



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE TEATRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

ADRIANO FERREIRA DOS SANTOS

A ARTE DO ESPECTADOR:
DIÁLOGOS CRIATIVOS ENTRE PALCO E PLATEIA

SALVADOR-BA

AGOSTO 2020

ADRIANO FERREIRA DOS SANTOS

**A ARTE DO ESPECTADOR:
DIÁLOGOS CRIATIVOS ENTRE PALCO E PLATEIA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Henrique Correia Alcântara

SALVADOR-BA

AGOSTO 2020

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA), com os dados fornecidos pelo(a) autor (a).

Santos, Adriano Ferreira dos.

A arte do espectador: diálogos criativos entre palco e plateia / Adriano Ferreira dos Santos. – 2020.

121 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Henrique Correia Alcântara.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, Salvador, 2020.

1. Teatro. 2. Teatro e sociedade. 3. Representação teatral. 4. Improvisação (Representação teatral). 5. Performance (Arte). 6. Cabaré da Rrrrrraça (Peça de teatro). 7. Borrado: de como o tempo te revela (Peça de teatro). 8. Ruína de Anjos (Peça de teatro). I. Alcântara, Paulo Henrique Correia. II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. III. Título.

CDD - 792.028

CDU - 792

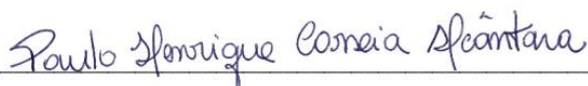
TERMO DE APROVAÇÃO

Adriano Ferreira dos Santos

“A ARTE DO ESPECTADOR: DIÁLOGOS CRIATIVOS ENTRE PALCO E PLATEIA”

Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas,
Universidade Federal da Bahia, pela Seguinte Banca Examinadora:

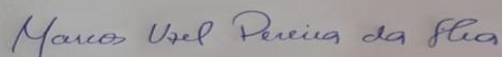
Aprovada em 31 de agosto de 2020.



Prof. Dr. Paulo Henrique Correia Alcântara (Orientador)



Prof. Dr. Luiz Cláudio Cajaíba Soares (PPGAC/UFBA)



Prof. Dr. Marcos Uzel Pereira da Silva (UNIJORGE)

A

Todos os estudantes do interior do estado que frequentam escolas públicas e sonham com um futuro melhor.

E à Dona Joana, minha mãe guerreira.

AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal da Bahia (UFBA).

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC-UFBA).

À Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (ETUFBA).

Ao meu orientador, o professor Prof. Dr. Paulo Henrique Correia Alcântara, quem agradeço imensamente pelos aprendizados, pela doçura e sensibilidade, pela paciência e empatia, por conduzir esse processo de forma humanizada. Paulinho, como carinhosamente seus amigos o chamam foi luz quando eu não era capaz de enxergar e força quando duvidei. Muito obrigado querido Paulo pela paciência e dedicação.

Ao Prof. Dr. Claudio Cajaíba e ao Prof. Dr. Marcos Uzel por aceitarem integrar a banca de qualificação e defesa. Muito obrigado pelo tempo dedicado, pelas valorosas contribuições, sugestões de correção, ampliação de possibilidades. Obrigado pelo olhar precioso e atento.

À minha família, que me oportunizou chegar até aqui, sonhando junto comigo, abrindo caminhos...

Ao meu companheiro de vida Dado Rocha, que me ajudou a manter a esperança e contribuiu para que pudesse prosseguir.

Aos amigos queridos que me inspiram: Fernanda de Andrade, irmã de alma e parceira de pesquisa, confidente de sonhos e frustrações. Luis Paixão e Arlane Marinho, que me ensinaram outro significado de família. Luis Brandão pela confiança, carinho e generosidade. Francis Sales, pelo zelo e preocupação. Marília Almeida pelo cuidado, carinho e atenção.

À Andreia Fábria, companheira de viagem (de mãos dadas) nesta jornada.

Agradeço aos professores Edite de Jesus e Aurelino Júnior.

A todos os professores e funcionários do PPGAC e da ETUFBA.

À Outra Cia de Teatro.

Ao Luiz Antonio Sena Júnior.

Ao Bando de Teatro Olodum.

A Valdinéia Soriano

Ao Teatro Vila Velha.

Ao Eduardo Coutinho.

Aos meus colegas de turma no mestrado.

Aos amigos e colegas da Escola Municipalizada Dr. Alexandre Bittencourt.

SANTOS, Adriano Ferreira. **A arte do espectador: diálogos criativos entre palco e plateia.** 121 f. 2020. Dissertação (mestrado) - Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020.

