivo prepará-los para a mediação com os estudantes e aprofundar o conhecimento sobre teatro através de jogos de improvisação teatral e do estudo dos elementos da encenação teatral. Assim, os participantes tinham a opor-

tunidade de compreender e assimilar as possibilidades da arte teatral através de experiências práticas e reflexivas.

Já nos ensaios de desmontagem, que eram desenvolvidos antes e depois da peça, os monitores participantes do projeto iam às escolas e ofereciam oficinas aos estudantes, propondo atividades teatrais do repertório dos grupos de teatro responsáveis pela apresentação cênica no projeto. O objetivo era sensibilizar os estudantes para a encenação a ser assistida, colocando-os em um diálogo produtivo com a obra e os artistas. Desgranges (2011, p. 171) chama atenção para interpretações equivocadas a respeito dos ensaios de desmontagem que, segundo ele

não têm o objetivo de fornecer uma leitura pronta ou mesmo de encaminhar uma “interpretação apropriada” do espetáculo, o que seria contrário à ideia de liberdade e autonomia interpretativa, mas de apresentar possíveis *vetores de análise* da encenação. Ou seja, o que se pretende não é fechar uma leitura, ou apontar um “jeito certo” de compreender a obra, mas sensibilizar o espectador para alguns aspectos do espetáculo, estimulando-o a efetivar uma análise pessoal da cena.

Dessa forma, o trabalho desenvolvido nesse projeto permitiu a ampliação do conhecimento e fruição da arte teatral pelos estudantes e professores da Rede Municipal de Ensino de São Paulo, e passou a influenciar metodologias e práticas na área do teatro que buscam efetivar o encontro criativo entre espectador e obra de arte.

Essas metodologias parecem contemplar um enfoque mais amplo sobre o contexto do evento teatral como um todo, valorizando o encontro com a arte e suas significações, podendo, assim, possibilitar aos estudantes, bem como aos professores e à comunidade, a aproximação com o teatro de uma maneira mais efetiva, tanto sob o aspecto físico como linguístico.

La Montagne Magique

La Montagne Magique é um centro permanente de teatro, direcionado à educação teatral das crianças e jovens, criado em 1995 e ainda em atividade, na cidade de Bruxelas (Bélgica), e coordenado pelo professor Roger Deldime, diretor do Centro de Sociologia do Teatro da Universidade Livre de Bruxelas e

do Teatro La Montagne Magique. Participou como pesquisador da área da psicopedagogia explanando sobre o papel da pesquisa psicossocial no contexto cultural, pois naquele momento da história a sociedade era animada por um “novo tempo” de utopias políticas e artísticas. (DELDIME, 2006)

Importante destacar que nas escolas da Bélgica não há relatos de professores licenciados em teatro atuando no âmbito escolar, pois eles costumam ser vinculados a instituições culturais. No caso do projeto Théâtre La Montagne Magique, os artistas e professores de teatro estabelecem parcerias com as escolas e oferecem formação teatral para os professores do ensino básico.

O contato de Deldime com pesquisas voltadas ao teatro direcionado às crianças e jovens iniciou-se durante o Festival Anual de Teatro Nacional da cidade de Spa, em 1970. Fascinado pelas relações estabelecidas com os grupos de teatro e com os espectadores infanto-juvenis, o pesquisador começou a acompanhar os debates que se seguiam às apresentações teatrais, e as oficinas oferecidas pelas companhias teatrais, vindo a convidar os jovens espectadores a escreverem as suas impressões e produzirem desenhos.

A coleta e análise destes dados levaram Deldime a criar o Centro de Sociologia do Teatro, na Universidade Livre de Bruxelas, que logo passou a congregar uma equipe de especialistas de várias áreas das ciências humanas, entre eles: sociólogos, artistas, psicólogos, semióticos, filólogos, visando ao estudo de um teatro humanista, através da complexificação dos estudos sobre o jogo e os recursos cênicos para a linguagem simbólica. O teatro humanista de então se propunha a uma renovação ética e estética do teatro para crianças e jovens, recusando formas “adocicadas” com conteúdo infantilizador de propósito moralizante, o que acabou levando Deldime à militância por um teatro propositor de emancipação.

Em 1995, as autoridades locais da cidade de Bruxelas, ligadas ao departamento de Belas Artes, Cultura e Juventude, ofereceram a Deldime a oportunidade de criar e desenvolver um projeto ligado à educação continuada em teatro, que envolvia a sensibilização artística dos professores e estudantes e, conseqüentemente, a abertura cultural para a escola.

A proposta de trabalho desse espaço cultural é organizada primeiramente de acordo com a escolha de projetos teatrais que aprofundem a abordagem

do teatro através dos seus elementos cênicos, possibilitando diferentes leituras, menos óbvias e mais questionadoras.

Para isso, dentre os princípios norteadores que visam a um olhar qualificado para o evento teatral,

é desejável programar uma série de espetáculos cuidadosamente selecionados daqueles que fornecem a criação teatral para o público infanto-juvenil. Espetáculos que convidem os espectadores para apreciar o poder revelador da cena teatral em várias dimensões: verbal e não verbal, visual, auditiva, tátil e olfativa. Dos corpos, das falas, dos gestos, do jogo. Com um ritmo e uma duração. E contato! Contato entre os que jogam e os que assistem: vibrações produzidas pelo encontro de duas alteridades. (DELDIME, 2006, p. 11)

O grande desafio proposto nesse centro de educação permanente em teatro é despertar nos estudantes o olhar atento para a produção de sentidos e significados através da arte teatral, auxiliando-os nesse aprendizado, sem impor concepções estanques a respeito da obra de arte, mas contribuindo de forma colaborativa em sua educação artística:

Aguçar na juventude o fervor do olhar desejoso é a quintessência de todo projeto de educação artística. Nós não podemos ajudá-los revelando o espetáculo de forma direta e seca, mas podemos esclarecê-los através da introdução de algumas referências sutis e apontando elementos úteis para despertar a atenção. Ver e ouvir é buscar significado, escolhendo a realidade “flexível” da performance teatral. O que torna o espectador atento é a sua capacidade para gerir o próprio olhar e a própria escuta. É uma questão de liberdade para acrescentar sentidos à imaginação e ao pensamento, de ter tempo para construir e articular a inteligibilidade da narrativa. Para superar o “senso comum”, ir um pouco mais longe e sonhar. (Ibid., p. 19).

Para Deldime, é incompreensível que em muitos lugares não haja essa preocupação com a formação e sensibilização artística dos professores da Educação Básica. Nesse sentido, ele constata, através da sua experiência e pesquisa sobre a memória dos jovens espectadores, que os vestígios das marcas deixadas pelas representações são mais profundos e duradouros quando os alunos têm professores sensíveis à “coisa” teatral e são motivados pela produção cultural. Este é um importante dado para ser levado em con-

sideração, pois praticamente 95% do sistema escolar frequentam eventos de teatro na Bélgica.

As atividades do La Montagne Magique são sustentadas por um tríptico, que é formado por três objetivos principais: ver espetáculos profissionais; fazer teatro, expressar-se através dos gestos e do movimento, explorar o universo teatral através da experiência prática; formar adultos acompanhantes das crianças que vão ao teatro, adultos mediadores entre a obra artística e as crianças e jovens. Suas ações desenvolvem-se em torno desses eixos, que sustentam e qualificam o trabalho de formação de espectadores.

No que diz respeito ao último objetivo, o de formação de adultos mediadores, configura-se como uma atividade voltada principalmente à formação teatral de professores. Esses profissionais, ou acadêmicos em formação, passam por uma preparação voluntária, que envolve a prática teatral e a observação de espetáculos voltados ao público infanto-juvenil, desenvolvendo impressões e reflexões sobre estes espetáculos. Essas ações contribuem para sua postura e compreensão em relação ao evento teatral:

Essas descobertas, por si, uma vez decodificadas, serão colocadas em perspectiva com a esfera profissional, ou utilizadas como contribuições pessoais, emocionais, relacionais em uma profissão (da área do ensino), onde estes aspectos são essenciais. As ferramentas de comunicação, verbal e não verbal, são igualmente exploradas na formação e possibilitam uma percepção diferente das relações humanas na sala de aula. (GITS, 2008, p. 5)

O professor, nesse sentido, torna-se um mediador inclusive das relações entre a escola e a instituição cultural, pois é ele que está diretamente ligado a esses dois campos, interagindo com diferentes públicos de teatro, com suas necessidades, com as orientações da escola e com a família dos estudantes.

Na medida em que aprofunda esses conhecimentos através do teatro, o professor pode ser levado a rupturas cognitivas que o libertam, iniciando questionamentos que o levam a reexaminar as suas certezas e o auxiliam a construir a sua própria docência para o futuro, pois essa formação é entendida não só como uma abordagem para o ato artístico-teatral, mas também como uma formação para a vida, em que as relações interpessoais são privilegiadas e incentivadas. Daí entende-se que “a base do trabalho teatral é a

tomada de consciência da sua presença corporal no mundo, este é um meio de (re)aprender sobre si mesmo, em relação com os outros.” (Ibid., p. 5)

Essas formações docentes na área do teatro são oferecidas na sede de La Montagne Magique e são abertas a todos os interessados em aprofundar conhecimentos sobre o evento teatral, tendo a duração de um ano letivo, e, ao final desse período, os professores-alunos fazem uma apresentação cênica. No início da programação anual em La Montagne Magique, esses professores são convidados a levarem os estudantes para assistirem aos espetáculos, com preparações e retomadas de impressões do espetáculo em sala de aula organizada por eles mesmos, instrumentalizados pela prática artística oferecida na formação.

Essa ampliação de repertórios artísticos que é oferecida aos professores de Bruxelas por esse projeto é uma prática que se desdobrou através de outros grupos e espaços teatrais, originando inclusive cartilhas que agregam informações sobre os espetáculos, voltados ao público infanto-juvenil, e abordagens que o professor pode efetivar em sala de aula, aprofundando a proposta cultural da encenação.

Iniciativas como essa permitem vislumbrar que a continuidade e o aprofundamento de experiências relacionadas ao evento artístico e teatral são possíveis, pois, mesmo enfrentando muitas resistências ao longo das suas ações pelo La Montagne Magique, Deldime perseverou nas suas convicções sobre a educação na área do teatro, e pôde registrar e analisar academicamente os resultados obtidos ao longo de vinte anos de atuação pedagógica e teatral, tornando-se um inspirador para outros pesquisadores e atuantes no ensino do teatro.

Considerações finais

Uma das primeiras constatações é sobre o importante papel da mediação como atividade pedagógica de interação nas artes, que, segundo Darras (2009), sendo dialética e dialógica, a mediação tem a responsabilidade de contribuir com o desenvolvimento da capacidade de pensar o fenômeno cultural na sua forma complexa e incentivar processos transformadores intrínsecos e coletivos. As metodologias de mediação aqui propostas não têm por ob-

jetivo apenas descobrir o que foi que o espectador apreendeu do espetáculo assistido, e se a sua compreensão está em consonância com as escolhas do diretor e dos artistas envolvidos no espetáculo, e sim instrumentalizar espectadores de modo que eles possam fazer suas próprias escolhas e nortear os seus percursos pessoais de cocriação do espetáculo a partir das suas próprias significações, o que extrapola uma leitura da obra artística.

Ao se preocupar com o fortalecimento da compreensão e parceria dos professores nos seus objetivos, esses projetos tornam-se práticas mais amplas, pois os seus idealizadores e realizadores entendem que o professor é um elo vital no desenvolvimento de qualquer processo educacional que se deseje significativo na relação com a escola e a sociedade. Se o professor não se sentir motivado na realização desses empreendimentos que fogem da sua prática docente diária (muitas vezes desgastada e com pouco espaço para questionamentos), dificilmente suas ações alcançarão suas propostas iniciais, independente de qual natureza for.

A arte, nesse sentido, pode colaborar com a construção de uma visão interdisciplinar e pluralizada, que convida o indivíduo a aceitar a diversidade de ideias e dialogar com subjetividades e visões de mundo diferentes da sua, mediatizado por pessoas, situações e lugares, de acordo com as suas experiências pessoais. Por isso que a estreita relação com as instituições culturais pode ser de grande contribuição no que se refere à ampliação de vínculos entre arte e educação, e entre escola e sociedade. Incentivar os programas educativos com práticas significativas nas instituições culturais deveria ser uma preocupação dos órgãos governamentais ligados à área da educação que, a exemplo do que ocorre na Bélgica e em outros lugares do mundo, contribui efetivamente para um aprendizado diversificado e multidisciplinar.

Referências bibliográficas

- DARRAS, B. As várias concepções da cultura e seus efeitos sobre os processos de mediação cultural. In: BARBOSA, A. M.; COUTINHO, R. G. (orgs.). **Arte/educação como mediação cultural e social**. São Paulo: Editora UNESP, 2009. p. 23-52.
- DELDIME, R. **Les jeunes au pays du théâtre**. Bruxelles: Lansman, 2006.
- DESGRANGES, F. Mediação teatral: anotações sobre o projeto formação de público. **Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas**, v. 1, n. 10, dez. 2008.

- _____. **Pedagogia do teatro**: provocação e dialogismo. São Paulo: Hucitec, 2011.
- GITS, J. La formation théâtrale des futurs enseignants em réflexion. In: **Questions de théâtre**: Les formateurs de formateurs et l'initiation théâtrale des jeunes. Bruxelas: Lansman, 2008.
- HOUAISS, A.; VILLAR, M. de S. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

Recebido em 16/03/2016

Aprovado em 12/05/2016

Publicado em 30/06/2016

A PULSÃO DE TEATRALIDADE E A SOBREVIVÊNCIA DO TEATRO NA ATUALIDADE

*THE INSTINCT OF THEATRICALITY AND THE SURVIVAL OF
THE THEATRE IN CONTEMPORANEITY*

*LA PULSIÓN DE TEATRALIDAD Y LA SUPERVIVENCIA DEL
TEATRO EN LA ACTUALIDAD*

Elen de Medeiros
Matheus Borelli dos Santos

Elen de Medeiros

Professora de literatura e teatro na
Faculdade de Letras da Universidade
Federal de Minas Gerais.

Matheus Borelli dos Santos

Graduando em artes cênicas na
Universidade Federal de Ouro Preto.



Projeto *Janela de Dramaturgia*.
Fotografia Ethel Braga.

Resumo

Este artigo busca, por meio de uma leitura de *O teatro é necessário?*, de Denis Guénoun, aproximar as ideias abordadas pelo autor ao conceito de “pulsão de ficção”, forjado por Suzi Frankl Sperper, em uma tentativa de refletir acerca das motivações do espectador contemporâneo ao buscar uma obra teatral. Esse pensamento, apoiado na noção da *tríplice mimese*, de Paul Ricoeur, irá levantar possibilidades que investigam como um espaço institucionalizado pode proporcionar terreno fértil para o cultivo dessa necessidade humana pela ficcionalização.

Palavras-chave: Contemporaneidade, Espectador, Imaginário, Jogador.

Abstract

This article aims, through the reading of *Is theatre necessary?*, by Denis Guenoun, to approximate the ideas dealt by the author to the concept of “instinct of fiction”, forged by Suzi Frankl Sperper, in an attempt to reflect on the motivations of the contemporary spectator when looking for a theatre play. This thought, supported by the concept of *triple mimesis*, by Paul Ricoeur, will investigate how an institutionalized space can provide a fertile ground to cultivate this human need for fictionalization.

Keywords: Contemporaneity, Imaginary, Spectator, Player.

Resumen

Mediante la lectura de *¿El teatro es necesario?*, de Denis Guénoun, este artículo pretende acercar las ideas abordadas por este autor al concepto de Pulsión de ficción, forjado por Suzi Frankl Sperber, en un intento de reflexionar sobre las motivaciones del espectador contemporáneo al buscar una obra de teatro. Este pensamiento, apoyado en el concepto de la *triple mimesis*, de Paul Ricoeur, sugiere posibilidades que investigan cómo un espacio institucionalizado puede proporcionar un terreno fértil para el cultivo de esta necesidad humana de ficcionalización.

Palabras clave: Contemporaneidad, Imaginário, Espectador, Jugador.

Tudo está pronto para o início do ensaio. Os atores reunidos no palco apenas aguardam a chegada do Diretor e da Primeira Atriz. Assim que ambos chegam, começam a ensaiar o espetáculo *O jogo dos papéis*. O Primeiro Ator, antes mesmo que se desse o pontapé inicial, zomba de algo no texto

que julgava ser “ridículo”: foi pouco para que se desenrolasse toda a querela do Diretor sobre a escassa produção dramática de qualidade, que deixa poucas opções para o trabalho. É quando chegam, de supetão, o porteiro do local acompanhado por seis personagens que reivindicam representação. O Pai, a Mãe, a Enteada, o Filho, o Rapazinho e a Menina clamam por um autor que dê vida ao seu drama. Eles expõem sua história ao diretor e aos atores, para persuadi-los de que merecem ser encenados. Mas quando enfim conseguem convencê-los, se chocam com o incontestável fato de que a representação teatral de seu drama jamais seria equivalente àquilo que viveram, jamais se igualaria à tragédia de suas vidas. Desde os atores que tanto distam de sua real aparência e essência até o cenário, a mobília... nada é como deveria. A realidade do palco não é suficiente para representar a sua ficção.

Esse trecho, um breve resumo de *Seis personagens à procura de um autor*, de Luigi Pirandello, revela a crise enfrentada pelo drama no início da década de 1920 e coloca em tensão uma questão fundamental do teatro: os níveis de representação entre ficção e realidade.

Há um século de nós, o autor se pergunta o que, basicamente, nos perguntaremos neste artigo: qual é a serventia do teatro? Interessa-nos refletir sobre o que o teatro proporciona, enquanto arte que acontece e é assistida em tempo real, ou seja, que só existe no contato imediato com o espectador.