RESUMO

Este exercício de investigação visa dialogar com a produção de conhecimento especializada e atualizada sobre o fenômeno receptivo que coloca o espectador na ribalta da questão do teatro contemporâneo. Trata-se de um estudo teórico sobre a recepção teatral e tem como foco de análise a figura do espectador participante. Constrói um ponto de vista crítico-descritivo sobre a presença criativa do público em determinados espetáculos baianos que convidam o espectador à interação no eixo vivo da criação cênica. Algo que tem se intensificado nas manifestações teatrais contemporâneas, que permitem emergir outra estética — a relacional — entre palco e plateia — marcada por uma perspectiva horizontalizada do papel de importância destas figuras na concretização do acontecimento cênico. A partir da perspectiva de abertura dialógica problematiza a dicotomia entre emissão e recepção nos processos criativos que permitem a construção de ações performativas em tempo real sob a condição de um ato poético do espectador.

Palavras-chave: Teatro, Espectador, Recepção.

RÉSUMÉ

Cet exercice de recherche vise à dialoguer avec la production de connaissances spécialisés et actualisées sur le phénomène réceptif qui place le spectateur sous les feux de la rampe de la problématique du théâtre contemporain. Il s'agit d'une étude théorique sur la réception théâtrale et se concentre sur la figure du spectateur participant. Il constitue un point de vue critique et descriptif sur la présence créative du public dans certains spectacles bariolés qui invitent le spectateur à interagir sur l'axe vivant de la création scénique. Quelque chose qui s'est intensifié dans les manifestations théâtrales contemporaines, qui laisse émerger une autre esthétique – celle relationnelle – entre scène et public – marquée par une perspective horizontale du rôle important de ces figures dans la réalisation de l'événement scénique. Du point de vue de l'ouverture dialogique, il problématise la dichotomie entre émission et réception dans des processus de création qui permettent la construction d'actions performatives en temps réel sous la condition d'une acte poétique du spectateur.

Mots clés: théâtre, spectateur, réception.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	11
INTRODUÇÃO.....	17
2. A IMPORTÂNCIA DO ESPECTADOR.....	24
2.1. EM CENA, O ESPECTADOR.....	28
2.2. PRESENÇA CRIATIVA DO ESPECTADOR AO LONGO DA HISTÓRIA.....	34
3. EPISTEMOLOGIAS DO ESPECTADOR.....	48
3.1. A ESTÉTICA.....	49
3.2. A ESTÉTICA DA RECEPÇÃO.....	53
3.3. A ESTÉTICA RELACIONAL.....	56
3.4. LÓGICA ESTÉTICO-RACIONAL.....	62
3.5. O ESPECTADOR CONTEMPORÂNEO.....	71
3.6. O ESPEC-ATOR: O NOTÁVEL CASO BRASILEIRO DE UMA PRÁXIS DO ESPECTADOR ATUANTE.....	75
4. A PRESENÇA CRIATIVA DO ESPECTADOR NA CENA.....	85
4.1. Cabaré da Rrrrraça.....	87
4.2. Borrado: de como o tempo te revela.....	98
4.3. Ruína de Anjos.....	102
4.4. COMO CONSOLIDAR UM CONVITE EXPLÍCITO PARA A PARTICIPAÇÃO DO ESPECTADOR NA CENA?.....	109
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	117
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	121

APRESENTAÇÃO

Iniciar uma dissertação é sempre um desafio, pois, é a partir do início que captamos a atenção e o interesse do leitor. A escolha das palavras que deverão descrever algo vivo — tal como deve ser uma pesquisa — com lacunas que permitam ao leitor inserir-se na conversa como um interlocutor é uma tarefa desafiadora que exige dedicação. Tal como é desafiador imaginar e pôr em prática um início para uma obra de arte, um acontecimento artístico. O cineasta Woody Allen, no filme: “Manhattan” (EUA, 1979) explora muito bem esta questão em sua obra logo na cena de abertura. Ele apresenta uma belíssima sequência de imagens da cidade de Nova York, mais precisamente da privilegiada região de Manhattan e, ao mesmo tempo um narrador (voz off) tenta introduzir o discurso do filme em palavras. Ele começa, insiste, desiste e recomeça... experimenta diversas possibilidades de construir um discurso inicial, mas nada lhe parece ser suficiente ou satisfatório.