Assim, o texto de Pirandello nos serve como catapulta para refletirmos sobre o que, na arte do teatro, ainda se faz necessário de modo a mantê-lo vivo até os dias de hoje e sobre de que modo a ficção teatral se apresenta ao espectador contemporâneo. Para tanto, serão discutidos e entremeados o conceito de pulsão de ficção, proposto por Suzi Frankl Sperber e o debate aventado por Denis Guénoun, sobre a necessidade do teatro na atualidade, em seu livro *O teatro é necessário?*

Pensa-se aqui, pretensiosamente, que há algum componente da arte teatral que, devido à interação imediata proposta por ela, desperta em atores e espectadores um possível sentimento de conexão com traços arquetípicos do ser humano e que, talvez, esse sentimento seja o grande alicerce da longevidade do teatro.

No passar de sua existência, o teatro viveu diversos momentos. Assim, um breve caminho será percorrido para alcançar o cerne da seguinte reflexão:

o que garante, hoje, a sobrevivência dessa arte, com toda a sua atual e cumulativa pluralidade, a partir da qual tentaremos encontrar um denominador comum que justifique a necessidade do teatro.

Nas palavras de Guénoun, necessidade é o nome da brutalidade de um chamado da vida, de modo que esta prevaleça sobre a morte (GUÉNOUN, 2012, p. 16). Ora, ao aproximar a necessidade do teatro a um chamado brutal, cuja rejeição pressupõe um risco de morte, o autor eleva a simples necessidade àquilo que seria uma necessidade imperiosa (SPERBER, 2002, p. 282), aproximando-a do complexo conceito de *pulsão*, analisado segundo a perspectiva de Sperber.

No livro *Ficção e razão: uma retomada das formas simples*, a professora doutora Suzi Frankl Sperber (2009b) investiga, por meio da convergência de pensamentos psicanalíticos, linguísticos e antropológicos, a necessidade humana de elaborar ficções. Para além do livro citado, em entrevistas e artigos que serão utilizados na nossa análise, Sperber discorre sobre o tema, nos guiando por um caminho que levará ao cunho do termo *pulsão de ficção*.

As pesquisas de Sperber (2002) se iniciam por meio da compreensão da oralidade e dos processos de aquisição da linguagem enquanto procedimento de atribuição de significados ao mundo. Amparada por estudos de Claudia Lemos (UNICAMP), Sperber (2002, p. 262) relata que “a criança constrói suas primeiras narrativas por volta dos três anos de idade, sendo esta a primeira manifestação estruturada e completa da fala infantil”, concluindo, na sequência, que “a sua primeira fala não utilitária, pertenceria, pois, ao nível do imaginário” (Ibid., p. 263). A partir de tal constatação, surge a questão desencadeadora do pensamento da autora, que entende que, embora a primeira manifestação oral estruturada da linguagem ocorra próxima aos três anos de idade, o imaginário se manifesta muito antes disso, é inato, segundo Lacan (apud Serber 2002).

Ora, se o imaginário é anterior a esse processo de atribuição de significados ao mundo, não poderia ser ele um dos estruturadores de tal processo? Sperber (2002), a partir de investigações das raízes do imaginário, chega ao jogo *fort-da*, analisado por Freud (1920) em *Além do princípio do prazer*. O jogo consiste em uma aparente brincadeira realizada pelo neto de Freud – criança de um ano e meio de idade, portanto, ainda distante da fase de

enunciação estruturada da linguagem – quando da partida de sua mãe, em que o pequeno puxava e empurrava um carretel preso por um barbante emitindo alguns sons, interpretados pelo avô como as palavras *fort* (ou “foi-se”) para quando o carretel se afastava e *da* (ou “voltou”) para quando o carretel se reaproximava. A criança não chorava ao se despedir da mãe, mas após a separação lançava mão desse recurso lúdico.

Freud, supondo que o jogo fazia referência ao evento vivido pela criança, elaborou sua hipótese de que o ser humano, além de ser movido por uma busca de prazer e uma evitação do desprazer, tem a necessidade de elaborar, organizando de forma inteligível, sentimentos negativos, como a decepção, a dor, a perda, o sofrimento. Sperber (2002) enxerga algo mais nesse evento: entende que o jogo *fort-da* permite que o evento vivido seja elaborado pela criança a partir de um traço específico fundamental: o seu caráter ficcional. Ou seja, é a qualidade de ação cênica ficcional do jogo que, como uma lente entre o sujeito e o evento, permite que este seja elaborado e revestido de novo significado.

A pulsão de ficção é composta por imaginário, simbolização e efabulação, que seria a criação de narrativas investidas de valor simbólico (SPERBER, 2009a, p. 7). A repetição dessa narrativa é parte fundamental de todo esse sistema, posto que ela é o principal operário responsável por construir, por meio dos tijolos da ficção, a reelaboração do evento vivido, fazendo da efabulação uma espécie de ritual sagrado, porque está inserida em uma temporalidade cíclica.

A efabulação se caracterizaria também como uma espécie de incentivadora do ser humano diante do evento, a partir do momento em que o coloca no lugar de agente e não mais apenas receptor da ação: a criança que antes chorava passivamente em protesto pela partida da mãe e depois se acalmava em aceitação ao adeus, agora reage colocando-se como narrador ativo de um jogo cênico que a impulsiona rumo a um novo nível de compreensão sobre a separação.

Esse exercício de aproximações e afastamentos do mundo e de si, por meio da ficcionalização, compreende a busca de elaboração dos sentimentos negativos, que é arquetípica, e “corresponderia a uma necessidade fundamental do ser humano, necessidade configurada no esforço (pulsão) perma-

nente de reestabelecimento de equilíbrio interno” (SPERBER, 2002, p. 282), concedendo à ficção a condição de pulsão que seria, então, inata a todo e qualquer ser humano.

Definido o conceito, Sperber (2002, p. 284) refletirá sobre o que aciona ou desperta a nossa pulsão de ficção. É então que chega à conclusão de que “a mais profunda necessidade de expressão do ser humano corresponderia à expressão de momentos diferentes de iniciação, de confronto” e que, portanto, a pulsão de ficção nasce de situações-limite – que são, para Karl Jaspers, o pecado, a solidão, a morte, a frustração – e às quais é somado, pela própria autora, o ingresso no mundo de risco, portanto do medo (SPERBER, 2009a, p. 11).

Assim, refletiremos se existe a possibilidade de uma situação de equilíbrio e tranquilidade ao despertar a pulsão de ficção. E se essa poderia ser ativada por uma efabulação exógena. Para assim discutir sobre de que modo participar e/ou assistir a um espetáculo teatral poderiam ser despertadores da pulsão de ficção, de sorte que esteja garantida, por seu caráter ficcional, a existência do teatro enquanto arte. O que garantiria que o teatro não fosse, todavia, sobreposto por artes similares como o cinema e a TV? É nesse momento que trazemos Denis Guénoun ao debate.

O teatro é necessário? A partir dessa questão, Guénoun (2012) se vale de análises feitas por diversos pensadores em diferentes épocas para debater sobre os significados que o teatro foi adquirindo ao longo do tempo e que asseguraram sua longevidade.

A princípio, no entanto, para compreender os caminhos dessa investigação, precisamos nos ater ao ponto fulcral da pesquisa de Guénoun: o entendimento de que “o teatro não é uma atividade, mas duas. Atividade de fazer e atividade de ver” e de que “a especificidade do teatro diz respeito ao fato de que, nele, as duas atividades são indissociáveis e ‘o teatro’ só existe com a condição de que ambas se deem simultaneamente” (Ibid., p. 14).

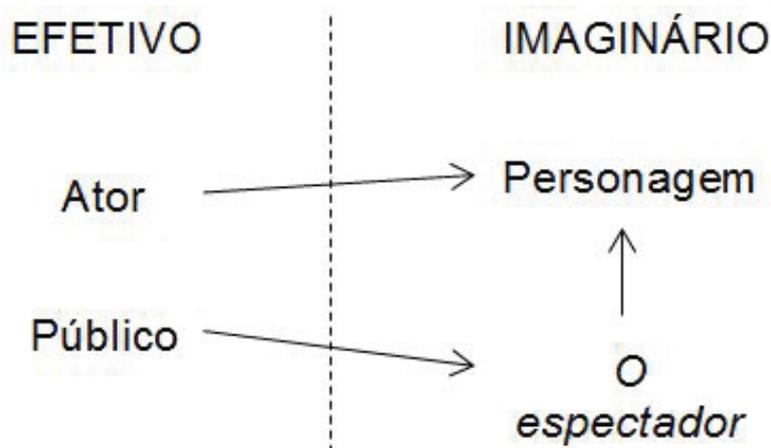
Sabido isto, o autor nos leva por uma caminhada em que reflete sobre a necessidade do teatro em diferentes momentos históricos. De Aristóteles a Stanislavski, passando por Diderot e por outros pensadores, Guénoun nos encaminha ao século XX analisando como e por que o ato de assistir a e fazer teatro se fazia relevante. É então, que alcançamos um esquema de identificação proposto por Freud, em *Personagens psicopáticos na cena*:

O espectador experimenta (fora do teatro), uma série de insatisfações: vive pouquíssimas coisas, nada de importante acontece com ele, teve que renunciar a sua ambição de estar no centro do universo. Como reação, ele quer *sentir, agir*, em resumo, *ser um herói*. E o teatro *coloca isto ao seu alcance*, por meio da identificação: pela identificação. (GUÉNOUN, 2012, p. 79, grifos do autor)

A identificação que permite esta recentralização do espectador no lugar de *herói* só se torna possível na medida em que produto, segundo Guénoun, de uma identificação anterior: identificação do representante com *o representado* e do público com a massa condensada que é *o espectador*, ambas entidades fictícias, portanto integrantes do campo do imaginário teatral, que dialogariam entre si. E é a garantia de segurança da realidade que possibilita a identificação em âmbito ficcional, ou seja, é a segurança do espectador sentado na poltrona, a certeza de que ele está isento dos sofrimentos da cena, que permitem que ele se identifique com ela.

Alcança-se, assim, o seguinte esquema de identificações: identificação do ator com o personagem, identificação do público com a entidade *o espectador* e identificação, no campo do imaginário, de *o espectador* com o personagem, formulando um sistema similar ao apresentado na Figura 1, ilustração proposta Guénoun (2012):

Figura 1 – Ilustração encontrada em *O teatro é necessário?*, de Guénoun



A figura revela que a potência do teatro, no início do século XX, repousa sobre sua configuração assumidamente imaginária, de modo que, como nos

diz Guénoun (2012, p. 94, grifos do autor), “a *irrealidade do teatro* se tornou sua potência, o regime determinado de sua constituição”.

É, então, sob o regime da imagem e do imaginário, que o teatro depara com sua maior ameaça contemporânea: consta, ainda do século XX, o advento do cinema. Como poderia um teatro baseado no imaginário concorrer com o cinematógrafo, que outorga à imagem uma existência efetiva, literal?

O cinema, ao que parece, tomou do teatro o seu motivo de ser:

As imagens do cinematógrafo tornam-se, então, imagens efetivas, imagens de direito, que proporcionam ao imaginário sua existência apropriada, a exteriorização que lhe convém, relegando todas as outras espécies de imagem à situação de “imagens” por metáfora. (GUÉNOUN, 2012, p. 102)

Imagem, segundo Guénoun (2012), não é ficção. Logo, o caráter ficcional do teatro não lhe confere o estatuto de imagem, isso porque a palavra *imagem* parece ter, com o surgimento do cinema, descoberto seu real significado: o de um atestado de presença pregressa. Como a fotografia e o cinema partem de um mesmo princípio imagético, o autor recorre a Barthes em seu ensaio sobre a fotografia, *A câmara clara*, para nos explicar um pouco do que se passa a entender por imagem nesse contexto:

Chamo de “referente fotográfico” [...] a coisa necessariamente real que foi colocada diante da objetiva, sem a qual não haveria fotografia. [...] A foto é literalmente uma emanção do referente. [...] toda fotografia é um certificado de presença. [...] na fotografia jamais posso negar que a coisa esteve lá. Há dupla posição conjunta: de realidade e de passado [...] o que vejo [...] é o real no estado passado: a só um tempo o passado e o real. (BARTHES apud GUÉNOUN, 2012, p. 104-105)

A característica cinética do cinema é o que o diferencia da fotografia. É isso o que o faz não apenas uma simples imagem, mas concretizador da imaginação: onde a imagem se produz e se move. Assim, o cinema extraiu do teatro seu âmbito imaginário e, com ele, todo o processo de identificação, situado no campo da imaginação.

O teatro, agora desmembrado entre o efetivo e o imaginário, isto é, entre o jogo prático de ação cênica e a imaginação, viu-se capenga. Para Guénoun

(2012, p 110), “O imaginário (teatral) desertou o teatro, por ter assumido sua *real* independência”. O que resta então ao teatro de hoje? Como se estrutura a necessidade do teatro em nossos tempos?

Segundo o autor, uma coisa é certa: se o teatro, contrário à sua possível caducidade, ainda sobrevive, é porque algo em sua atual conjuntura se faz necessário. O que seria, então? Ora, se o que resta ao teatro, desprovido do seu caráter imaginário, é o jogo de ação cênica, só pode ser sobre ele que se deposita a atual necessidade do teatro.

Dessa forma, o autor reflete sobre como a necessidade do teatro se configura, contemporaneamente, como necessidade de jogo. E, com ele, retoma conceitos como os de Aristóteles, que legavam ao teatro a primazia da ação:

O jogo será, portanto, o campo da ação teatral, o que não suprime o personagem [...] mas a ordena segundo uma lógica diferente da lógica identificadora [...]. O jogo agora é uma *práxis* na medida em que, mesmo que ele produza surtos de identificação (e produz, com certeza), mesmo que ele coloque em movimento *personificações imaginárias*, não são estas figurações que o instituem e o movem, mas sua auto-exposição como existência em cena. (Ibid., p. 136)

A ação do jogo aqui, no entanto, não se caracteriza como mimética, no sentido aristotélico, por não pretender uma aglutinação de representante e representado. Mas antes, se aproxima de uma cisão a tal ponto que chegue, talvez, a libertar o representante da necessidade de um representado, ou seja, que faça o ator independente do personagem fictício. O teatro contemporâneo busca uma espécie de autossuficiência, que o faça necessário pelo simples fato de ser teatro. Pretende que o espectador vá “ao teatro com a intenção de que ali lhe apresentem uma *operação de teatralização*” (Ibid., p. 139).

Assim, qualquer um que vai ao teatro o faz com vistas ao jogo. O jogo é o atrativo tanto para quem age quanto para quem assiste. E todo espectador contemporâneo é um jogador em potencial e por isso se identifica, não no âmbito do imaginário, mas no âmbito do real com ator em cena.

Afinal, percebemos um teatro almejanste de um posto que lhe garanta a existência por ser necessário enquanto acontecimento teatral. O teatro, agora, se vincula não mais ao imaginário, mas ao poético e seu feito teatral embebido de poesia.

Pensá-lo assim, como necessidade absoluta nos leva a pensar que possa ser sua necessidade, também, algo mais, talvez necessidade inata e imperiosa, talvez uma necessidade pulsional. Desse modo, aventamos a possibilidade de que a necessidade do teatro se sonha *pulsão de teatralidade*. O que, portanto, nos levaria a um belíssimo encontro entre os dois conceitos abordados até agora neste artigo.

Se o teatro contemporâneo estabelece, segundo Guénoun (2012), pontes com os conceitos aristotélicos da *Poética*, a partir da noção de hegemonia da ação, nada mais justo que buscarmos em Aristóteles os princípios para a elaboração da nossa reflexão.

Partimos, então, para realizar esse encontro, de um princípio básico: Aristóteles considera que o ser humano tem uma tendência natural de representar e de se aprazer com a representação, o que nós nivelamos à tendência de efabulação, inscrita na pulsão de ficção, da qual nos fala Sperber (2002). A representação, afinal, pode ser também considerada uma espécie de narrativa investida de valor simbólico.

Também nos valem do filósofo grego para chegar à conclusão, respondendo à pergunta que nos fizemos anteriormente, de que a pulsão de ficção pode ser ativada a partir da recepção de uma efabulação exógena. Ou seja, na medida em que o testemunho da prática teatral possibilita uma teoria, possibilita também a elaboração, por meio da concessão de sentido, do evento cênico assistido e, por silogismo, de possíveis eventos vividos por aquele que vê. Para Guénoun (2012, p. 27), “aquele que vê, raciocina”. Logo, deduzimos que o prazer do conhecimento gerado pelo testemunho do evento teatral, está relacionado a um prazer de permitir, por meio de um jogo de efabulação de outrem, se colocar em contato com a necessidade própria de todo espectador (e todo ser humano) de efabular.

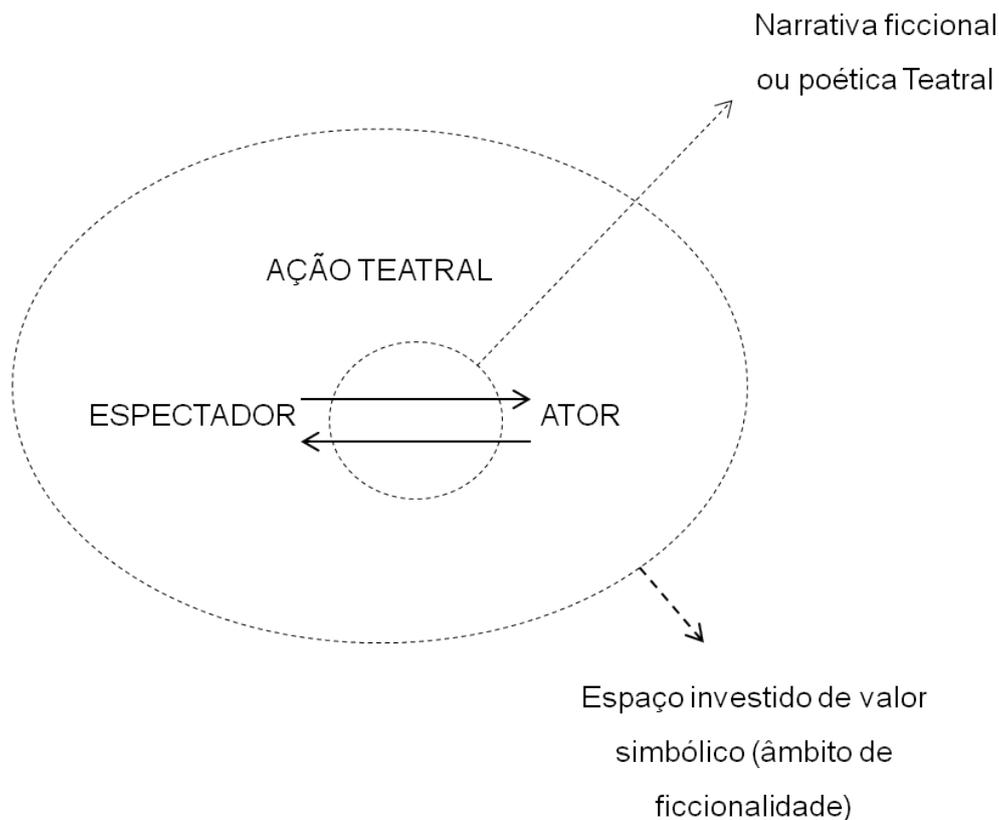
Assim, pensamos em um possível esquema de identificação em que, sim, os espectadores se identificam com os atores, por seu emprego de ação e de jogo. Mas se identificam também com o ser humano que, como eles, possui um latente desejo pela ficção; contudo, diferente deles, dá vazão a esse sentimento. É esse o caminho que levaria à nobreza do exercício teatral, portanto é esse caminho que faz com que as pessoas busquem assistir a teatro, a teatralidade, e o fazer teatro, o *glamour* da vida teatral.

Em *Tempo e narrativa*, Paul Ricoeur (1994) nos leva a um aprofundamento do conceito de *mimesis* aristotélico, arquitetando aquilo que ele chamará *A tríplice mimese*. Por meio desse conceito, Ricoeur nos levará por um caminho em que explica as três etapas da construção da *mimese*: desse modo, temos *mimese II* como a construção narrativa em si, compreendendo aquilo que entenderíamos como a essência da ficção, seu cerne. *A mimese I* e a *mimese III* seriam o entorno desse processo. *A mimese I* é o ponto de partida para a construção da *mimese II*, ou seja, o alicerce da construção da narrativa ficcional. *A mimese III* caracteriza a chegada da narrativa ficcional ao seu leitor e carrega todas as implicações de reconfiguração que a narrativa tende a ter a partir daí.

Damo-nos aqui o direito de transferir tais pressupostos ricoeurianos, elaborados com vistas à literatura, para a análise do evento teatral contemporâneo. Pensando na lógica de Guénoun, a ação efetiva é a linha axial a partir da qual se ramifica a teatralidade atualmente. Ora, se como relata Ricoeur (1994, p. 89) na *mimese I*, “agir é fazer coincidir o que um agente pode fazer – a título de ‘ação de base’ – e o que ele sabe, sem observação, o que é capaz de fazer”, podemos compreender essa primeira camada mimética como já investida de valor ficcional, ainda que não aprofundado como deve ser na segunda camada mimética, que alinharemos aqui com a poética teatral, citada por Guénoun (2012). E se, de acordo com a *mimese III*, “o que é comunicado [...] é, para além do sentido de uma obra, o mundo que ela projeta e que constitui seu horizonte” e “o ouvinte ou leitor o recebem segundo sua própria capacidade de acolhimento que, também ela, define-se por uma situação ao mesmo tempo limitada e aberta a um horizonte de mundo” (RICOEUR, 1994, p. 119), colocamos o espectador, como também, construtor de uma ficção periférica.

A partir dessa análise, pretende-se instaurar a ideia da ficção como onipresente, desde as camadas da ação efetiva e da recepção da narrativa até, logicamente, a narrativa ficcional melhor estruturada. Assim compreendemos que a noção de jogo, proposta por Guénoun (2012) como o ponto fulcral da necessidade do teatro em nossos tempos, é fundamentalmente ficcional. E chegamos ao seguinte esquema de identificação:

Figura 2 – Proposta de esquema para a identificação proposta pelo teatro contemporâneo



O personagem, enquanto entidade de ficção densa e elaborada, é nesse esquema mero coadjuvante, uma vez que se pensa a identificação espectador/ator como componente de uma ficção que caminha pela tangente, uma ficção que está diariamente presente na vida de todo ser humano. Ou seja, atores e espectadores se identificam enquanto seres ficcionalizadores, movidos por uma pulsão de ficção.

No esquema anterior, a poética teatral seria o intermediário desse reconhecimento, a lente que permite o deslindar da semelhança entre aquele que faz e aquele que assiste, e a ação teatral compreenderia todo esse processo, posto que – e é aí que ela se diferencia e ultrapassa o cinema e outras artes de âmbito não cênico – o teatro é o único que possibilita esse encontro imediato entre artista, obra e público, atingindo a um só golpe as três camadas miméticas de Paul Ricoeur.

Além disso, se todo espectador é um jogador em potencial, ele o é por esse impulso rumo à ficção que o investe de ferramentas para adentrar a ação cênica ficcional. Se ainda hoje, rompida a ilusão cênica, há aqueles que movidos por uma necessidade de jogo vão ao teatro, é devido a sua pulsão de teatralidade. Assim, chega-se à conclusão de que assistir a teatro já não se trata de contemplar uma ficção exógena, mas inserir-se a si mesmo em um espaço em que toda situação é, como diria Sperber (2009a), uma situação-limite, pois já não existe a segurança que havia na época de Freud, o espectador já não está mais a salvo em sua poltrona, muitas vezes nem sequer está em uma poltrona. O espectador contemporâneo está em pleno aquecimento interno, prestes a dar vazão às suas pulsões, pronto para interferir em si, no outro e no mundo.

Toda essa proposta de identificação existe a partir da compreensão de que somos todos movidos por um impulso ficcional e que é essa pulsão de ficção que incide prazer sobre o encontro teatral, a partir do reconhecimento de que, se todos carregamos esse impulso de efabulação, a ordem da cena pode se alterar a qualquer momento, passando atores a espectadores e vice-versa. Nessa insegurança e, ao mesmo tempo, nessa confiança de que se pode fazer aquilo a que se assiste, que viria, então, a repousar a pulsão de teatralidade, que guarda a necessidade do teatro em nossos tempos. Se todos podemos, hoje, ser os personagens de Pirandello e dar-lhes vida – dando-lhes materialidade cênica, não a partir da cópia fiel de suas tragédias, mas a partir da descoberta de que compartilhamos um mesmo traço estruturante: a ficção – então, o teatro é vivo.

Referências bibliográficas

- FREUD, S. (1920) Além do princípio do prazer. In: **Obras psicológicas completas: Edição Standard Brasileira**. Rio de Janeiro: Imago, 1996
- GUÉNOUN, D. **O Teatro é necessário?** Tradução de Fátima Saadi. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- PIRANDELLO, L. O humorismo. In: GUINSBURG, J. (org.). **Do teatro no teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 42-177.
- _____. Seis personagens à procura de um autor. In: GUINSBURG, J. (org.). **Do teatro no teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 178-239.

RICOEUR, P. **Tempo e Narrativa, tomo 1**. Tradução Constança Marcondes Cesar. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

SPERBER, S. F. Efabulação e pulsão de ficção. **Remate de Males**, n. 22, 2002.

_____. O diálogo entre mesmidade (identidade genética) e a ipseidade, responsável pela ética – ou, de uma alteridade constitutiva da responsabilidade na relação Eu-Tu. **Revista Eletrônica Correlatio**, n. 15, p. 5-15, 2009a.

_____. **Ficção e razão**: uma retomada das formas simples. São Paulo: Hucitec, 2009b.

Recebido em 31/03/2016

Aprovado em 05/05/2016

Publicado em 30/06/2016

DEIXAR-SE ENGANAR

TO LET YOURSELF BE FOOLED

DEJARSE ENGAÑAR

Ana Julia Marko

Ana Julia Marko

Mestre em Pedagogia do Teatro.
Professora substituta de disciplinas na
área de Teatro e Educação na ECA-USP
e coordenadora pedagógica da escola
profissionalizante Incenna.



Espectáculo *Bestiário*,
direção Vinicius Souza.
Fotografia Ethel Braga.

Resumo

Este artigo analisa uma experiência realizada com participantes de um processo pedagógico a partir da exposição do artifício cênico e da mentira teatral. Em diálogo com ideias de pensadores da teatralidade como Josette Feral e Óscar Cornago, o artigo se propõe a pensar o espectador dessa cena que se assume enquanto cena. A mediação palco/plateia pode ser feita apenas pelos próprios funcionamentos, jogos, materialidades e regras dessa cena? A relação entre o público e a obra a partir da teatralidade é o objeto de estudo deste artigo.

Palavras-chave: Espectador, Pedagogia, Teatralidade.

Abstract

This article analyzes an experience conducted with participants of a pedagogical process starting from the exposure of scenic artifice and theatrical lie. In dialogue with ideas of theatre theoreticians, such as Josette Feral and Oscar Cornago, the article aims to comprehend the spectator of this scene which takes itself as scene. Can the stage/audience mediation be made only by the scene's operation, games, materiality, and rules? The relationship between audience and work established by the theatricality is the subject of this article.

Keywords: Spectator, Pedagogy, Theatricality.

Resumen

En este artículo se evalúa una experiencia realizada con participantes de un proceso pedagógico a partir de la exposición de artificios escénicos y de la mentira teatral. En diálogo con ideas de los pensadores de la teatralidad como Josette Féral y Óscar Cornago, este artículo se propone a pensar al espectador de esta escena que se asume como escena. ¿Puede la mediación escenario/audiencia hacerse solamente por materialidades, juegos, reglas, operaciones que gobiernan esta escena? La relación entre el público y la obra a partir de la teatralidad es el objeto de este artículo.

Palabras clave: Espectador, Pedagogía, Teatralidad.

Já não é o mundo visto como uma cena representada, mas como um mecanismo que produz representações e que nele o fundamental não é tanto o resultado dessas representações, mas sim o mecanismo em si mesmo. A pergunta frente a uma representação, ou seja, frente a uma obra artística ou um determinado fenômeno social já não é, portanto, *o que significa*, mas sim *como funciona*. (CORNAGO, 2005, p. 7).

A cena contemporânea vem propondo diversos modos de percepção. O espectador é constantemente desafiado e posto na contramão da imagem de uma plateia passiva e abandonada em suas poltronas. Isso não significa que um convite ao público não possa se resguardar à ação de “ver,” sem necessariamente exigir certa participação efetiva na cena. Conforme as ideias de Josette Féral (2002a), a teatralidade existe somente se há o olhar de alguém dirigido ao evento. É o espectador que dá ao objeto seu grau de teatralidade. A cena se esforça, tem a intenção de ser teatral, mas a teatralidade efetivamente acontece se há o olho de um terceiro.

Este artigo pretende investigar possíveis diálogos entre teatralidade e pedagogia. Ele se propõe a pensar a relação do espectador com uma cena assumidamente artificial, calcada na forma do teatro propriamente dito. Da materialidade teatral em si, podem-se produzir outros modos de percepção. Um artifício escancarado é capaz de ressaltar a diferença entre a realidade da cena e a realidade da vida. Ao ser exibido, ele pode sublinhar o caráter de produção da obra, relativizando-a menos como realidade provável do que como construção possível. Uma vez mostrada, essa operação de artesanaria teatral disponibiliza novas possibilidades de vida, distintas das cotidianas.

Féral (2009) propõe o pensamento de que a teatralidade aparece quando o espectador percebe a intenção teatral, quando ele sabe que é teatro. Esse saber modifica o olhar do espectador, que passa a ver o espetacular onde havia apenas um evento cotidiano. Há um momento de transformação do cotidiano em ficção, um processo de semiotização do espaço e deslocamento de significados, fazendo surgir um simulacro sobre os corpos dos *performers*. A teatralidade, segundo Féral, está na intenção de fazer teatro, uma intenção que deve ser compartilhada com o espectador a fim de que ele a reconheça. Dessa forma, a teatralidade não está sempre no objeto que é visto, não está necessariamente no simulacro, mas sim no olhar do espectador.

Ela é resultado de um ato consciente que pode partir do artista, mas também do espectador que a cria a partir de seu olhar. O cenário, o figurino e o gesto do ator são elementos que ajudam no reconhecimento da teatralidade, mas ela pode ser identificada sem esses elementos. Mesmo não sendo teatro, o espectador pode olhar para um evento e enxergar teatralidade, construindo um espaço potencialmente teatral.

Isso quer dizer que, simplesmente pelo olhar, pode-se constituir uma clivagem no espaço, enquadrando e colocando o outro como emissor de signos, situando o objeto ou a pessoa em uma alteridade. Se o outro está no mesmo espaço do espectador, não existe teatro. Assim, a teatralidade é, como afirma Féral (2009), um posicionamento do sujeito em relação ao mundo. O olhar do espectador é duplo, pois nunca se deixa ser totalmente envolvido pela representação. Esse é, para Féral, o paradoxo do espectador: “crer no outro sem totalmente crer. Vê-se o homem e o ator, a materialidade e a potência simbólica, a realidade e a ficção. Essa duplicidade é necessária para que haja teatralidade (FÉRAL, 2009)”. Se não ocorrer a clivagem entre o espaço cotidiano, real, e o espaço potencial, ficcional, o espectador se mantém no primeiro espaço, afastando qualquer possibilidade de teatralidade.

[A teatralidade] é consequência de um processo dinâmico de teatralização produzido pelo olhar que postula a criação de outros espaços e outros sujeitos. Esse processo construtivo resulta de um ato consciente que pode partir tanto do *performer* no sentido amplo do termo – ator, encenador, cenógrafo, iluminador – quanto do espectador. Portanto, a ensaísta sustenta que a teatralidade tanto pode nascer do sujeito que projeta um outro espaço a partir de seu olhar quanto dos criadores desse lugar alterno, que requerem um olhar que o reconheça. Mas é mais comum que a teatralidade nasça das operações reunidas de criação e recepção. De qualquer forma, ela é o fruto de uma disjunção espacial instaurada por uma operação cognitiva ou um ato performativo daquele que olha (o espectador) e daquele que faz (o ator). Tanto a *ópsis* quanto a *práxis* é um vir a ser que resulta dessa polaridade. (FERNANDES, 2010, p. 123).

De modo semelhante, Oscar Cornago (2005) também defende o caráter processual do teatro: se não houver alguém olhando, a teatralidade deixa de existir; só há essa realidade enquanto ela estiver acontecendo, funcionando. Cornago exemplifica sua idéia com o ato do disfarce. Ninguém se disfarçaria

se não para ser visto por outra pessoa. Ao mesmo tempo, se o disfarce estivesse tão bem realizado, que quem olha não descobrisse que por detrás do personagem se esconde um ator, a representação deixaria de ser teatral, o engano seria invisível e o jogo teatral não existiria. Há um sistema de tensões gerado pelo que ele chama de distância de teatralidade entre o que o espectador vê e o que o espectador percebe de escondido por trás do que está vendo. A teatralidade funciona no espaço entre esses dois campos e só pode ser construída, ou melhor, descoberta, pelo olhar do outro.

Para Cornago, a teatralidade não é a representação, mas sim a apresentação da representação; é a representação representando a si mesma que põe à luz os procedimentos que poderiam passar despercebidos; é um redobramento da representação que se faz mais consciente e faz o espectador desfrutar o fato de ver seus mecanismos, seus jogos de artifício e os desequilíbrios de identidade de seus atores. A verdade de uma e de outra não coincidem: “A verdade da representação fica desvelada como um engano ao lado da verdade performativa da teatralidade. Sua verdade é seu ser como jogo, fingimento e dissimulação e a realidade não é a realidade da representação, mas sim a realidade do processo de representação.” (CORNAGO, 2005, p. 5).

Dessa forma, aqui interessa a relação da teatralidade com a pedagogia, uma vez que o olhar de um terceiro é fundamental para identificar a engenharia do funcionamento da própria ficção exposta “em carne viva”, podendo alimentar a imaginação de quem faz e de quem assiste.

A arquitetura do engano

Nas perspectivas de Féral e Cornago, ao espectador é atribuído valor somente pela sua função de olhar, ver, observar. O espectador é aquele que identifica, percebe, cria espaços de ficção, imagina histórias. No caso da cena trabalhada com artifícios expostos, o olhar do público é fundamental para que se complete a cadeia da investigação da teatralidade.

Em 2010, coordenei a montagem do espetáculo *O Inspetor Geral*, de Nicolai Gogol, como formatura da turma da escola profissionalizante Incenna. A teatralidade assumida enquanto tal seria mote da linguagem da encenação. Além disso, por se tratar de uma trama em que os personagens se equivo-

cam, se camuflam, se enganam, interpretam outros, subornam, mentem e escondem, o grupo decidiu focar no teatro e seus artifícios como o grande tema do espetáculo. Assim, por um lado, haveria a camada da narrativa em que Ivan Khlestakov é confundido com um inspetor geral, se aproveitando da situação e comendo do bom e do melhor em uma pequena província russa. Por outro, esse engano temático também seria trazido para o campo formal em que os atores assumiriam o jogo entre ficção e realidade, lembrando o espectador de que se encontra diante de uma obra de teatro, revelando seus modos de construção e, ao mesmo tempo, convidando-o para se aventurar em um universo russo com personagens esquisitos, mancos e patéticos. Ambas as formas, para o grupo, eram características de teatralidade: ficção que envolve e ficção que se mostra linguagem.

Esse parecia ser, a princípio, uma cena em que o espectador é levado em consideração na construção teatral. O desnudamento dos artifícios cênicos não quer enganar o espectador, não quer fingir que ele não está diante do teatro. Ao mesmo tempo, esse processo engana e finge, convida quem olha a se aventurar em um espaço de ficção, diferente do cotidiano. Os mecanismos da cena, no mesmo instante, mentem e se revelam, convidam o espectador e o ator a deixar-se enganar. Sua estrutura vai sendo revelada e entendida ao longo de sua construção. É um engano que pede ao espectador que se deixe enganar. Se, por um lado, o espectador realmente se enganar, acreditando que está diante da realidade, ou se, por outro, o espectador duvidar completamente a ponto de abandonar seu posto de espectador de ficção, não há teatro. Para haver teatralidade, são necessários procedimentos que façam que o espectador, sabendo que está diante de uma mentira, de uma construção, se deixe enganar: não se engane nem duvide, mas se deixe enganar, se deixe arrastar pela ficção.