Woody Allen numa sequência de imagens em movimento nos presentearia dando forma ao sentimento de dúvida, comum a quem se atreve a ser criador. Ele dá voz e eco ao estado de incerteza que nos consome ao nos perguntar: como começar? O realizador orchestra seus blocos de ação a fim de demonstrar poeticamente a dificuldade em começar aquele filme. E mais do que isso, nos sugere a experiência empática de fazer essa tarefa, de tomar decisões, de escolher palavras e ponderar diversas possibilidades de pontos de vista de um mesmo aspecto. Tal acontece comigo agora ao tentar começar a escrever esta comunicação de uma pesquisa resultado de um exercício de reflexão sobre determinados aspectos da recepção teatral, ou da recepção de acontecimentos performativos nas artes cênicas ou da presença. Mas embora a dificuldade de começar a escrever este discurso teórico seja grande, ela não se compara à difícil tarefa que foi chegar até aqui, nesse momento de sintetização de ideias num discurso prolongado.

Sou o quarto filho de uma mulher solteira, vítima de violência doméstica, que experimentou a face da fome inúmeras vezes, nascida e criada na zona rural, onde teve o trabalho braçal como principal lembrança da infância. Sou o filho mais novo, ou como me chamam em casa, o “caçula”, irmão de três outros mais velhos que também precisaram vender suas infâncias para ajudar a colocar comida na mesa de casa. Sou o primeiro (e até o presente momento o único) a ingressar num curso superior. O primeiro do meu núcleo familiar a contrariar um sistema político e social que desenvolvia projetos para que famílias como a minha não pisassem em universidades. Digo projetos, pois é preciso concordar com Darcy

Ribeiro (1995) quando há décadas já denunciava que a crise da educação no Brasil, não é uma crise, é um projeto. Mas não entrei na academia simplesmente por uma questão de meritocracia, por ter sido um aluno esforçado e dedicado. De fato, minha mãe em sua incansável batalha para oferecer uma vida digna aos seus filhos e meus irmãos mais velhos que se esforçavam para contribuir com a nossa subsistência me permitiram caminhos mais fáceis do que aqueles que eles tinham trilhado, mas não foi só por isso que ingressei na faculdade. Entrei, sobretudo, por causa da promoção de políticas públicas que começaram a colocar a existência de famílias como a minha num plano de governo, que ampliou o número de universidades em todo o Brasil e criou mecanismos mais eficazes para garantir a equidade de ingresso no ensino superior.

Graças a essas políticas públicas pude me manter na universidade. Através da Pró-reitoria de Assistência e Ações Afirmativas consegui moradia e alimentação, ressalto que sem isso, não seria possível me manter na cidade de Salvador onde fazia o curso de Licenciatura em Teatro. Graças a um programa de governo (nomeadamente o Governo Lula) que coloca o pobre no orçamento pensando a sua educação como investimento e não como gasto que pude ir ainda mais longe. Nos anos de 2012 a 2014 participei do Programa de Licenciaturas Internacionais (financiado pela CAPES), que me oportunizou estudar durante dois anos na Universidade de Coimbra, em Portugal — uma das experiências mais significativas em que tive a oportunidade de ser atravessado, onde o meu interesse por estudar o espectador se tornou ainda mais evidente e cativante.

No ano que arrisquei vislumbrar horizontes mais distantes, através do ingresso no curso de mestrado, foi o ano que começou o desmantelamento dessas políticas públicas que me oportunizaram (também a centenas de outros jovens como eu) outras perspectivas de vida. Acompanhar a emergência de um plano de governo que é consonante com o projeto de crise que Darcy Ribeiro denunciara foi uma das principais dificuldades que encontrei para me concentrar na tarefa de escrever essa dissertação. Como se concentrar numa cadeira apartado do mundo para cumprir a solitária tarefa de escrita quando a nossa sociedade parecia entrar numa onda de retrocesso me fazendo lembrar toda miséria que já tinha vivenciado na infância?

Durante o curso mudei diversas vezes de tema de pesquisa, fiz diferentes projetos de escrita com recortes novos a fim de tentar facilitar a tarefa, mas nada parecia ajudar, pois, o meu pensamento deambulava para os horrores que a mídia noticiava todos os dias. Pude

contar com o esforço hercúleo do meu orientador que muitas vezes me motivou a prosseguir quando pensei em desistir... e muitas vezes desisti. Até encontrar no tema da recepção uma afinidade que me permitiu mergulhar no exercício da escrita. Acredito que falar sobre o espectador do ponto de vista da autonomia desses sujeitos frente ao ato receptivo, em busca de perspectivas de horizontalidade entre palco/plateia ressaltando essa aproximação como um efeito democrático me ajudou a prosseguir com o exercício de reflexão.