Cornago diz que o importante não é dar verossimilhança ao resultado final, ou seja, deve-se aceitar a verdade da representação, já que ela se assume desde o princípio como falsa. O que precisa ser crível é o processo, o mecanismo de tensões entre o que se vê e o que se esconde: “A teatralidade é uma maquinaria que torna visível umas coisas e oculta outras, mas o importante não é a imagem final, produto da representação, mas sim o funcionamento do próprio mecanismo, colocado em manifesto no espaço.” (CORNA-

GO, 2005, p. 8). As estratégias investigadas no processo de montagem de *O Inspetor Geral* apresentaram uma estrutura de teatralidade em que havia uma linguagem menos realista e mais pautada na ostentação da realidade de seus mecanismos: o efeito de realidade se desloca para verdade do mecanismo; é um jogo visível de fingimentos e enganos que assume seu caráter falso. Dessa forma, segundo Cornago, o teatro pode ser uma reflexão sobre a vida e a realidade que, por meio da exposição dos seus mecanismos de construção, propõe um constante processo de revisão de verdades, ideologias e discursos da sociedade candidatos a se tornar verdades universais.

Em um encontro dentro do processo de investigação da linguagem teatral e do artifício escancarado durante a montagem de *O Inspetor Geral*, propus uma saída para o parque Ibirapuera. Os atores foram de figurino, já entendendo que suas ações poderiam ser contaminadas por um caráter mais poético e imagético, mais extracotidiano. Tendo chegado no parque, fizemos algumas experiências como uma composição plástica nas rampas da bienal. Em seguida, propus irmos para um espaço debaixo de inúmeras árvores, cujo chão era coberto de folhas secas e, ali, eles poderiam experimentar o exercício do coro dos personagens em que quem está à frente do coro, o corifeu, assume a liderança dos movimentos como personagem; ao mudar de direção, muda-se o corifeu.

Enquanto os atores faziam a ação, um grupo grande de crianças de uma escola pública com suas professoras se acercou para assistir o exercício e se colocou em uma posição de espectadores, como quem estivesse assistindo uma cena. Aos poucos, sem ninguém falar ou pedir nada, as crianças começaram a assistir mais de perto o coro dos personagens, tirando fotos, caminhando junto, comentando, dando risada. De repente, elas se incluíram no coro: entenderam a regra do jogo de que um faz e os outros repetem e sentiram-se convidados a jogar junto. Então, um coro de mais ou menos 40 pessoas – personagens russos – passeava por uma clareira do parque Ibirapuera. Ainda que as crianças nunca tenham assumido a posição de corifeu, liderando o movimento, se incluíram efetivamente na ação, abandonando sua condição daquele que assiste.

Esse encontro foi muito fértil para nossa pesquisa, pois pudemos experimentar na prática a potência de um artifício escancarado sendo reconhe-

cido pelo espectador e o convidando a adentrar na ação. As crianças, ainda assistindo de longe, tiveram prazer em decodificar os modos de construção daquele jogo. O artifício lhes revelou a arquitetura daquela ficção sem que ela tivesse ficado perdida. No mesmo instante, no mesmo segundo, os espectadores se aventuraram em um universo ficcional extracotidiano e procuraram entender sua carpintaria, suas formas de existir. Criou-se uma cumplicidade com as crianças que decodificaram os procedimentos de construção, ao mesmo tempo que foram envolvidas nesse mundo outro que é o mundo-ficção.

Além disso, a teatralidade que ali estava mostrando-se em carne viva só completou-se em sua existência a partir da identificação e do olhar das crianças. Provavelmente, elas não nomeiam aquele fenômeno como *teatralidade*, mas, sem dúvida, adentraram no jogo porque ali encontraram uma fissura no espaço cotidiano, uma clivagem, como diz Féral (2002a), uma entrada para um lugar outro, um lugar ficcional. Para Féral, a teatralidade é definida por suas capacidades de transformação do real, de transgressão do cotidiano, de representação e semitização do corpo e do sujeito para criar territórios de ficção.

O que a teatralidade pode trazer ao campo da pedagogia é a possibilidade de trabalhar com a inserção do espectador no próprio universo da ficção da obra, sem nunca esquecer de que aquilo é uma construção. O figurino russo, a gestualidade inventiva e não cotidiana do coro e a organização do coletivo e a maneira como ele se escuta podem se configurar como distância do que é considerado comum. Outros modos de olhar o mundo podem ser inventados a partir da ficção do teatro, quando apresentada enquanto tal, visivelmente separada da realidade. O teatro é, aqui, lugar de liberdade em relação às imagens do cotidiano, de imaginação de outros mundos. O experimento do Ibirapuera possibilitou aos participantes explorar e olhar o mundo de maneiras outras, de maneiras não cotidianas, de maneiras teatrais.

As crianças, ao identificar os artifícios e as regras do jogo, adentraram no espaço de ficção sem que ninguém precisasse informar, avisar, ensinar, mostrar nada. O próprio mecanismo lúdico foi o mediador da experiência entre os atores e os espectadores. Por mais que os espectadores tenham transgredido a fronteira da plateia, ainda sim mantiveram-se na “condição de espectador” daquele terceiro que olha, que identifica a teatralidade, que percebe

os mecanismos, que decodifica. As regras do jogo, quando aparentes, podem mediar a experiência artística.

Referências bibliográficas

BOAL, A. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

_____. **Técnicas latino-americanas de teatro popular**. São Paulo: Hucitec, 1979.

CORNAGO, O. Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la modernidad.

Telondefondo – Revista de Teoria y Crítica Teatral, Buenos Aires, n. 1, p. 5-26, ago. 2005.

FÉRAL, J. Performance and theatricality: the subject demystified. In: MURRAY, T. (ed.). **Mimesis, masochism & mime: the politics of theatricality in contemporary french thought**. Ann Arbor: University of Michigan, 1997.

_____. Foreword. **Substance**, v. 31, n. 2, p. 3-13, 2002a. <https://muse.jhu.edu/> (accessed June 6, 2016).

_____. Theatricality: the specificity of theatrical language. **Substance**, v. 31, n. 2/3, p. 94-108, 2002b.

_____. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. **Sala Preta**, v. 8, p. 197-210, 2008.

_____. Teatro performativo e pedagogia. **Sala Preta**, v. 9, p. 255-267, 2009.

FERNANDES, S. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. La théatralité em Avignon. In: **Vers une théorie de la pratique théâtrale**. Paris: Septentrion, 2000.

Recebido em 31/03/2016

Aprovado em 12/05/2016

Publicado em 30/06/2016

A RELAÇÃO ENTRE ESPECTADOR E OBRA DE ARTE

*THE RELATIONSHIP BETWEEN SPECTATOR
AND WORK OF ART*

*LA RELACIÓN ENTRE EL ESPECTADOR
Y LA OBRA DE ARTE*

Karine Ramaldes

Karine Ramaldes
Mestre em Performances Culturais pela
Universidade Federal de Goiás. Atriz e
professora de teatro.

Projeto *Janela de Dramaturgia*.
Fotografia Ethel Braga.

Resumo

Neste estudo, a partir da pesquisa bibliográfica, faço a explanação de pontos que considero significativos na relação entre o espectador e a obra de arte, sendo eles: alguns termos mais utilizados para denominar essa relação espectador e obra de arte; a relevância do espectador na concretização da obra de arte; o processo de transformação simbólica da experiência do espectador. Meu objetivo é aprofundar os estudos relacionados ao assunto partindo de conceitos utilizados especialmente por John Dewey, Patrice Pavis e Susanne Langer.

Palavras-chave: Experiência, Interpretação da obra, Leitura da obra, Significação, Simbolização.

Abstract

From the literature search, I explain, in this study, points that I consider significant in the relationship between spectator and work of art, which are: some of the most commonly used terms to denote this relationship; the relevance of the spectator in the implementation of the work of art; the symbolic transformation process of the spectator experience. My goal is to deepen the studies related to the subject, starting from concepts used especially by John Dewey, Patrice Pavis, and Susanne Langer.

Keywords: Experience, Interpretation of the work, Reading of the work, Signification, Symbolization.

Resumen

Desde una búsqueda en la literatura, en este estudio se plantean aspectos, que considero significativos, en la relación entre el espectador y la obra: algunos de los términos más comúnmente utilizados para denotar esta relación —espectador y obra de arte; la relevancia del espectador en la ejecución de la obra de arte; el proceso de transformación simbólica de la experiencia del espectador. Con el objeto de profundizar en los estudios relacionados con el tema, se utilizan conceptos empleados especialmente por John Dewey, Patrice Pavis y Susanne Langer.

Palabras clave: Experiencia, Interpretación de la obra, Lectura de la obra, Significación, Simbolización.

Diversas abordagens sobre o espectador têm sido realizadas em diferentes áreas de estudo, como a antropologia, a psicologia, a sociologia, as artes, dentre outras. Um dos motivos pelos quais essa relação tem sido estudada tão profundamente é que o espectador é figura fundamental para que uma obra de arte se concretize. Abordarei aqui a relação entre a obra de arte e o espectador a partir do campo de estudo das artes, fazendo relação direta com a arte teatral.

No contexto geral da arte, muito se tem discutido sobre quais são os termos mais adequados a se empregar quando nos referimos à relação entre o espectador e a obra de arte, entre os quais estão **apreciar**, **fruir**, **interpretar** e **ler** a obra de arte. De modo geral, os significados desses termos, segundo Borba (1990), Cunha (1982) e Houaiss e Villar (2009) se apresentam como: **Apreciar** já traz implícito o gostar e está diretamente ligado ao demonstrar admiração; **fruir** significa desfrutar prazerosamente, usufruir, ter prazer com algo, ou seja, é também relacionado a conceitos positivos; **interpretar** está mais relacionado a explicar o que é obscuro, dar significação a algo; **ler** é ter acesso a algo, compreender, ver o sentido de algo.

Cada um dos termos citados pode ser analisado com mais minúcia e, de início, já descarto dois deles: apreciar e fruir, que, nesse contexto de análise, não se adequariam, pois se apresentam com apenas uma possibilidade de relação com a obra de arte – a relação positiva. Compreendo que o espectador, ao estabelecer uma relação com a obra de arte (escultura, telas, cinema, espetáculo teatral etc.), pode demonstrar uma relação positiva e/ou negativa com a obra. Ao empregar os termos apreciar e fruir, já estamos induzindo o espectador a ter a visão contemplativa e positiva da obra, anulando, desse modo, as suas impressões reais.

Os termos interpretar e ler a obra de arte, a princípio, parecem ser mais apropriados para se referir à relação espectador e obra. Para Patrice Pavis¹ (2007, p. 212), **interpretação**, no sentido aqui explanado, é: “Abordagem crítica pelo leitor ou pelo espectador do texto e da cena, a interpretação se preocupa em determinar o sentido e a significação. Ela concerne tanto ao processo da produção do espetáculo pelos ‘autores’ quanto ao de sua recepção pelo

1. Professor de teatro da Universidade de Paris.

público”. Dessarte, os autores e artistas envolvidos na produção do espetáculo terão suas interpretações, que serão organizadas em forma de apresentação. Ao levar tal apresentação para os espectadores, diferentes interpretações surgirão por parte deles. Pavis (2007, p. 213) continua: “A interpretação organiza a diversidade das possíveis leituras de uma mesma obra”. O autor, dessa maneira, afirma que os espectadores podem ter interpretações diferentes de uma mesma obra de arte, sendo que essas interpretações podem ser distintas também das concepções empregadas pelo diretor e pelos atores ao conceberem o espetáculo.

As significações de um espetáculo teatral apreendidas pelos espectadores podem e devem ser múltiplas, uma vez que ele consiste em uma obra de arte impregnada de concepções dos atores e diretor. Porém, o espectador, ao entrar em contato com essa obra de arte, estabelece uma relação entre suas experiências pessoais e as experiências apresentadas em cena, o que resulta em uma interpretação carregada de significados distintos, e é por causa da conexão dessas experiências individuais dos espectadores com a obra que surgem diferentes formas de interpretação. Como afirma Ferdinando Taviani, “é a divergência, a não coincidência ou até a falta de consciência recíproca entre a visão do ator e a visão do espectador (relativa a um mesmo espetáculo) que fazem do teatro uma arte, e não apenas uma imitação ou uma réplica do que já se conhece” (apud BARBA; SAVARESE, 2012, p. 300).

Quando falamos de arte, estamos falando de múltiplas possibilidades de interpretação, pois a arte não necessita ser literal, ela é múltipla de significações e de simbolizações. A obra de arte é expressiva, porém, a expressividade da obra de arte, na maioria dos casos, não permite uma transposição do seu entendimento para a fala. Não existem palavras capazes de descrever uma boa parte das obras de arte, já que elas se expressam por meio da sensação e da emoção. A arte manifesta significados que não percebemos comumente. Ao se transformar em obra de arte, a experiência do artista ganha corpo a partir da sensibilidade e da emoção.

O filósofo e educador John Dewey (1859-1952) (2010, p. 182) pontua: “A ciência afirma significados; a arte os expressa”. Ao ratificar um significado, a ciência nos induz a compreender que uma verdade está estabelecida. Até que se prove o contrário, temos uma verdade generalizada, já que, na ciência, o

conhecimento deve ser testado, ou seja, deve comprovar a sua veracidade a partir de métodos específicos e apresentar o resultado dessa verificação por meio de provas objetivas, de comprovações que, na maioria das vezes, são exatas, vindas de laboratórios. A arte, ao expressar significados, dá-nos possibilidades de várias interpretações de uma mesma obra, isto é, a arte não se encerra em um significado, mas em vários sentidos que vão depender das leituras realizadas pelos seus espectadores. Não existe uma generalização de significados na arte como na ciência, não se pode definir se uma obra de arte significa apenas tal representação, com a exatidão e objetividade da ciência – a arte envolve a subjetividade do artista e do espectador, e isso precisa ser considerado.

É necessário existir a tríade artista-obra-espectador para que uma obra se concretize. Dewey (2010, p. 215) afirma: “A obra de arte só é completa na medida em que funciona na experiência de outros que não aquele que a criou”. Aqui, ele trata da relevância do espectador na concretização da expressividade da obra de arte, apontando o papel fundamental do espectador nessa relação típica da linguagem: aquele que fala, o objeto do qual se fala, aquele com quem se fala. No caso da obra de arte, eu diria que temos: aquele que cria a obra, a obra de arte, o espectador da obra. Uma obra de arte se completa na relação com o espectador, e, cada vez que alguém entra em contato com uma obra de arte, está tendo uma nova e única experiência.

Linguagem verbal e arte são formas de expressão humana; a primeira se manifesta de modo mais objetivo e a segunda se expressa a partir da sensação, da emoção, de modo mais subjetivo, mas ambas, para chegarem a uma forma expressiva, passam pela **transformação simbólica da experiência**, conceito apresentado por Susanne Langer² (2004) que explanarei aqui: a arte, assim como a linguagem verbal, é uma forma de simbolização do ser humano. Langer (2004, p. 51) afirma que a necessidade básica de simbolização é uma necessidade **apenas** do homem, e continua: “A função de fazer símbolos é uma das atividades primárias do ser humano, da mesma forma

2. Susanne Langer (1895-1985), grande especialista em filosofia da arte e seguidora das ideias de Ernst Cassirer (1874-1945), filósofo alemão que desenvolveu um denso estudo sobre a filosofia das formas simbólicas, compreendendo o ser humano como um animal simbólico.

que comer, olhar ou mover-se de um lado para o outro. É o processo fundamental de sua mente, e este continua o tempo todo” (LANGER, 2004, p. 51). Diferentemente do que ocorre com os animais, o processo de simbolização é natural do ser humano e ocorre a todo tempo, porque sempre estamos experienciando algo e, conseqüentemente, simbolizando. Segundo Langer (2004, p. 69), “a interpretação de signos é a base da inteligência animal”, e portanto faz-se necessário compreender a diferença entre signos e símbolos. Langer (2004, p. 69) define signo como

a forma mais simples de conhecimento. Esta é, na verdade, a interpretação de signos. É o tipo mais elementar e mais tangível da inteligência a espécie de conhecimento que partilhamos com os animais, que adquirimos inteiramente por experiência, que possui óbvios usos biológicos, e igualmente critérios óbvios de verdade e falsidade.

Os signos, nesse sentido, representam as significações que utilizamos como respostas e/ou interpretações para algumas situações – como a cor vermelha do semáforo, que significa que o carro deve parar e, portanto, é o signo de “pare”. A vida do ser humano é cercada por signos, e os animais também respondem a eles – como quando o dono de um cachorro mexe em sua vasilha de comida e o animal interpreta que é hora de comer; ou quando o dono pega a coleira e o animal interpreta que é hora de passear. Portanto, a resposta aos signos ocorre tanto no animal como no ser humano, apesar de a simbolização ocorrer somente no ser humano. Em relação aos símbolos, Langer afirma:

Os símbolos não são procuradores de seus objetos, mas *veículos para a concepção de objetos*. Conceber uma coisa ou uma situação não é o mesmo que “reagir com respeito a ela” abertamente, ou estar ciente da sua presença. Falando *acerca* de coisas; e *são as concepções não as coisas, que os símbolos “significam” diretamente*. (LANGER, 2004, p. 52, grifos da autora).

O signo remete diretamente ao objeto; o símbolo não, mas ele pode dar uma nova forma ao objeto, uma concepção mais pessoal. Susanne Langer (2004, p. 40-41), para exemplificar o modo como o ser humano utiliza os símbolos, parte do exemplo do nome de uma pessoa. Cada pessoa tem um

nome, e muitas têm nomes iguais, mas, quando digo Maria, não me remeto a qualquer Maria, ou a todas as Marias, remeto-me à concepção da Maria que eu conheço, e essa concepção está carregada das minhas percepções dessa pessoa, além das várias relações que estabeleço com ela; é a simbolização que faço dessa Maria específica que conheço. Langer (2004, p. 52) explora mais aprofundadamente o assunto em seu livro *Filosofia em Nova Chave* (2004).