O tema da recepção é, dentre os mais variados fenômenos relacionados a arte, o que mais me chama a atenção. Acompanhou o meu percurso desde a graduação, sendo o objeto cognoscível eleito para a escrita do meu trabalho de conclusão de curso. Mas mesmo antes de adentrar na Universidade, no curso de Licenciatura em Teatro da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, tenho me interessado pelos assuntos ligados ao espectador. Obviamente, de forma intuitiva, sem compreender este sujeito como um importante elemento das práticas artísticas, ou pelo menos, sem (re)conhecer sua historicidade e relevância para os estudos teatrais. Mas o que será que chamou minha atenção para este tema?

De fato, frente a outros temas tão sedutores, sobretudo, daqueles relacionados ao ato artístico em si, digo, das questões criativas relacionadas aos artistas, parece estranho que um estudioso do teatro se interesse por um objeto tão distante do palco e da cena. Mas quem acreditaria que a recepção (e o espectador) estaria apartada do universo criativo dos artistas, do palco e da cena? Esta é uma pergunta sobre a qual tenho refletido e que me impulsionou a escrever esta pesquisa — em defesa do espectador, também, como um ser dotado de potencialidades criativas/inventivas. Sobretudo, porque se faz necessário reconhecer que o espectador tem atuado nos processos criativos na contemporaneidade de forma, muitas vezes, similar aos outros artistas de palco — quero dizer, assumindo a concretização dos acontecimentos cênicos, para além da responsabilidade empática de se colocar no lugar do outro como observador, mas colocando-se (ou sendo colocado) no centro de gravidade das cenas como um ser poético, construtor de ações no instante vivo da criação artística.

Acredito que, quando o espectador é convidado por determinado acontecimento artístico a participar da cena de forma estético-expressiva, no centro da *mise-en-scène*, ele deixa de ser um simples observador, contemplador ou testemunha de um fato e passa a mobilizar potencialidades poéticas. A depender do seu nível de participação, ou da profundidade da qualidade da sua intervenção na cena, ele pode desempenhar um ato performativo que o consolidaria como coautor ou outro criador de palco. Digo isso, pois, ao

participar de alguns acontecimentos cênicos que tinham como programa de arte a intervenção do espectador na cena, foi assim que me senti — em pé de igualdade com os outros artistas que estavam no palco e que me fizeram o convite para compor com eles aquele acontecimento.

Ao longo deste exercício de reflexão relatarei algumas dessas experiências para somar aos pressupostos teóricos que aprofundam e complexificam esta questão da participação do espectador. Com isso, esta pesquisa adquire um aspecto abordado pela recente perspectiva da autoetnografia, uma modalidade de pesquisa que coloca o pesquisador e as suas experiências no centro da pesquisa, que se alimenta pela forma particular do pesquisador de perceber, ver e agir no mundo.

Minha primeira experiência como espectador de teatro, ou pelo menos a que me ocorre lembrar neste momento, aconteceu quando eu tinha por volta de uns cinco anos de idade, na minha cidade natal, nomeadamente a cidade de Nazaré, situada no recôncavo baiano. Nazaré é conhecida em todo o território de identidade pela qualidade na produção de farinha de mandioca e por isso recebeu a alcunha de “Nazaré das farinhas”. Mas a sua fama é maior por causa da “Feira de Caxixis”, uma tradição que acontece na cidade há mais de 300 anos e que representa a sua principal atividade cultural. A Feira é uma exposição ao ar livre de objetos de argila fabricados no distrito de Maragojipinho (pertencente à cidade de Aratuípe, vizinha a Nazaré). Além da atividade nuclear que é a exposição e venda dos caxixis¹, a programação da Feira comporta outras atividades que englobam mais manifestações culturais e artísticas, como por exemplo, o teatro.

Como disse antes, minha mais antiga lembrança de experiência como espectador de teatro aconteceu em Nazaré e foi justamente durante a realização da Feira de Caxixis. Pelo fato da Feira acontecer durante o período da “Semana Santa” que antecede o feriado da Páscoa é comum acontecer na “Sexta-feira Santa” a representação teatral da “Paixão de Cristo”. O espetáculo foi montado pelo Grupo Hybris de Teatro, residente em Nazaré e posteriormente integrei este grupo como ator e participei de montagens deste espetáculo (dos 15 até os 20 anos de idade). Mas 10 anos antes de participar como ator tive a minha primeira experiência como espectador e nessa já havia um caráter participativo. Digo isso, pois, a montagem, como tradicionalmente é feita, possui um caráter itinerante, ou seja, os

¹ Pequenas peças de barro feitas por escravizados no Brasil.

espectadores acompanham o desenvolvimento da ação dramática se deslocando pela cidade. Esse deslocamento que embora parecesse somente espacial era composto por outras questões significativas para conferir ao espectador um estatuto autônomo e talvez poético. Pois, era comum a intervenção de pessoas da plateia na cena para ajudar o ator que representava Jesus Cristo, por exemplo, a carregar a cruz. Lembro-me de ter visto um homem que estava próximo a mim enquanto caminhávamos acompanhado o desenvolvimento do espetáculo invadir os “limites” entre cena e fruição e tomar a cruz que o personagem de Jesus Cristo carregava. Ele era apenas um espectador comum, mas que se atreveu num ato de solidariedade a intervir na cena, através da realização de uma ação totalmente autoral, um ato performativo. Aquele sujeito estaria contribuindo com o espetáculo poeticamente? Outros casos, nesta mesma experiência denotam a participação do público ativamente na cena. Recordo que num dado momento do espetáculo, durante a audiência do personagem de Jesus com o personagem de Pilatos, alguns espectadores que estavam ali presentes, muitas vezes, em coro, faziam intervenções espontâneas na cena. Eles interrompiam os atores para defender o personagem de Jesus, ou para acusar outros personagens. Acredito que outras passagens deste espetáculo tenham oportunizado uma participação ativa do espectador na cena, mas oportunamente citarei outros exemplos mais concretos no aprofundamento desta investigação. Por hora, o que gostaria de salientar é esta recordação de uma primeira experiência na qual percebo de forma evidente a intervenção espontânea do público na cena. Permitindo a tomada de consciência de que nós, espectadores, não ocupávamos o lugar de meros observadores que testemunham um determinado acontecimento. Nós interagíamos, construíamos ações de forma espontânea no seio da encenação, assumindo também a função de criador daquele acontecimento. Talvez, essa experiência significativa promovida pelo caráter participativo do espectador na cena, tenha me cativado pelos fenômenos relacionados à recepção teatral.

De fato, em minhas experiências com o teatro sempre me coloquei como alguém situado do lado do espectador – mesmo desenvolvendo funções como ator ou encenador, o que mais me fascina são as múltiplas possibilidades que a arte tem em criar relações interpessoais. Também na prática educacional como professor de teatro, o tema da recepção é norteador da minha práxis pedagógica. Desde a primeira vez em sala de aula, como bolsita no Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (PIBID) aproveitava para pesquisar e experimentar atividades que privilegiassem as pedagogias do espectador. Essas experiências permitiram o amadurecimento desta pesquisa a fim de complexificar o estudo do espectador,

que acredito, seja uma figura de capital importância para a concretização do acontecimento cênico.

INTRODUÇÃO

A presente dissertação é uma reflexão teórico-crítica a cerca da relação entre palco e plateia, que visa descrever e compreender a figura do espectador como coautor e corresponsável pela concretização de acontecimentos cênicos que promovem estratégias de interação com o público. Observarei através de fontes bibliográficas discursos teóricos que destacam o espectador como importante elemento da cena, aproximando teoria e prática através da análise de espetáculos teatrais baianos que servem como exemplificação dos argumentos apresentados. Acredito que em outros polos da criação teatral (fora do eixo de Salvador-Ba) também existam espetáculos que oportunizariam trazer luz à questão, no entanto, como pesquisador baiano, considero mais coerente falar sobre obras próximas à minha realidade. Sem mencionar que essa facilitação geográfica oferece mais oportunidades de acesso a fontes como documentos, pessoas, registros audiovisuais sobre as obras, o que amplia os recursos para o aprofundamento da análise. Além dessa questão, o principal motivo para observar a partir do meu território é fato de aqui existirem exemplos de obras construídas sob a lógica da interação, que oportunizam refletir sobre as alterações promovidas pelo espectador em cumplicidade com os espetáculos em diferentes perspectivas.

Dentre as obras, destaque para “*Cabaré da Rrrrraça*”, do Bando de Teatro Olodum e com a encenação de Márcio Meireles, que possibilita perceber como as estratégias cênicas criadas pelo sistema da encenação convidam o público à interação, de forma controlada. Noto que nesta obra, estabelecem-se limites (implícitos) para a participação do espectador, que se dá, sobretudo, através da interação verbal, em cumplicidade com o discurso do espetáculo e contribuindo com a sua dramaturgia no saldo final de cada apresentação. Apresento como contraponto a encenação de “*Borrado: de como o tempo te revela*” d’A Outra Cia de Teatro, com encenação de Luiz Antonio Sena Jr. que diferente de *Cabaré da Rrrrraça*, cria um dispositivo cênico aberto à interação da plateia, no qual, os limites implícitos são menos evidentes. Com isso, os espectadores nesta obra são convidados a promover modificações no eixo criativo da cena de forma livre e espontânea. Completando os exemplos de modo mais aprofundado, apresento uma análise de “*Ruína de Anjos*”, também d’A Outra Cia. de Teatro que sintetiza essas duas questões da liberdade do espectador mais ou menos controlada, pois, embora o seu sistema de encenação possa ser lido como “mais fechado”, se aproximando das estratégias utilizadas em *Cabaré da Rrrrraça*, ele também se aproxima de *Borrado*, pois, como se trata de um espetáculo que acontece na rua (de caráter itinerante), torna-se complexa