O cérebro [...] não para de fabricar ideias [...] está seguindo sua própria lei; está traduzindo ativamente experiências em símbolos, no cumprimento de uma necessidade básica de fazê-lo. Executa um constante processo de ideação [...]. A ideação procede por um princípio de simbolização. O material fornecido pelos sentidos é constantemente elaborado em *símbolos*, que são nossas ideias elementares. Algumas dessas ideias podem ser combinadas e manipuladas ao modo que denominamos “raciocínio” (grifos da autora).

No momento da experiência em si (experiência no aqui e agora, no presente), nossos sentidos estão alertas, recebendo as sensações que nos são provocadas. Algumas dessas sensações, carregadas de memórias de experiências passadas, são simbolizadas, ou seja, há um processo de conexão de diversas ideias – é o processo de simbolização que culmina em uma forma de expressão. É o organismo como um todo trabalhando para a formulação de ideias a partir da experiência vivenciada. Langer (2004, p. 54) afirma: “A fala é, de fato, a mais imediata terminação ativa desse processo básico no cérebro humano que podemos denominar transformação simbólica de experiências”. Mas, apesar de Langer apontar a fala como uma das formas mais imediatas da transformação simbólica, a autora não a considera única, e retoma essa discussão trazendo a obra de arte também como uma forma de transformação simbólica, assinalando que “o ritual, como a arte, é essencialmente a terminação ativa de uma transformação simbólica da experiência” (LANGER, 2004, p. 55).

Ao colocar em debate a expressão gramatical, ou seja, a expressão pela linguagem (forma discursiva da expressão simbólica) como não sendo a única forma de expressão articulada, Langer abre caminho para a discussão sobre as expressões não discursivas – as quais não deixam de ser relevantes como expressão simbólica humana – e completa: “A linguagem não é de

modo algum nosso único produto articulado” (LANGER, 2004, p. 96). Nossos órgãos dos sentidos (visão, tato, olfato, audição e paladar) nos provocam sensações relacionadas a emoções que não conseguimos expressar por meio de palavras, mas que podemos fazê-lo por meio da arte, do ritual, da religião etc. É o que Langer denomina de **forma apresentativa** da expressão simbólica. A expressão final do turbilhão de sensações e emoções que determinadas experiências nos provocam não consegue evidenciar tudo o que sentimos no momento da experiência, mas consegue expressar parte desse material de forma articulada; assim também acontece na linguagem verbal, que não expressa toda a experiência vivenciada, mas apenas parte dela, de forma articulada.

Nossa mais simples experiência sensorial é um processo de *formulação*. O mundo que realmente se apresenta aos nossos sentidos não é um mundo de “coisas”; a cujo respeito somos convidados a descobrir fatos tão logo codificamos a linguagem lógica necessária para fazê-lo; o mundo da pura sensação é tão complexo, tão fluido e pleno, que a nua sensibilidade aos estímulos apenas se depararia com o que William James chamou (em frase característica) “uma zumbidora florescente confusão”. Deste tumulto, os nossos órgãos do sentido precisam selecionar formas predominantes, se é que eles devem comunicar *coisas* e não meras sensações dissolventes. (LANGER, 2004, p. 96, grifos da autora).

A linguagem verbal não expressa tudo o que vivenciamos; entretanto, muito do que a linguagem verbal não consegue expressar é expresso pelas formas apresentativas. Essa seleção que os órgãos do sentido realizam, do tumulto de sensações que temos a todo momento, é o que vai levando a experiência a uma forma articulada. Dessa maneira, faço um esquema na tentativa de ilustrar a organização, passo a passo, da transformação da experiência em uma forma final, isto é, em uma expressão:

Experiência = sensações → percepção → memória → simbolização → expressão
(RAMALDES; CAMARGO, 2015).

Assim, a partir das experiências vividas, o indivíduo tem sensações, algumas das quais elaboradas em percepções que são retidas na memória. Essas memórias presentes se articulam com memórias de experiências

passadas e são organizadas em formas simbólicas. Por sua vez, as formas simbólicas organizadas se transformam em uma expressão que poderá ser discursiva ou apresentativa (não discursiva). A expressão discursiva seria de compreensão lógica, como a linguagem verbal; já a expressão apresentativa seria não-discursiva, indizível, intraduzível, mais relacionada às produções artísticas, ao sentimento, às *performances*. Langer (2011, p. 411) completa: “Uma obra de arte é intrinsecamente expressiva; é destinada a abstrair e apresentar formas para a percepção – formas de vida e sentimento, atividade, sofrimento”. Aqui, percebo a característica expressiva da obra de arte, não necessariamente uma expressão objetiva, mas uma expressão subjetiva.

Tão logo as formas naturais da experiência subjetiva sejam abstraídas ao ponto da apresentação simbólica, podemos utilizar essas formas para imaginar o sentimento e entender-lhe a natureza. O autoconhecimento, a intuição de todas as fases da vida e da mente, surge da imaginação artística. Eis aí o valor cognitivo das artes. (LANGER, 1962, p. 89).

Langer apresenta a relevância da arte para a vida do ser humano, pois, segundo a autora, é a imaginação artística que ajuda o indivíduo a se conhecer melhor e a conhecer o mundo ao seu redor, porque essa é uma educação dos sentimentos. Langer (1962, p. 90) chega a afirmar que “um generalizado descaso pela educação artística equivale a descaso pela educação do sentimento”. Bom seria se todo ser humano tivesse direito à democratização da educação estética e artística, uma vez que a influência exercida pela arte sobre a sua vida pode levá-lo a mudanças culturais radicais. A educação em arte trabalha diretamente com a maneira de sentir do indivíduo e com a articulação das diversas formas de sentir; portanto, se torna essencial a qualquer indivíduo ou civilização. Além disso, uma educação em arte leva o indivíduo à possibilidade de se expressar artisticamente, conduzindo-o também a ser um espectador de diversas artes.

Em relação às formas de percepção da obra de arte, Langer (2011, p. 410) afirma que “essa emoção real, que tem sido chamada de ‘emoção estética,’ não é expressa na obra, mas pertence à pessoa que a percebe”. Toda experiência está carregada de emoções, e a qualidade estética, por ser emocional, é que torna uma experiência completa. Ao entrar em contato com uma

obra de arte, seja ao ler um livro ou ao assistir a uma peça teatral, a emoção se manifesta no espectador dessa obra, independentemente da emoção manifesta no artista no momento em que executou a obra. Quando o espectador entrar em contato com a obra de arte, utilizará as suas próprias experiências para se relacionar com ela, então, o que o espectador compreende da obra de arte está carregado de suas próprias subjetividades, suas simbolizações, suas concepções de mundo. Em muitos casos, as interpretações podem ser diversas da concepção do artista, da mesma forma que a compreensão de um segundo espectador poderá ser diferente da do primeiro. Cada indivíduo utilizará as suas próprias experiências passadas, tanto para compreender quanto para criar a obra. A obra de arte é constituída de emoções e de experiências do artista que a concebe, mas a interpretação do espectador também traz emoções e experiências que se articularão com a obra a fim de conseguir uma compreensão dela.

Dewey (2010, p. 59) afirma: “Visto que a obra de arte real é aquilo que o produto faz com e na experiência, o resultado não favorece a compreensão.” O resultado, nesse caso, não favorece a compreensão literal ou teórica de uma obra de arte, pois a obra de arte é carregada de subjetividades do artista que a executou; mas a obra provoca no espectador algumas sensações que o induzem a algum tipo de compreensão daquela obra, na maioria dos casos uma compreensão subjetiva, mais ligada às sensações e às emoções, ou seja, uma significação não discursiva.

Entender a “ideia” em uma obra de arte é, portanto, mais como *ter uma nova experiência* do que como admitir uma nova proposição; e para agenciar este conhecimento por familiaridade, a obra pode ser adequada *em certo grau*. Não existem quaisquer graus de verdade literal, mas a verdade artística, que é toda significação, expressividade, articulação, possui graus; portanto, as obras de arte podem ser boas ou más, e cada uma deve ser julgada segundo nossa experiência de suas revelações. (LANGER, 2004, p. 259, grifos da autora).

Langer, no trecho citado, reforça a proposição, apontada por Dewey, de que a compreensão de uma obra de arte depende muito mais das experiências vividas pelo espectador do que da identificação das experiências do artista ali articuladas. Dewey (2010, p. 490) afirma: “quanto mais uma obra de

arte incorpora aquilo que faz parte de experiências comuns a muitos indivíduos mais expressiva ela é”. Ela se torna mais expressiva porque a identificação com a obra é maior, já que ela está carregada de experiências comuns a todos os indivíduos. De fato, alguns espectadores serão mais sensibilizados pela obra, enquanto outros não serão.

Se a interpretação da obra de arte pelo espectador depende de suas experiências pessoais, para formar mais espectadores é necessário enriquecer suas experiências. Quanto mais experiências estéticas eles tiverem, mais capacidade de interpretação da obra de arte eles terão. Essa formação estética está diretamente ligada a conhecer e vivenciar a arte, por isso a relevância da disciplina Arte no currículo escolar. As pessoas necessitam ver, refletir, vivenciar e dialogar a arte; só desse modo poderão se enriquecer de experiências estéticas e críticas. Os espectadores que já têm conhecimento mínimo da arte teatral poderão ler um espetáculo de teatro com mais propriedade, se identificando ou não com ele. Não precisamos nos identificar com tudo o que assistimos.

Mas o que seria **ler** um espetáculo? Voltemos a esse termo também muito utilizado para referir à relação entre espectador e obra de arte. Para Pavis (2007, p. 227),

ler o espetáculo é, no sentido metafórico, decifrar e interpretar os diferentes *sistemas cênicos** (dentre os quais o *texto dramático**) que se oferecem à percepção do espetáculo. A crítica emprega hoje a expressão “ler o teatro” (UBERSFELD, 1977a) no sentido de uma busca de todas as unidades possíveis do texto e das imagens cênicas com a finalidade de “determinar os modos de leitura que permitem não só esclarecer uma prática textual muito particular, como mostrar, se possível, os vínculos que unem esta prática textual a uma outra prática, que é a de representação” (Ibid., p. 8). (grifos e asteriscos do autor).

A leitura do espetáculo, assim, está relacionada ao todo do espetáculo (texto, interpretação, ações, marcações, cenário, luz etc.), ou seja, tudo o que se oferece à percepção do espectador. Ingrid Dormien Koudela³ e José Simões de Almeida Júnior⁴ (2015, p.113) afirmam que:

3. Principal introdutora dos jogos teatrais no Brasil.

4. Pesquisador das áreas da pedagogia do teatro, do espaço teatral, da sociologia do teatro e da dramaturgia.

[...] o espectador mobiliza não apenas sua capacidade perceptiva, mas também um conjunto de saberes, afetos e crenças, vinculados a um tempo histórico, às experiências sociais e às culturais em que está inserido. Desta forma, a leitura da imagem se encontra na situação de mediação entre a realidade e o espectador, o que determina o seu caráter intencional e seu valor de significação.

Mais uma vez temos aqui a vinculação entre a percepção do espectador sobre a obra e suas experiências pessoais. Desconsiderar a individualidade do espectador na leitura da obra é desconsiderar as múltiplas possibilidades de interpretação; é colocar o artista, criador da obra, como inatingível e detentor do saber.

Para Ana Mae Barbosa⁵ (1998, p. 40), “leitura da obra de arte é questionamento, é busca, é descoberta, é o despertar da capacidade crítica, nunca a redução dos alunos a receptáculos das informações do professor, por mais inteligentes que eles sejam”. Entendem-se, aqui, alunos como espectadores e professor como artista; em vista disso, podemos compreender que o espectador não pode ser considerado como um receptáculo que receberá as ideias dos artistas prontas e acabadas, do modo como foram criadas. Existirá, sim, uma leitura crítica e questionadora dos espectadores sobre o que assistem.

Os termos interpretação e leitura, embora distintos, apresentam conceitos muito próximos, sendo que, na definição de cada conceito, aqui explanado, um abarca o outro. Relevante é perceber que, quando falamos de leitura ou interpretação, estamos dando um lugar à subjetividade do espectador, abrindo possibilidades para que a percepção do espectador seja considerada, sem induzi-lo a uma opinião necessariamente positiva da obra. Necessário se faz refletir sobre o papel do espectador na relação com a obra, que nos tempos atuais vem se tornando cada vez mais efetiva e participativa. Assim, considerar as percepções dos espectadores e a multiplicidade de significados que a obra pode abranger nessa relação é de fundamental importância. Nesse contexto, torna-se fundamental investir na formação de espectadores, para que cada vez mais os tenhamos nas nossas salas de espetáculos contribuindo com suas percepções particulares.

5. Educadora brasileira pioneira em arte-educação.

Referências bibliográficas

- BARBA, E.; SAVARESE, N. **A arte secreta do ator**: um dicionário de antropologia teatral. São Paulo: É Realizações, 2012.
- BARBOSA, A. M. **Tópicos utópicos**. Belo Horizonte: C/Arte, 1998.
- BORBA, F. S. (coord.). **Dicionário gramatical de verbos do português contemporâneo do Brasil**. São Paulo: Unesp, 1990.
- CUNHA, A. G. **Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- DEWEY, John. **Arte como experiência**. Tradução Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- HOUAISS, A.; VILLAR, M. S. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- KOUDELA, I. D.; ALMEIDA JÚNIOR, J. S. (coord.). **Léxico de pedagogia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- LANGER, S. **Ensaio filosófico**. Tradução Jamir Martins. São Paulo: Cultrix, 1962.
- _____. **Filosofia em nova chave**. 2. ed. Tradução Janete Meiches e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- _____. **Sentimento e forma**. 1. ed. Tradução Ana M. Goldberger e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- RAMALDES, K.; CAMARGO, R. C. **A experiência viva (Erlebnis) e os jogos teatrais**: aspectos visíveis e aspectos não-visíveis. 2015. Disponível em: <<https://performancesculturais.emac.ufg.br/p/3719-artigos>>. Acesso em: 22 abr. 2016.

Recebido em 26/02/2016

Aprovado em 10/05/2016

Publicado em 30/06/2016

PRESENÇA E AFETO NA EXPERIÊNCIA DO ENCONTRO NA ARTE: QUANDO NÃO SE PODEM PREVER SEUS EFEITOS

*PRESENCE AND AFFECT OF THE ENCOUNTER EXPERIENCE
IN ART: WHEN ITS EFFECTS ARE NOT ANTICIPATED*

*LA PRESENCIA Y EL AFECTO EN LA EXPERIENCIA DEL
ENCUENTRO EN EL ARTE: CUANDO SUS EFECTOS
NO SON PREVISTOS*

Milene Lopes Duenha

Milene Lopes Duenha

Mestre e doutoranda em teatro pela
Universidade do Estado de Santa Catarina.
Atriz, bailarina, performer e arte-educadora.

Resumo

Como a arte da presença pode produzir afetos com seus meios e efetivar-se como potência nos encontros entre corpos na contemporaneidade? Este ensaio se destina a uma discussão sobre a produção e recepção nas artes presenciais, destacando uma noção de presença do artista como relação, e de arte como potência intensiva capaz de provocar fissuras perceptivas. Por meio de uma abordagem fenomenológica convida à observação das alterações nos modos de produção, leitura e interlocução na experiência artística, com base em teorias de Bento Espinosa, Flávio Desgranges, José Gil, Erika Fischer-Lichte entre outros.

Palavras-chave: Artes da presença, Recepção, Relação.

Abstract

How can the art of presence produce affect with its manners and become effective on the encounters among bodies in the contemporary world? This essay aims to discuss the production and reception in the arts of presence, highlighting the presence of the artist as a relation with the site, and art as an intensive power capable of causing perceptible cracks. Through a phenomenological approach, this study is an to observe the changes in production, reading an interlocution methods, in artistic experience, based on theories by Benedict Spinoza, Flavio Desgranges, José Gil, Erika Fischer-Lichte and others.

Keywords: Art of presence, Reception, Relation.

Resumen

¿Cómo el arte de la presencia puede producir afectos con sus procedimientos y ser eficaz en los encuentros entre los cuerpos en el mundo contemporáneo? Este ensayo plantea un debate sobre la producción y recepción en arte de presencia, destacando un sentido de la presencia del artista como relación, y del arte como potencia intensiva capaz de causar grietas perceptivas. Mediante un enfoque fenomenológico se invita a la observación de los cambios en los métodos de producción, lectura e interlocución en la experiencia artística, basada en las teorías de Benedicto Spinoza, Flavio Desgranges, José Gil, Erika Fischer-Lichte, entre otros.

Palabras clave: Arte de presencia, Recepción, Relación.

A partir da primeira metade do século XX, o termo “presença” passou a ser recorrente nas proposições artísticas que envolvem a relação entre artista e público no aqui-agora. Os procedimentos nas artes presenciais, principalmente no teatro, passam a incluir questões como a capacidade do artista de capturar a atenção do público, a abertura ao ambiente, e a compreensão do interlocutor como componente ativo da relação presencial. Com as consequentes alterações no modo de produção e recepção da arte ao longo dos séculos XX e XXI, e de acordo com as alterações dos modos de vida em sociedade, a arte ganha novas questões, exigentes de novas ferramentas conceituais. O pesquisador teatral brasileiro Flávio Desgranges (2012) trata das alterações na percepção da arte diante das mudanças na sociedade em diferentes momentos da história, observando que, perante tais alterações, já não seria possível uma previsibilidade acerca da recepção da arte na contemporaneidade.