a tarefa de estabelecer limites para a interação do espectador. Neste caso, cabe ao espetáculo criar soluções cênicas para acolher essas possibilidades de participação interativa espontânea ou, melhor dizendo, não previstas. Essas obras, portanto, foram escolhidas porque permitem perceber (de formas diferentes) que a plateia não é um lugar no qual só acontecem experiências receptivas, pois, criam espaço para que o público seja entendido como uma potência poética, construtor de ações criativas.

Considerando o fenômeno da recepção teatral sob a perspectiva da construção poética apresento um ponto de vista que defende a possibilidade de uma arte do espectador. Com isso, surge uma questão que pretendo desenvolver ao longo deste exercício de reflexão: poderiam os espectadores que participam de experiências convidativas ao ato poético, serem considerados, também, como artistas?

De antemão, preciso ressaltar que a possibilidade de uma ‘arte do espectador’ não visa nomear um movimento artístico ou congêneres, mas corroborar os discursos que defendem uma redefinição da relação entre artistas, objeto artístico e público — ressaltando a autonomia deste último no ato cúmplice da recepção como um colaborador, coautor, atuante, responsável também pela construção viva do espetáculo. Portanto, a defesa por uma arte do espectador é refletida nas capacidades criativas que qualquer sujeito possui, frente a qualquer objeto artístico. Mas que se tornam mais evidentes quando potencializadas através do convite à participação iterativa que oportuna ao espectador à criação de uma ação performativa em tempo real. Com isso, o que se defende aqui é um discurso teórico que ressalta a autonomia do espectador frente ao acontecimento artístico enquanto um ser poético, capaz de elaborar sua própria dramaturgia em cumplicidade com o objeto artístico da sua fruição.

Para defender esta ideia apresenta-se diálogo com o pesquisador Júlio Plaza (2003) que propõe uma reconfiguração das relações entre autor, obra e espectador, ressaltando uma mudança de perspectiva que altera a relação hierárquica e apresenta uma abordagem não hierárquica, caracterizada como circular, na qual, tanto autor, quanto obra e espectador ocupam o mesmo lugar de importância. Somam-se a ele, autores como Flávio Desgranges (2003, 2012), John Dewey (2010) e outros que reforçam a importância do espectador para a concretização do acontecimento cênico. Também inclui nesta conversa Claudio Cajaíba (2013) que traz inúmeras contribuições sob ponto de vista da teoria da recepção e das alterações na relação palco-plateia promovidas pelo espectador e RoseLee Goldberg (2012)

que contextualiza nas vanguardas do século passado um locus de intensa efervescência nas relações dialógicas entre artista e espectador.

Plaza (2003) ainda me ajuda a compreender a presença criativa do espectador na cena a partir da noção de abertura dialógica da obra de arte (fundamentada na noção de dialogismo desenvolvida por Bakhtin), na qual, estabelece três graus de abertura. Utilizarei o primeiro e o segundo grau como modelo interpretativo, pois, revelam de modo não taxonômico como pode ser a interação do espectador a partir do nível de abertura da obra. Não utilizarei o terceiro grau apontado pelo autor porque esse está relacionado à arte digital e propostas de interação a partir de um sistema automatizado, algo que foge aos limites desta pesquisa.

Em consonância com a noção de abertura dialógica da obra de arte, utilizo (de forma livremente associada) os termos ‘presença constatativa’ e ‘presença performativa’, emprestados da teoria dos atos de fala de Austin (1990), para caracterizar a participação interativa do espectador quando relacionada aos graus de abertura dos acontecimentos cênicos. Importante destacar que a teoria austiniana (da linguagem como ação) impõe limites de aplicabilidade ao campo ficcional, por isso, seus pressupostos não se aplicariam aos estudos teatrais, pelo menos na acepção clássica do fazer teatral fundamentado no universo ficcional. No entanto, ao tomar emprestados esses dois termos, eu não pretendo analisar possibilidades de atos de fala na interação do espectador com a obra, mas sim, sugerir uma forma de categorizar a sua presença na cena como constatativa (quando ele observa o evento sem promover interferências significativas que alteram o dispositivo cênico) e performativa (quando ele participa ativamente da cena, construindo um ato performativo, quer seja através da fala ou da expressão corporal, que o transforma em atuante).

Outro ponto de vista que utilizarei para construir esse exercício de reflexão é a noção de estética relacional, desenvolvida por Nicolas Bourriaud (2009), pois, oportuna perceber a arte a partir das relações interpessoais que são tecidas entre os sujeitos envolvidos nos processos criativos e receptivos. O autor apresenta uma revisão da perspectiva pessimista desenvolvida no século XX, por autores como Guy Debord (2000), que acreditava ser a arte um campo impossível de criar relações interpessoais genuínas, tendo em vista o empobrecimento das experiências estéticas promovido pela ‘sociedade dos espetáculos’. Bourriaud (id), por sua vez, defende que a produção artística atual tem se destacado justamente como um campo exitoso de tecer relações entre os sujeitos. Por defender a construção de objetos de arte a partir das relações tecidas no campo inter-relacional,

ressaltando a potência do encontro, essa perspectiva teórica dialoga diretamente a essa pesquisa, permitindo identificar também o espectador partícipe de experiências interativas como construtor de formas artísticas relacionais.

Este trabalho que coloca o público no centro da questão da teoria teatral não poderia ser construído sem mencionar a valorosa contribuição de Augusto Boal (2005), (2011) e seu sistema poético-estético do Teatro do Oprimido, no qual, o autor brasileiro desenvolve o conceito de ‘espec-ator’. Através dessa deferência dada pelo método do teatro do oprimido à recepção como uma instância do teatro não apartada da criação, posso relacionar os exemplos que serão aqui analisados (com essa consciência propositiva) a fim do que defenderei como a arte do espectador.

Do ponto da metodologia é preciso primeiramente considerar que uma investigação da relação obra/receptor a fim de analisar a presença criativa do espectador na cena teatral coloca em questão uma problemática de método: a incomensurável possibilidade de deslocamentos de critérios de análise sugeridos pelo próprio fenômeno em sua natureza volátil e dinâmica. Por isso, quanto aos procedimentos, utiliza-se principalmente a revisão bibliográfica a fim de dialogar sobre os fenômenos receptivos com a produção de conhecimento especializado e atualizado que tragam luz à questão da presença criativa do espectador em espetáculos interativos. E a partir daí, relacionar com exemplificações práticas, através da descrição e análise de acontecimentos cênicos que servirão como foral da teoria.

Nesse estudo assumo o lugar de pesquisador participante, pois, somam às considerações aqui tecidas a minha experiência enquanto espectador dessas obras que exemplificarei e de outras que me chamaram a atenção para esse caráter participativo. Destaco que durante os anos de 2012 a 2014 estive numa experiência de intercâmbio em Portugal, através do Programa de Licenciaturas Internacionais (PLI), financiado pela CAPES. Nesse período fui atravessado por algumas obras que me chamaram a atenção pela relação construída com o espectador. Tratavam-se de espetáculos teatrais interativos, ou seja, peças que convidavam a plateia para participar da cena, improvisando com os atores – quer seja através de um ato espontâneo, ou executando uma determinada ação solicitada, como por exemplo, ler um poema, um fragmento de um texto dramático ou uma receita de bolo. O que me chamava mesmo à atenção era o fato do público (por vezes) ser deslocado do lugar da plateia para o centro de gravidade da cena, assumindo a função de artista sobreposta à atividade primária de espectador.

Ao retornar para Salvador percebi a presença dessa consciência propositiva de tecer relações interativas entre atores e espectadores também em determinados espetáculos baianos. Passei a me interessar cada vez mais por esse tipo de obra, que promovesse maior proximidade entre cena e o espectador. Importante falar que não me refiro a um tipo de interação superficial, como por exemplo, dar boa noite à plateia. O que esses espetáculos que me chamaram a atenção fazem é aprofundar a relação com o público, dando-lhe responsabilidades, como por exemplo, decidir o tempo de duração de uma ação ou do acontecimento cênico como um todo. Ou mesmo, o que considero ainda mais potente, convidar o espectador para o eixo criativo da cena, permitindo-lhe a liberdade de desenvolver ações performativas. Recordo que em setembro de 2016, no Foyer do Teatro Martim Gonçalves, os criadores baianos Rita Aquino e Felipe Assis desenvolveram um experimento cênico (assim denominado pelos criadores) intitulado “Experimento para Narciso”, no qual não havia artistas, apenas espectadores e garrafas de vidro em cima de uma mesa disposta ao centro. Nesta obra, o público poderia ser considerado como o principal responsável pela concretização, pois, eram os espectadores quem executava todas as ações criativas, através de instruções ouvidas por caixas de som dispostas no ambiente. Essa voz off convidava a plateia a improvisar situações dramáticas, dançar, interagir com os presentes... A ausência de alguém ocupando o lugar de artista/performer foi suprida pelas capacidades criativas do público. Este exemplo de experiência interativa que participei me deixou ainda mais intrigado quanto ao papel de importância do público para que determinados acontecimentos efetivamente, acontecessem. No caso desta obra, a responsabilidade foi dada totalmente aos espectadores, que experimentaram a função de artista, no entanto, sem serem considerados como tal.