Já no início do século XX, com o advento da redescoberta do corpo no teatro, devido à descentralização do texto dramático, e a exemplo de práticas como as de Constantin Stanislavski, Antonin Artaud e Vsevolod Emilevitch Meyerhold, se observa uma produção cada vez mais voltada aos aspectos sensoriais das relações, como nos traz o pesquisador teatral italiano Marco De Marinis (2005). Tais alterações nos modos de produção teatral aparecem também como forma de contraposição ao comportamento do sujeito moderno, que estaria ligado à lógica de funcionamento da própria sociedade na qual ele precisaria ser eficiente, rápido, sempre alerta, seguindo o imperativo da produtividade, e com isso ficaria automatizado, assim como a máquina por ele operada. Esse estado de alerta, e a operação por uma “razão instrumental” criariam um modo anestesiado de percepção, em “um padrão superficial da consciência” (DESGRANGES, 2012, p. 125). Sua capacidade de imaginação e seus sentimentos estariam sufocados, como nos traz Desgranges. Diante disso, uma recepção tátil, essa que nos provoca os sentidos, pareceria conveniente, convidando o interlocutor à produção de outros “sentidos” possíveis na arte e na vida. (Qualquer semelhança com a estrutura social na atualidade não passa de mera manutenção de sistemas fundamentados na noção de produtividade e lucro).

Com uma produção teatral menos voltada à linearidade de uma dramaturgia escrita, o herói e a história unidimensional começam a ser desintegra-

dos na primeira metade do século XX, dando vazão ao que há de tangibilidade do encontro para convidar o interlocutor a se perceber no ato de perceber o que acontece diante dele (Ibid). Podemos observar a ampliação da noção de dramaturgia a partir de pesquisas como as de Stanislavski, Artaud, Meyerhold e Berthold Brecht, por exemplo, que apresentam o entrelaçamento de elementos que compõe o ambiente, tais como a luz, o figurino, o cenário, o som, o público, o ambiente externo à cena. A linha dramaturgic passaria, a partir disso, a ser organizada por cada um da plateia com o desenvolvimento de esquemas abertos de composição que convocam o espectador à ação. Daí a “provocação” de diferentes modos perceptivos – “eu faço a minha tessitura, meu conjunto de relações”, como nos traz Desgranges (2012). Nesse contexto, perde-se o conforto da apresentação de uma articulação de significados prévios, da representação fixa das coisas, de modo que se possam apreender sentidos consensualmente, dando lugar à articulação individualizada de sentidos a partir dos afetos que incorrem diferentemente em cada um, e da percepção desses afetos. O teatro parece aproximar-se, cada vez mais, de elementos compositivos da dança, que passaria também por um percurso de busca por uma significação do gesto para, mais adiante, assumir-se como produtora de sentidos, como o filósofo José Gil (2001) nos apresenta, e que também será um tema abordado no decurso desse texto.

Para darmos visibilidade a esses novos entendimentos acerca da recepção da arte, a compreensão de algumas ferramentas conceituais parece necessária, e entre elas está a noção de afeto, trazida pelo filósofo holandês Bento Espinosa no livro *Ética* (1992), amplamente utilizada pelo filósofo francês Gilles Deleuze (2009), e por José Gil (2001). A proposição espinosista de afeto (*affectus*) o traz como efeito que emerge do encontro entre os corpos. Segundo Espinosa (1992), há uma constante mudança do corpo diante dos encontros, o que poderia aumentar ou diminuir sua potência de agir. Para o autor, há um esforço inerente à existência para conservar sua natureza, o que é chamado de *conatus*, mas há também os efeitos dos encontros que não são passíveis de previsão, tornando a interferência de um corpo sobre outro algo pouco controlável.

Espinosa (1992) afirma que os corpos não se relacionam de maneira preestabelecida. Existe, nesse contexto, a ação – que são as minhas von-

tades; e a paixão – que são as vontades que não vêm de mim. Assim, há o resultado dos encontros entre os corpos, apresentado inicialmente pelo filósofo como bons e maus afetos, como alegria e tristeza, por exemplo, e identificá-los seria um modo de percepção imediata do que se imprimiu no corpo durante o encontro. Tal possibilidade estaria inerente ao ato de raciocinar, na tentativa de compreender o que acontece ao corpo, e de explicar os afetos, o que é denominado por Espinosa como paixões ativas. Portanto, por mais que os afetos possam ser imprevisíveis, e que não seja possível ter consciência de todos os afetos que incorrem em um encontro, conforme nos esclarece o autor, é possível compreender as impressões dos afetos no corpo ao reconhecê-los¹.

Nesse contexto, a noção de afeto pode ser compreendida na arte como potência intensiva, assim como o traz Deleuze (2009), capaz de provocar transformações nos corpos, e esse processo poderia ocorrer tanto por meio de uma articulação de significados prévios, quanto pela emergência de sentidos outros, que nem sempre estariam vinculados a uma ideia de entendimento, de compreensão por uma consciência vígil, daquilo que se estaria vivenciando.

Menos representação e mais tangibilidade como possibilidade de emergência de novos sentidos

Ao longo dos séculos XX e XXI, outros parâmetros para produção artística e sua recepção começam a se delinear, o que pode ser percebido mais claramente em produções contemporâneas nas artes da presença que se voltam aos aspectos performativos, a exemplo de práticas como as das companhias belgas “Need Company”² e “Peeping Tom”³, da companhia tcheca “Farm in the

1. Esse assunto é ampliado em minha dissertação de mestrado, intitulada Presença e(m) relação: a potência de afeto no entre corpos (DUENHA, 2014).
2. Informações sobre essa companhia podem ser encontradas em: <<http://www.needcompany.org/EN>>.
3. Informações sobre essa companhia podem ser encontradas em: <<http://www.peepingtom.be/en>>.

cave”⁴ e da brasileira “Cena 11” Cia de dança⁵. Uma característica recorrente em práticas artísticas presenciais como as das companhias citadas é o fato de seus espetáculos não “representarem” a vida, mas a apresentarem como corpos em ação, assumindo proposições que lidam com a emergência de sensações, de vetores perceptivos, no aqui-agora do encontro. Por mais que aspectos de significação sejam articulados nesse processo, há um explícito convite a um engajamento sensorial diante daquilo que o próprio artista vivencia por meio da dança, de palavras desconexas, de histórias fragmentadas.

A pesquisadora teatral alemã, Erika Fischer-Lichte (2011) convida a olhar a experiência artística presencial com menos intermédio da representação (com produção e interpretação de significados), menos sujeita à semiótica, e mais próxima de uma tangibilidade das presenças. Essa discussão não se evidencia somente no campo da arte: o linguista alemão Hans Ulrich Gumbrecht (2010) também pleiteia por uma relação com as coisas do mundo sem o protagonismo do significado, pois, segundo esse autor, ao tentarmos interpretar o que as coisas significam, nós nos afastamos do que as coisas são de fato. Esse império do significado teria nos ensinado a operar por uma lógica de encaixe “racionalista,” que encerra a realidade em uma coerência específica, e que permite que as emoções emergam a partir de uma articulação desses prévios. Ao voltarmos atenção à recepção nas artes presenciais contemporâneas, colapsar significados prévios aparece como uma ação inerente ao seu processo de produção.

O pesquisador inglês Simon O’Sullivan (2011, p. 17) observa que a função da arte estaria em “mudar nosso registro intensivo, reconectar-nos com o mundo.” Se considerarmos que uma das principais características da experiência artística é a possibilidade de alteração do nosso modo de perceber o mundo, e de nos percebermos nele, a consideração dos possíveis efeitos na experiência artística presencial menos vinculada a estruturas fixas de significados – que cerceiam as possibilidades de invenção de mundo –, parece pertinente. Na arte, a subversão de convenções preestabelecidas pode ser

4. Informações sobre essa companhia podem ser encontradas em: <<http://infarma.info/en/ing/profil-en>>.

5. Informações sobre essa companhia podem ser encontradas em: <<http://www.cena11.com.br>>.

também uma possibilidade relacional que convida a inventar novos caminhos.

E se o mundo fosse inventado por nós ao mesmo tempo em que nos inventamos nele, em vez de vivermos interpretando o que as coisas significam, solucionando problemas de um mundo criado na genialidade de um ou outro ser dotado de sabedoria o qual se deve reverenciar? Invenção e criação são diferentes, como afirma a pesquisadora brasileira Virgínia Kastrup (2004; 2014), para a qual a criação estaria mais voltada à resolução de problemas, e a invenção, não se restringiria somente a isso, mas também à sua invenção, ou seja, sem o guia: “como decifrar o que vivo”, entramos em certo colapso e nos obrigamos a inventar caminhos. Sem um guia de leitura da produção artística, sem a história linear, por exemplo, somos obrigados a inventar os caminhos, a tomar decisões no ato da recepção (DESGRANGES, 2012), e nos responsabilizarmos por elas.

Uma produção artística que se baseia na articulação de significados prévios, no que há de consensual, pode, sim, carregar potência de afeto, e tem a característica de dar chaves de acesso, de deixar claro do que trata a proposição. Porém, isso não bastaria se a intenção consistisse em, de fato, criar caminhos para estimular possibilidades inventivas no interlocutor. À arte caberia a incumbência de fazer o convite, de dizer a que veio, mas também de dar-se ao estranhamento, captar os fluxos e subvertê-los em favor da invenção, ao assumir sua existência em um terreno movediço que a desafia constantemente.

Potência de afeto como eficácia na sua imprevisibilidade

A previsão sobre o que pode ou não afetar o espectador na experiência artística seria, ainda, um elemento de operação a ser considerado nas práticas contemporâneas da arte da presença? Como seria possível uma articulação de potências poéticas, em uma arte presencial, não sujeitas apenas à criação e decodificação de significados, de um modo que se considere a emergência de afetos e a construção individual de sentidos?

Vincular produção de afeto à proposição artística, reconhecendo os efeitos que um corpo ou um objeto artístico tem sobre o outro corpo, conforme observa O’Sullivan (2011, p. 17), é um movimento que se mostra contra a

efetivação de uma abordagem transcendente do corpo e da arte, borrando limites entre o que seria representável e passível de interpretação, e o que se configura como potência em uma recepção menos sujeita a noções de significação e decodificação de informações. O afeto, nesse contexto, e baseado na acepção espinosista (ESPINOSA, 1992), estaria ligado à factualidade nas relações, ao que escapa à ideia de controle absoluto dos seus efeitos.

José Gil (2005) aborda algumas características da percepção, destinando-se a mostrar a pertinência da ideia de pequenas percepções a partir de filósofos como Gottfried Wilhelm Leibniz e Gilles Deleuze para referir-se à percepção da obra de arte. Gil distingue as fases da percepção da obra de arte, exemplificando, com a possibilidade de observação de um quadro, três regimes do olhar: O primeiro seria a percepção trivial – cognitiva – das formas, que seria uma fase de reconhecimento e de estranheza, mas que comporta elementos familiares; A segunda seria uma percepção não trivial, a percepção de outro espaço entre as formas e outros movimentos, e entre as formas e os espaços, sugerindo a observação das estruturas não aparentes e a transição do olhar entre esses dois regimes; O terceiro seria a mudança da percepção em relação ao conjunto das formas, o que permitiria que o objeto deixasse de ser percebido objetivamente. As formas seriam inseridas em uma multiplicidade virtual aparente no deslocamento entre o nível perceptivo trivial e o não trivial. Esse terceiro nível perceptivo é descrito por Gil (2005) como estético ou artístico e, segundo o autor, possui ainda três outras características. Uma delas seria a abertura entre o trivial e o não trivial, a outra seria a possibilidade de passagem das relações não visíveis ao primeiro plano, e a terceira residiria no fato de que a percepção não comparece como uma manifestação simplesmente cognitiva ou unicamente sensorial, sendo na verdade percepção de forças. Nessa conjunção, Gil (2005) questiona de onde viria essa dupla característica da força artística, que possui modulações infinitas da força e uma singularidade relacionada a quem produziu, questionando ainda o que poderia ser uma linguagem de forças, uma vez que toda obra de arte é um reservatório delas. O filósofo consegue delinear uma teoria da recepção da arte pautada na observação de sua produção de afeto em níveis de intensidade, o que não parece oferecer outras ferramentas ao artista que não sejam considerar sua inconstância, assumir que seus efeitos não serão previsíveis.

Sobre a percepção da arte e sua produção de intensidades de afetos

José Gil dedica grande parte de sua escrita à observação de que a dança que tem uma característica comum, em muitos de seus procedimentos, que é a produção de formas, imagens, vetores de sentido, sem a manutenção do compromisso com o consenso que a produção de significados encerra, assim como se observa em práticas presenciais contemporâneas que se desenvolvem sob aspectos performativos. Ao citar o trabalho de *Contact Improvisation* do coreógrafo Steve Paxton, Gil (2001) observa que a comunicação⁶, entre os corpos, no ato dessa técnica de exploração de movimento, não opera na consciência vígil, racional, mas em outro nível de consciência. O filósofo expõe essa relação como comunicação entre corpos-consciência, e a aproxima do transe para ilustrar esse acontecimento no corpo. Segundo o autor, (GIL, 2004, p. 18), “o corpo-consciência é caracterizado por uma hiperexcitabilidade, que se desenvolve sensorialmente, e também afeta os órgãos sensoriais, o que traz pequenas percepções de outros corpos que se tornam corpo-consciência.” Para ele, há uma impregnação dos pensamentos pelo movimento do corpo que se opera num espaço virtual, como ocorre no estado de transe ou de grande intensidade de criação artística. Isso aconteceria quando a consciência se deixa invadir pelos movimentos do corpo, afirmando que os dois elementos convergem, transformando-se. No caso de experiências como as do *Contact Improvisation* – que envolvem ais explicitamente o movimento dos corpos dos participantes em uma relação tátil, dialógica, de proposição e ação, de distribuição de peso no espaço e em relação com o outro, a ideia de comunicação entre corpos-consciência é claramente ilustrada, porém, seria possível uma transposição desse entendimento para relações menos dependentes de um contato tátil, como exemplificado por Gil (2001)?

A partir da teoria de Leibniz sobre as pequenas percepções, Gil (2005) aponta alguns níveis de percepção: um primeiro nível remeteria a forças ma-

6. Sugiro o entendimento de comunicação a partir de sua etimologia, termo latino *communicare* significa partilhar, participar de algo, tornar comum (COMUNICAÇÃO, s.d.), diferentemente da comunicação enquanto “transmissão de informação entre um emissor e um receptor que descodifica (interpreta) uma determinada mensagem” (Idem).

croscópicas e à representação, o que implica também as pequenas percepções, que define a força como um invisível visível capaz de fazer que o próprio olhar sofra transformações. As pequenas percepções seriam caracterizadas pela ausência de consciência de si, mas podem ser percebidas de modo confuso quanto a suas partes, e mais claramente em seu conjunto. Há também um tipo de pequenas percepções, apresentadas por esse autor, que formam as macropercepções e asseguram a passagem entre duas macropercepções. Gil (2005) observa que a análise de Leibniz dedicada às pequenas percepções as colocaria em um espaço de diferença de escala, o que deixaria de distingui-las da percepção comum. Gil ressalta, então, o nascimento das pequenas percepções, como no deslocamento de dois contextos, o que seria como a possibilidade de identificar hipocrisia escondida em um sorriso, por exemplo, afirmando que a diferença interna gerada nas pequenas percepções dissolve-se entre dois contextos, um habitual, tornado virtual, e outro novo, tornado atual. A atmosfera, feita de micropercepções, seria resultante de investimento de afeto, que implicaria em uma abertura dos corpos. Inerentemente a essa abertura à atmosfera, há um processo de osmose que quebra barreiras entre interior e exterior, corpo e coisas e corpos e corpos. Essa característica da atmosfera é que se mostra diferente do que pode ser redutível a um conjunto de relações de signos, que seria semiotizável, conforme afirma Gil. A atmosfera é, para ele, infra-semiótica, e ele afirma, ainda, que haveria uma pré-disposição, uma semiabertura do corpo nesse contexto relacional da atmosfera, e esse processo de osmose mostraria a quase-inscrição dos afetos nas coisas e nos corpos, o que pressupõe a criação de um meio entre as coisas e os corpos, caracterizando a atmosfera como área. A osmose produziria um devir-forma-intensivo diante da capacidade de constituição e reconstituição da atmosfera e o deslocamento entre o trivial e o não trivial.

Tomando como ponto de partida a ideia de relação de forças intensivas, já observada na teoria de Gilles Deleuze (2009) acerca da percepção da obra de arte, é possível chegarmos à análise de outros modos de relação entre proposição artística presencial e público, que não sejam somente vinculados a instâncias de representação e interpretação de significados, mas à possibilidades de consideração dos sentidos emergentes nessa relação entre corpos que se afetam mutuamente. Gil (2001) traz a afirmação de que a dança

não precisa significar, e questiona como é possível que se compreenda o sentido do movimento dançado, uma vez que ele não opera em uma lógica de construção de sentido (leia-se significado) traduzível em uma linguagem articulada. Para Gil, o sentido ou a significação compreendem um horizonte, na acepção fenomenológica, o que também evoca presença de um modo implícito. Os gestos, despossuídos de sentido previamente definido, também podem ser percebidos em sua particularidade. Tendo em vista a questão da presença, de quanto uma abordagem fenomênica da arte evocaria as presenças do lugar, um convite ao desprendimento das certezas acerca da recepção na experiência artística parece claro. Um aspecto a ser observado é o fato de que, diante de uma composição performativa que considera os acontecimentos no aqui-agora, não seria o artista o detentor do saber sobre os efeitos de seu trabalho, uma vez que ele se baseia em seus afetos e suas percepções de eficácia. Estaríamos tratando, quiçá, de deixar a cargo da configuração relacional momentânea do encontro, a emergência das potências afetivas nos corpos, nas “presenças” do lugar. Uma noção de presença impositiva, aurática, cheia de expressividade já não seria mais tão adequada a esse contexto. Fischer-Lichte (2011) faz um paralelo entre as abordagens do corpo fenomênico e do corpo semiótico direcionando uma discussão acerca da presença que considera o ambiente. Para ela,

a presença não é uma qualidade expressiva, e sim puramente performativa. Gera-se por meio de processos específicos de corporização que o ator engendra em seu corpo fenomênico ao ponto de dominar o espaço e prender a atenção dos espectadores (FISCHER-LICHTE 2011, p. 197, tradução minha).

Talvez, a responsabilidade do artista já não se trate mais de “dominar” o espaço e a atenção do outro, mas de convidar as presenças do lugar a partilharem essa experiência, instigando-os com suas ações, a construir a sua própria teia de sentidos acerca daquilo que vivencia. Suas ferramentas estariam mais próximas de uma abertura às emergências do encontro, do que ao treinamento para se conquistar um corpo dilatado, e talvez impávido, incapaz de escutar o entorno, de perceber as ações e reações do seu interlocutor. A pesquisadora teatral francesa Béatrice Picon-Vallin (2008) relaciona

a eficácia à abertura às relações entre o artista e o ambiente, com um dizer do corpo em constante devir. As medidas prévias dessa relação só poderiam conter as próprias impressões de afeto do artista, de quem desenhou a proposição relacional, e que pode apenas deduzir as impressões do trabalho artístico nos outros corpos. Gil (2005) questiona: se não é o significado, o que apreenderia quem observa os gestos abstratos? Para ele, o corpo e suas funções seriam capazes de tecer sentidos com o mundo de um modo único, só por eles apreensíveis. Assim, os movimentos corporais já conteriam em si sua significação completa. Nesse contexto, Gil apresenta alguns indicadores de intensidade de vida que se aproximam da acepção espinosista de *conatus* (ESPINOSA, 1992), expondo a teoria do psicólogo e psicanalista Daniel Stern sobre a existência dos afetos de vitalidade e dos afetos categoriais. A diferença entre os afetos de vitalidade e os categoriais é exposta por Gil da seguinte forma: os afetos de vitalidade se apresentariam no recém-nascido, indicando uma potência de vida que acompanharia o indivíduo durante toda sua existência, e seriam uma experiência mais abstrata do que a experiência dos atos que acompanham os afetos categoriais, que seriam, por sua vez, uma intensidade de vida, como a alegria, tristeza, medo, cólera, repulsa, surpresa. Para Gil, os movimentos dos afetos de vitalidade não seriam nem discretos nem macroscópicos, mas microscópicos e contínuos. Segundo esse autor, ambos os modos de afeto partilham os modelos de descarga dos neurônios, apesar de pertencerem a territórios diferentes do sistema nervoso. O afeto de vitalidade seria, para Gil, um acesso à qualidade do que é sentido, quando acontecem essas espécies de transformações, esses modos de afeto nos permitiriam compreender imediatamente os afetos categoriais – macroscópicos e discretos –, o que faria aumentar ou diminuir imediatamente nossa potência de agir, considerando essa capacidade de compreensão que temos. Gil afirma que, se entendidos por esse aspecto, os gestos e os movimentos não precisariam ser explicados, pois já conteriam em si o dispositivo capaz de decifrá-lo. O afeto seria, então, uma força que possui seu sentido implícito.

Ao questionar o tipo de apreensão de quem olha os movimentos não significativos do bailarino, Gil chega às unidades de sentido extra-proposicional, que seriam os movimentos de transição e os movimentos do inconsciente de posição. A ideia de signo se dissolveria no corpo-em-movimento. Embora

haja a possibilidade de transformação das unidades de sentido em quase-signos, Gil afirma que, o que a dança faz é absorver os signos corporais e dissolvê-los, configurando o gesto do sentido. Nesse contexto, o espectador não veria a significação, mas moveria-se como o bailarino, em um movimento que preexiste a absorção de signo para remeter-se a si próprio. O espectador entraria na imanência do sentido do movimento dançado ao recebê-lo com seu corpo inteiro. O que faz Gil (2001, p. 120) afirmar que “se não compreendemos a dança, é porque ela não foi feita para ser compreendida”. Os movimentos de transição, assim como os do inconsciente de posição que, segundo Gil, configurariam o núcleo dos movimentos dançados, tendem ora para o gesto signo, ora para a forma pura das forças, cujos sentidos se apresentariam sob a forma de nuvens.

Como já exposto, é inegável o fato de a produção artística se valer tanto da articulação de significados – para que se estabeleça alguma conexão inicial entre proposição e interlocutor –, quanto da exploração de formas intensivas, ao assumir a possibilidade da emergência de diferentes sentidos de modo individualizado. A questão a ser levantada nessa discussão é a necessidade de se desvincular da assertividade, do consenso que o significado poderia nos oferecer, como produtores de uma arte capaz de comunicar (no sentido de passar informação) para, em vez disso, assumir a necessidade da abertura a novos parâmetros desse fazer em movimento constante, que é a arte. O teatro e a dança, como artes da ação, do movimento, se mantêm em uma relação estreita, principalmente na contemporaneidade, em um processo de contaminação entre linguagens que parece inevitável.

A pesquisadora teatral Ileana Diéguez (2014, p. 128) apresenta um ponto de vista sobre a impossibilidade de uma essencialidade, uma pureza na arte contemporânea, que, segundo afirma, “reconhece-se hoje como uma estrutura de acontecimento, de situações, de práticas *in situ* (*site specific*), de teatralidades, de performatividades e (re)presentações”; o que, para Diéguez, está atendendo a uma demanda da própria vida, com uma teatralidade em campo expandido, que parece já não caber “nas caixas pretas do teatro”.

Ao tratarmos das artes da presença, em que o corpo é meio, coisa e também acontecimento, nos aproximamos de um desejo de criar potência de afeto na relação entre as presenças do ambiente. A potência de afeto seria,

nesses termos, a possibilidade de chegar a um momento, a um instante em que algo nos provoca a ponto de nos mobilizar, de provocar fissuras perceptivas, de revirar nosso ponto de vista. A arte ganhou esta séria responsabilidade: a de nos fazer estranhar o mundo, vivê-lo de outros modos que não somente pelos da automação cotidiana, o que parece adequado a um contexto de produção capitalista. Assumindo essa tarefa, e reagindo a formas preestabelecidas diversas, o artista parece surfar nas ondas de um mar revolto, que exige a cada segundo uma nova configuração, o que impediria, por exemplo, a manutenção de planos e desejos prévios, e de lugares de observação (e de ação) privilegiados. Termos como escuta, porosidade, e emergências relacionais são recorrentes nesse contexto das artes da presença, que passam a produzir intensidades de afeto no aqui e agora, na relação “entre” corpos.

Referências bibliográficas

- COMUNICAÇÃO. Significados. s.d. Disponível em: <<http://www.significados.com.br/comunicacao/>>. Acesso em: 13 maio 2016.
- DELEUZE, G. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 2009.
- DESGRANGES, F. **A inversão da olhadela**: alterações no ato do espectador teatral. São Paulo: Hucitec, 2012.
- DIÉGUEZ, I. Um teatro sem teatro: a teatralidade como campo expandido. Tradução Eli Borges. **Sala Preta**, São Paulo, v. 14, n. 1, p. 125-129, 2014. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/81758/85340>>. Acesso em: 12 maio 2016.
- ESPINOSA, B. Parte II: da natureza e da origem da alma. In: _____. **Ética**. Lisboa: Relógio d'Água, 1992.
- _____. Parte III: da origem e da natureza das afecções. In: _____. **Ética**. Lisboa: Relógio d'Água, 1992.
- FISCHER-LICHTE, E. **Estética de lo performativo**. Tradução Diana González Martín e David Martínez Perucha. Madrid: Abada, 2011.
- GIL, J. N. O gesto e o sentido. In: _____. **Movimento total**: o corpo e a dança. Tradução Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 2001. p. 103-130.
- _____. Abrir o corpo. In: FONSECA, T.; ENGELMAN, S. **Corpo, arte e clínica**. Porto Alegre: UFRGS, 2004.
- _____. Pequenas percepções. In: LINS, D. (Org). **Razão nômade**. Rio de Janeiro: Forense, 2005. p. 19-32.
- GUMBRECHT, H. U. **Produção de presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto/PUC-Rio, 2010.

- KASTRUP, V. A aprendizagem da atenção na cognição inventiva. **Psicologia & Sociedade**, Rio de Janeiro, v. 16, n. 3, p. 7-16, set./dez. 2004. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/psoc/v16n3/a02v16n3.pdf>>. Acesso em: 12 maio 2016.
- _____. Cognição inventiva, arte e corpo. In: CONGRESSO DA ABRACE, 8., 2014, Belo Horizonte. **Anais do VIII Congresso da Abrace**, Belo Horizonte: EBA/UFMG, 2014.
- DUENHA, M. L. **Presença e(m) relação**: a potência do afeto no entre corpos. 2014. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Centro das Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2014.
- DE MARINIS, M. Corpo e corporeidade no teatro: da semiótica às neurociências – pequeno glossário interdisciplinar. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 2, n. 1, p. 42-61, jan./jun. 2012. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/24243/18213>>. Acesso em: 13 jun. 2012.
- _____. **En busca del actor y del espectador**: Comprender el teatro II. Buenos Aires: Galerna, 2005.
- O’SULLIVAN, S. La estética del afecto: pensar el arte mas allá de la representacion. **Exitbook – Revista de Libros de Arte y Cultura Visual**, Madri, n. 15, p. 8-21, verão 2011.
- PICON-VALLIN, B. **A cena em ensaios**. Tradução Fátima Saadi, Cláudia Fares e Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível**: estética e política. Tradução Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2005.
- _____. O espectador emancipado. Tradução Daniele Ávila. **Urdimento**, Florianópolis, v. 1, n. 15, p. 107-122, out. 2010.

Recebido em 01/01/2016

Aprovado em 10/05/2016

Publicado em 30/06/2016

EVENTO FIM DE DÉCADA: PERFORMER, ESPECTADOR E ESPAÇO PÚBLICO ENTRE A DITADURA E A DEMOCRACIA

**EVENTO FIM DE DÉCADA: *PERFORMER, SPECTATOR,
AND PUBLIC SPACE BETWEEN DICTATORSHIP AND
DEMOCRACY***

**EVENTO FIM DE DÉCADA: *PERFORMER, ESPECTADOR
Y ESPACIO PÚBLICO ENTRE LA DICTADURA Y LA
DEMOCRACIA***

Patricia Morales Bertucci

Patricia Morales Bertucci

Arquiteta e urbanista, doutoranda em Artes pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Com passagem pelo Teatro da Vertigem, Instituto Pólis e Prefeitura de São Paulo, trabalha em projetos que discutem as conexões entre a cidade e a arte contemporânea.

Resumo

Nos últimos anos da ditadura militar, entre o fim dos anos de 1970 e início de 1980, as manifestações populares e artísticas voltavam às ruas da cidade de São Paulo. Como parte desse movimento, o *Evento Fim de Década* (1979) foi um acontecimento no qual os coletivos de arte independente ocuparam a Praça da Sé e convidaram os transeuntes não para serem seus espectadores, mas responsáveis diretos pela construção de situações criativas, novas possibilidades relacionais, corporais e contextuais nos espaços públicos já com ares democráticos.

Palavras-chave: Arte urbana, Intervenção urbana, Performance urbana, Produção do espaço, Urbanismo.

Abstract

In the last years of the military dictatorship, which occurred from the end of the 1970s to the beginning of the 1980s, popular and artistic events returned to the streets of São Paulo. As part of this movement, the *Evento Fim de Década* (1979) is an event in which independent art collectives occupied the *Praça da Sé* (Cathedral Square) and invited passers-by, not to be their audience, but to be directly responsible for the construction of creative situations, of new relational, corporal and contextual possibilities in public spaces already filled with democratic air.

Keywords: Production of space, Urban art, Urban intervention, Urban performance, Urban design.

Resumen

En los últimos años de dictadura militar brasileña, entre los años 1970 y 1980, eventos populares y artísticos regresaron a las calles de São Paulo. Como parte de este movimiento, el *Evento Fim de Década* (1979) es un evento en el que los colectivos de arte independientes ocuparon la *Praça da Sé*, y se les invitaban a los transeúntes a no ser su público, sino directamente responsables de la construcción de situaciones creativas, nuevas posibilidades relacionales, corporales y contextuales, en los espacios públicos ya con el inicio del regreso de la democracia.

Palabras clave: Arte urbana, Intervención urbana, Performance urbana, Producción de espacio, Urbanismo.

Em setembro de 1979, o Viajou Sem Passaporte convocou cerca de 36 pessoas, a maioria dos coletivos de arte independente, para uma reunião no seu atelier, localizado na Rua Caio Graco, na Lapa. Seu objetivo foi discutir a organização do *Evento Fim de Década*, uma performance urbana que ocupou por um dia a Praça da Sé, além de outros pontos da cidade de São Paulo, durante três meses consecutivos, com os pré-eventos. Tais intervenções interromperam o cotidiano da cidade que passava por um momento de grande importância política, marcado pelo retorno dos artistas às ruas, junto com os movimentos sociais e as festas populares, tendo em vista que a ditadura militar caminhava para seu fim, na virada da década de 1970 para a de 1980.

O Viajou Sem Passaporte surgiu em maio de 1978 e teve intensa atuação até 1982, composto por oito estudantes das áreas de artes cênicas, cinema, música e jornalismo da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo: Beatriz Caldano, Celso Santiago, Carlos Alberto Gordon, Luiz Sergio Ragnole Silva (Raghy), Marli de Souza, Márcia Meirelles, Marilda Carvalho, Roberto Mello. O primeiro trabalho do coletivo foi no Teatro Eugênio Kusnet, depois iniciaram uma série de intervenções urbanas e, por fim, passaram a invadir espetáculos teatrais de outros grupos, sem aviso prévio. Em paralelo também produziram publicações, como a *USBAEAE* e a *WYK*, que tratavam em geral de questões estético-políticas. Desde o princípio, o Viajou Sem Passaporte buscou instaurar crises na normalidade, com forte influência surrealista, eles colocaram no lugar de “obra de arte” a denominação “trabalho de arte”: “não criamos produtos para serem utilizados (obras), apenas trabalhamos e o trabalhar é nosso produto” (ARTE EM REVISTA, 1981). O grupo fazia parte de um movimento chamado de “arte independente”, iniciado na década de 1970 por jovens artistas em busca de autossuficiência e liberdade para criação¹.

As ações dos coletivos de arte independente foram *disruptivas*, elas misturaram diversas linguagens artísticas em busca de expressões livres, capazes de fundir a arte aos novos comportamentos fora dos padrões de

1. Aqui não há espaço para tratar de forma mais detalhada do Viajou Sem Passaporte e demais coletivos de arte independente, no entanto, os leitores interessados podem ver minha dissertação de mestrado (BERTUCCI, 2015) ou os artigos que constam na bibliografia.

coerência dos discursos contestadores da crítica militante e dos programas estéticos. Utilizo aqui o termo “ação disruptiva” (ARAÚJO, 2011) com base no artigo de Antônio Araújo, pois acredito que a sua metodologia – de categorizar ações corporais, inter-relacionais, contextuais e coletivas capazes de “provo-car ruídos, estranhamentos ou falhas em lugares públicos, revelando contra-dições no espaço e/ou contradições do espaço” (Ibid., p. 2) – facilita o entendi-mento das relações entre os procedimentos performáticos e o espaço urbano. Além disso, faço algumas conexões entre esse conceito e o de “*site specific art*” *intervencionista* da crítica de arte coreano-americana Miwon Kwon.

Miwon Kwon defende que com o impulso do minimalismo, por volta do fi-nal da década de 1960 e início da seguinte, a arte foi deslocada dos museus e instituições artísticas para o espaço da cidade em dois modelos diferentes: o “assimilativo”, em que o trabalho de arte tinha a intensão de se integrar ao am-biente existente e produzir um espaço unificado e harmonioso que “costuma-vam implicar algo enraizado, atrelado às leis da física” (KWON, 2008, p. 167); ao contrário, o modelo “*intervencionista*” funcionou como uma intervenção crítica na ordem existente do local, pois o objeto ou evento de arte teria que ser experimentado singularmente “no aqui-e-agora pela presença corporal de cada espectador, em imediatidade sensorial da extensão espacial e duração temporal, mais do que instantaneamente percebido em epifania visual por um olho sem corpo” (Ibid., p. 167).

O *Evento Fim de Década* foi uma ação urbana *intervencionista*, pois o Viajou Sem Passaporte pretendia instaurar um momento de liberdade para a criatividade dos habitantes da cidade em um contexto ditatorial, de forma coletiva com os demais independentes. Além disso, a intervenção desestabili-zou a relação funcionalista e de uso cotidiano do espaço, quando a população voltava às ruas da cidade em decorrência da derrocada de poder da ditadura militar, com o fim do chamado “milagre econômico”.

O Golpe Militar aconteceu no Brasil em primeiro de abril de 1964, após o presidente João Goulart ser deposto, e os militares permaneceram durante 21 anos no poder, período em que implantaram diretrizes adversas e violentas, entre elas, os Atos Institucionais; o AI-5 (1968-1978) foi o último e mais duro, com a substituição da Constituição de 1946 pela de 1967 e a dissolução do Congresso Nacional. No campo econômico, o país se tornou atraente para o

capital monopolista – aberto aos laços da dependência financeira internacional para o entusiasmo das classes dominantes nacionais – nesse clima de ufanismo, elas se aproveitaram das sobras do *milagre econômico*, para ampliar o seu consumo. Não só as mercadorias (automóveis, televisores, apartamentos de veraneio), mas as artes também entraram para esse rol. Com isso, as artes plásticas sofreram um boom de mercado (com os leilões e a bolsa de arte determinando sua produção) e o teatro “empresarial” se voltou para as superproduções. Ou seja, a cultura de massa se transformou em um ótimo negócio e perdeu grande parte da vitalidade crítica. Tanto que, o Estado, que até então não fornecia opções para a produção artística, passou a definir uma política cultural e a tornar-se o maior patrocinador das exigências do mercado. Isso explica a adequação de artistas e intelectuais, em atuação desde os anos 1960, especialmente no cinema (HOLLANDA, 2004, p. 102).

Para romper com este cotidiano, os independentes buscaram outro modo de fazer arte e também de conviver politicamente, como pode ser observado no primeiro pré-evento organizado por eles, a *Passeata Alfabética* (1979), logo após a reunião no atelier do Viajou Sem Passaporte, com o intuito de angariar recursos para o evento da Praça da Sé. Os artistas atravessaram o centro velho de São Paulo carregando cartazes com letras sem nenhuma mensagem ou solicitação explícita e foram até a Secretaria Municipal de Cultura, onde exigiram uma reunião com o então secretário Mario Chamie²; eles defendiam que a arte e a cultura eram necessidades sociais. Hoje em dia essa solução parece óbvia, mas a *Passeata Alfabética* foi uma das primeiras vezes que um grupo de artistas se organizou para exigir do Estado a subvenção de seu trabalho (FIM..., 1979).

Não faz muito tempo, percebe-se nesta cidade que uma nova geração de artistas vem se formando, produzindo, reunindo-se e repensando muitas coisas a respeito da situação cultural do país. Uma boa parte dessa geração

2. O poeta com formação em Direito pela Faculdade de Direito do Largo São Francisco Mario Chamie (1933-2011) foi secretário de cultura da cidade de São Paulo na gestão de Reynaldo Emídio de Barros (1979-1983). Dentre as várias ações realizadas em seu secretariado, destaca-se a construção do Centro Cultural São Paulo, em 1983, segundo ele para abrigar em um só espaço cultura popular e erudita e todo tipo de manifestação cultural de grupos ou comunidades as mais diversas, para refletir “toda essa igualdade cultural brasileira que é feita justamente das diferenças” (Disponível em: <http://www.centrocultural.sp.gov.br/CCSP_historico.html>. Acesso em: 28 mar. 2016).

não se satisfaz em simplesmente reproduzir o que foi feito nesses últimos dez anos e não se contenta em trilhar conformadamente o velho caminho das galerias, teatros, salas de concerto, editoras, “bocas de cinema,” etc...; enfim, não lhe agrada a situação que há tanto tempo vem se repetindo, com as produções atomizadas, com a inexistência de debate, com a falta de questionamento que quase paralisa o meio artístico. (VIAJOU SEM PASSAPORTE et al., 1979, p. 1)

Figura 1 – *Passeata Alfabética, Evento Fim de Década, 27.09.1979*



Fonte: Arquivo Viajou Sem Passaporte.

Outro pré-evento que chamou a atenção do público e da imprensa aconteceu dia 03 de outubro de 1979, na inauguração da XV Bienal Internacional de São Paulo. Os artistas caminharam em grupo, amarrados e com olhos vendados, por toda a Bienal, gritando: “oh! Maravilhoso, espetacular, brilhante!” Ao sair, deixaram pequenos papéis nos quais se lia: “estive no fim de década – basta! – s.p. 13 de dezembro – pça. da sé” (XV BIENAL..., 1979).

Figura 2 – Pré-evento na Bienal, *Evento Fim de Década*

Fonte: Arquivo Viajou Sem Passaporte

Em seguida, eles intervieram no metrô. Como nos informou Roberto Melo do Viajou Sem Passaporte, o pré-evento consistiu em pedir ao público para carimbar um papel em branco. Os artistas entregavam o papel nas catracas do metrô e falavam para que ele fosse carimbado na saída. As pessoas pegavam o papel, ficavam olhando com desconfiança, mas a maioria levava no guichê dos artistas que carimbavam “estive no fim de década, basta!” A ação permaneceu apenas até a chegada do segurança do metrô, que expulsou todos: “A gente achava que isso era genial, e que íamos levar público para o evento na Praça da Sé! Mas na verdade ninguém entendia nada!” (informação verbal³).

O pré-evento *Páginas escolhidas* foi na Praça da Sé, onde os organizadores soltaram panfletos de divulgação para a ação final em dezembro. Na intervenção foram lidos pelos artistas trechos de diferentes livros, depois eles terminaram amarrados em volta do marco zero e reprimidos pela polícia. O penúltimo pré-evento ocorreu em cinco de novembro, na inaugura-

3. Entrevista para esta pesquisadora de Roberto Melo, membro do Viajou sem Passaporte, em 27 de agosto de 2013.

ção da exposição *Multimídia internacional*⁴, e o último deles aconteceu em forma de passeata, no centro da cidade, no dia nove de novembro, em que os participantes se cobriram “com cartolinas contendo estranhos sinais, tal como homens-sanduíches de um hospício” (VIAJOU SEM PASSAPORTE et al., 1979, p. 1).

Portanto, os pré-eventos foram jogos lúdicos, chamados de irracionais pela crítica, mas, ao contrário, surgiram como um momento de reapropriação do espaço urbano em que os artistas quiseram abrir uma fissura nas possibilidades políticas. De acordo com o filósofo francês Jacques Rancière, a arte, “bem antes de ser o exercício de um poder ou uma luta pelo poder, é o recorte de um espaço específico de ‘ocupações comuns’; é o conflito para determinar os objetos que fazem ou não parte dessas ocupações, os sujeitos que participam ou não delas, etc.” (RANCIÈRE, 2005, p. 3).

Se a arte é política, ela o é enquanto os espaços e os tempos que ela recorta e as formas de ocupação desses tempos e espaços que ela determina interferem com o recorte dos espaços e dos tempos, dos sujeitos e dos objetos, do privado e do público, das competências e das incompetências, que define uma comunidade política. (loc. cit.)

Assim foi o *Evento Fim de Década* que, finalmente, após os três meses de pré-eventos, aconteceu no dia 13 de dezembro de 1979, aberto por um dragão chinês que seguiu em forma de bloco carnavalesco, engolindo e conquistando participantes desde o Teatro Municipal, até chegar ao ponto de encontro na Praça da Sé. O evento foi organizado pelos coletivos de artistas independentes em um formato que eles denominaram de “bases de ação”. Essas bases ficavam espalhadas por toda a praça e funcionavam com um artista responsável por propor ações criativas a serem manipuladas pelo público. No entanto, nas bases, os artistas se colocavam apenas como organizadores, com a expectativa de que os espectadores se tornassem participadores.

Ou seja, as *bases de ação* foram proposições *inter-relacionais* (ARAÚJO, 2011), pois geraram intercâmbios inesperados, naquele momento deter-

4. O pré-evento na inauguração da exposição *Multimídia internacional* está citado no catálogo do *Evento Fim de Década*, porém, não há nenhuma descrição sobre como ele aconteceu.

minado, entre os performers e as pessoas que estavam em deslocamento pela praça. Ainda que o público tenha desconfiado do caráter artístico da ação, ela foi antes experimentada do que justificada, pois o objetivo era criar uma situação que não se configurava de forma nítida como ato artístico ou teatral.

Nas bases o público era convidado a criar a partir das proposições dos organizadores. Em algumas delas havia materiais disponíveis para manipulação e criação do público, como na “bexiga/ spray /fita crepe/ barbante”, “Caixas de papelão”, “Papel e tinta” e “Escultura de vento”; mas em outras, como na “Música, Dança e Representação”, os transeuntes precisavam usar seus próprios corpos. Na base “Guichê de informações” um guichê de plástico foi instalado logo na saída do metrô, com um disco de informações para ser comandado pelos transeuntes. Na base “Arte-postal” a proposta era enviar pelo correio uma cópia de cartões postais da Praça da Sé (que formavam um quebra-cabeça e tinham o título de “espaço reservado”) para artistas de outros estados e, depois, aguardar o postal-resposta chegar pelo correio com a manipulação/reformulação do material enviado. Também pelo correio foram enviadas as fotografias tiradas pelo público na base “Lambe-lambe”. Na base “Cinema/Tenda de projeção” filmes independentes foram exibidos para o público, com a intenção de se diferenciar das salas convencionais, o tempo dos filmes era, por isso, indeterminado, os autores dos filmes podiam intervir a qualquer momento durante a projeção, e o público podia participar da montagem e sonorização de alguns filmes. Por fim, algumas bases que estimulavam a troca de objetos entre os participantes, sem nenhum intuito comercial, elas foram “Barganha e souvenir” e “Troca simbólica”.

Figura 3 – Base *dragão*, Evento Fim de Década



Fonte: Arquivo Viajou Sem Passaporte

Figura 4 – Base *bexiga/spray/fita crepe/barbante*, Evento Fim de Década



Fonte: arquivo Viajou Sem Passaporte

Como fica claro nas descrições, as *bases de ação* não visaram ações autorais de artistas, mas propostas de situações para os espectadores, performances alinhadas à chamada “virada performativa” (FISCHER-LICHTE, 1997), que se intensificou na década de 1960. A pesquisadora alemã Fischer-Lichte usa esse termo para definir ações que trouxeram à tona inovações estéticas e ideológicas do teatro para colocar os corpos dos artistas e do público no centro de reflexão/ação da obra de arte, como foi proposto nas *bases da ação* do *Evento Fim de Década*.

A co-presença performer-espectador constituiu as situações do *Evento Fim de Década*, por meio de ações fugazes das quais ambos participam como autores num espaço real, num tempo real e com seus corpos reais. Afinal, durante as situações propostas, por meio da linguagem, os habitantes da cidade receberam informações capazes de despertar as seguintes tensões: a primeira se refere às categorias de sujeito que observa ilesamente (público) e o objeto de arte (obra), que tendem a se diluir à medida que o público é impelido a ser coautor da obra, e aquele que é o objeto a ser observado é o próprio artista, seu “corpo real”; a segunda tensão se dá entre “materialidade” e “semioticidade” no contexto de uma performance, ou seja, na superposição dos elementos materiais que compõem a cena e os atos reais infligidos pelo artista (signos e símbolos usados). As duas camadas convivem no instante da performance e disputam constantemente a percepção da audiência, materialidades que transformam seus usos (de funcionais para lúdicos) com o ato artístico.

Consequentemente, na estética do performativo, todo elemento de uma ação, por mais despreziosa que possa parecer, torna-se signo diante do olhar do público. O que nos leva a pensar na produção do espaço urbano, potente no caso do evento, já que a intervenção se sobrepôs à reforma funcional e autoritária do governo militar ao propor o uso lúdico daquele espaço urbano específico. O contexto urbano de São Paulo refletia como um espelho a violência do regime, com as torturas, a censura e os desfiles militares; e também pelas grandes obras de engenharia e infraestrutura urbana, que priorizavam as rodovias para automóveis; foram construídos entre 1969 e 1973 as avenidas 23 de Maio e Radial Leste, a ligação Leste-Oeste (Minhocão, praça Roosevelt e viaduto Jaceguai), as alças e viadutos sobre o Parque D. Pedro II,

as marginais dos rios Tietê e Pinheiros, as obras do metrô Sé com a revitalização da praça onde ele se situava e o projeto, parcialmente implantado, Nova Paulista. Esses investimentos em infraestrutura até poderiam ser necessários a uma parcela da população, mas não foram planejados tendo em vista um contexto social igualitário (BRESSER-PEREIRA, 2003).

A reforma da Praça da Sé foi inaugurada em janeiro de 1979, no 425º aniversário de São Paulo, pelo prefeito Olavo Setúbal⁵. A obra inseriu desníveis e canteiros dispersos na praça, além de quatorze esculturas selecionadas por uma comissão instituída pela Emurb, que considerou o local “como um suporte único, tendo em vista critérios essenciais para a implantação de trabalhos numa situação urbana peculiar” (ARTE..., 1979). Porém, conforme Mario Ramiro, do 3Nós3⁶, coletivo que colaborou na organização do *Evento Fim de Década*, a tal “situação urbana peculiar” era a de que a população utilizava a Praça da Sé como ponto de encontro para mobilização. Logo, um espaço ativo foi transformado em espaço passivo pelas obras e também pelas esculturas de arte colocadas no local. Além disso, o chamado “museu a céu aberto” de Setúbal foi bastante criticado pela população, como podemos ler nos jornais da época.

Já para o crítico de arte Odon Pereira, a reforma da praça seguia “o estilo de Brasília, incorporado à vida dos brasileiros, após 18 anos de sua inauguração” (loc. cit.). Tal comparação não deixa de ser interessante, pois sabemos que na década de 1970 o estilo moderno e sua visão funcionalista da cidade estavam em plena derrocada; a demolição realizada em 1972 do conjunto habitacional Pruitt-Igoe, construído pelo arquiteto Minoru Yamasaki

5. Olavo Egídio de Sousa Aranha Setúbal (1923-2008) foi engenheiro e empresário, fundador da empresa de louças sanitárias Deca e um dos maiores acionistas do banco Itaú. Prefeito da cidade de São Paulo entre 1975 e 1979, período em que criou a Empresa Municipal de Urbanização (Emurb) para realização de diversas obras urbanas de grande porte. Com a reforma pluripartidária de 1980, fundou, ao lado de Tancredo Neves, o Partido Popular, reunindo setores moderados egressos da Arena e do MDB. O partido, entretanto, teve vida curta, sendo logo incorporado pelo PMDB. Em 1985, foi um dos principais financiadores da campanha de Jânio Quadros à prefeitura de São Paulo.

6. O coletivo de arte independente 3Nós3, formado por Mario Ramiro, Hudinilson Junior e Rafael França, realizava intervenções nas cidades para inverter a ordem e o fluxo natural dos espaços públicos. Assim como o Viajou Sem Passaporte, também nasceram dentro da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, atuando de 1979 até 1982. Para obter mais informações sobre o coletivo ver minha dissertação de mestrado (BERTUCCI, 2015) ou os artigos que constam na bibliografia.

em 1954, nos Estados Unidos, é reconhecida como um marco do fracasso da concepção modernista e da crise do ideário moderno, seus habitantes tinham tamanho repúdio pelo local, que celebraram a demolição tanto quanto sua inauguração⁷.

Portanto, com as *bases de ação*, propondo justamente o contrário desse ideal, os coletivos de artistas independentes destruíram as fronteiras entre “os ‘próprios’ das diferentes artes, ou a separação de um domínio puro da arte” (RANCIÈRE, 2005, p. 41). Com atos estéticos que se configuraram como experiência de partilha do sensível, eles levaram os participantes a novas formas de sentir o espaço público e, por conseguinte, a novas formas de subjetividade política. Esse conceito do filósofo francês Jacques Rancière descreve a formação da comunidade política com base no encontro discordante das percepções individuais.

Para Rancière, política e arte têm uma origem comum: a política é essencialmente estética, pois está fundada sobre o mundo sensível, assim como a arte. Logo, a democracia só se efetiva ao incentivar a multiplicidade de manifestações dentro das comunidades, por isso o valor simbólico do *Evento Fim de Década*, onde a ideia principal dos organizadores era estimular a criação anônima e coletiva, em um ato poético de retomada da Praça da Sé pela população, num período de redemocratização.

Passados mais de três décadas do fim do regime militar, será que, de fato, nos tornamos espectadores emancipados e apropriados da produção dos espaços públicos da cidade? Sem dúvida, ainda nos resta muito trabalho. Entretanto, os coletivos de arte independente do fim da década de 1970, com seus jogos de criatividade, estimularam corpos e mentes em busca de desvios momentâneos, decisivos e reveladores da totalidade de possibilidades contidas na existência diária.

7. Vale lembrar que o modernismo alimentava grandes esperanças quanto às possibilidades de transformar a sociedade, mediante a união entre tecnologia e estética, em escala fabril, possibilitando assim a produção de utensílios e moradia em grande escala, para toda população. Sua teoria estava baseada em uma fé ilimitada na contribuição das revoluções científica e industrial para o bem-estar da humanidade.

Referencias bibliográficas

- ARAÚJO, Antônio. Ações Disruptivas no Espaço Urbano. In: VI Reunião Científica da ABRACE, 2011, Porto Alegre, RS. Memória ABRACE Digital - Anais da VI Reunião Científica da ABRACE. Porto Alegre, RS, 2011. p. 1-6.
- ARTE EM REVISTA, São Paulo, v. 3, n. 5, 1981, p. 102.
- ARTE EM REVISTA, São Paulo, v. 6, n. 8, 1984, p. 1-119.
- ARTE na Sé, um presente que o povo já critica. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 25 jan. 1979 (Fonte: Arquivo Multimeios/CCSP).
- BERTUCCI, P. M. **Intervenção urbana, São Paulo (1978-1982):** o espaço da cidade e os coletivos de arte independente Viajou Sem Passaporte e 3Nós3. 2015. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-14012016-104059/>>.
- BRESSER-PEREIRA, L. C. **Desenvolvimento e crise no Brasil.** São Paulo: Editora 34, 2003.
- DE CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer.** Rio de Janeiro: Vozes, 2013.
- FIM de Década na Praça da Sé. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 9 out. 1979, ilustrada, p.64 (Fonte: Arquivo Multimeios/CCSP).
- FISCHER-LICHTE, É. **The show and the gaze of the theatre.** Iowa: Iowa University Press, 1997.
- _____. **The Transformative Power of Performance: a new aesthetics.** New York: Routledge, 2008.
- HOLLANDA, H. B. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70.** Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.
- KWON, M. **One place after another: site-specificity art and locational identity.** Cambridge: The MIT Press, 2004.
- LEFEBVRE, H. **The production of space.** Oxford: Blackwell Publishers, 1991.
- LÓPEZ, M. et al. **Perder la forma humana: una imagen sistémica de los años ochenta en América Latina.** Madri: Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012. (Catálogo de exposição artística).
- PROJETO “Fim de Década” leva as artes à praça. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 12 dez. 1979, p.22 (Fonte: Arquivo Multimeios/CCSP).
- RANCIÈRE, J. **O espectador emancipado.** São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
- RANCIÈRE, Jacques. **Política da Arte**, transcrição do seminário “São Paulo S.A, práticas estéticas, sociais e políticas em debate” (São Paulo, SESC Belenzinho, 17 a 19 de abril de 2005). Disponível em: <<http://www.sescsp.org.br/sesc/images/upload/conferencias/206.rtf>>.

VIAJOU SEM PASSAPORTE et al. **Top Secret**: Evento Fim de Década: set. a dez. de 1979. São Paulo: ECA/USP, 1979. (Catálogo de intervenção artística).
XV BIENAL Internacional é aberta por Paulo Maluf. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 04 out. 1979, primeiro caderno, p.37 (Fonte: Arquivo Multimeios/CCSP).

Recebido em 23/02/2016

Aprovado em 03/05/2016

Publicado em 30/06/2016