Na primeira parte deste trabalho, explico a relevância do espectador para a concretização do acontecimento cênico, compreendo-o como um importante elemento da atividade artística. Para isso, dialogo com Desgrangens (2010) que defende a participação do público como o elemento que completa o fato artístico. Para o autor, a totalidade de uma obra de arte inclui a atividade artística de criação do contemplador. Com isso, me permite aprofundar a discussão apontando que na atividade de recepção há uma evidente dimensão artística. Além disso, descrevo possibilidades de identificar a presença criativa do espectador na cena em diversos momentos da história das artes cênicas. Por exemplo, durante o período da Antiguidade Clássica é possível perceber acontecimentos performativos com caráter teatral nas manifestações populares gregas denominadas de ditirambos. Nesses eventos, conforme destaca Augusto Boal (2011) não havia separação entre palco e plateia – todos participavam

criando juntos experiências artísticas. Além dessa possibilidade no contexto greco-romano, apresento sob a luz de Cajaíba (2013) alterações nos modelos receptivos no contexto Medieval e da Renascença. Destaca-se no final do século XIX a modernização do teatro e com isso o “apagamento do espectador” na penumbra dos espetáculos Wagnerianos. Ao tempo em que no século XX, com a celeridade das transformações sociais, também a relação entre cena e espectador é modificada. Descrevo sob a luz de RoseLee Goldberg (2012), algumas modificações promovidas, sobretudo, pelos movimentos das vanguardas históricas.

Já no segundo momento, tendo contextualizado historicamente alguns aspectos da função do espectador, ressaltando a presença criativa do público, interagindo com os acontecimentos artísticos desde a Antiguidade Clássica, acredito ser oportuno explicar essas questões sob o ponto de vista teórico especializado. Destaco nessa seção as principais áreas de produção de conhecimento que têm o espectador como objeto cognoscível. Apresento a Estética como campo primário no qual se constrói pontos de vista sobre o fenômeno artístico receptivo, mas sem considerar as potencialidades poéticas do público. Missão que a Estética da Recepção se ocupou, principalmente através dos trabalhos de Jauss (2001) que destaca a atividade da recepção como uma atividade de criação. Aprofundo a reflexão dialogando com o conceito de Estética Relacional de Bourriaud (2009) que defende a potência do encontro e das relações interpessoais como principais características da obra de arte contemporânea. Finalizando essa seção descrevo a importância e o pioneirismo de Augusto Boal (2005), (2011) ao defender um modelo teatral que rompe com a separação entre palco e plateia e na criação do termo: espec-ator.

Já no terceiro momento, sintetizo as questões discutidas anteriormente através da análise de três espetáculos teatrais construídos a partir da questão da participação interativa e que são oportunidades de verificar diferentes formas de construir essas relações. A escolha dessas obras se deu por dois fatores: primeiro – por minha experiência como espectador ao vivo desses acontecimentos, o que me garante mais segurança para prosseguir com o exercício de investigação. Segundo – pela possibilidade de acessar registros audiovisuais dos espetáculos. Dessa forma, tive o vídeo como um instrumento que facilitou o aprofundamento da análise.

Destaco que no espetáculo “*Cabaré da Rrrrraça*” há uma dimensão interativa construída, sobretudo a partir do convite explícito realizado pelos atores/personagens. Para compreender o sistema da encenação e outras questões relevantes deste espetáculo foi

imprescindível a leitura do livro “*Guerreiras do Cabaré*” de Marcos Uzel (2012), no qual, é feita uma análise aprofundada sobre a obra e que utilizo como fundamentação para exemplificar as estratégias utilizadas na construção de um dispositivo cênico interativo. Além deste espetáculo, descrevo e analiso duas produções da Outra cia. de Teatro: “*Borrado: de como o tempo te revela*” e “*Ruína de Anjos*”. Destaco que apesar de serem do mesmo coletivo artístico, as estratégias utilizadas para a construção de experiências criativas convidativas à participação do espectador são diferentes. No primeiro espetáculo explico que existe mais liberdade para a plateia promover alterações na estrutura cênica, pois o material dramático é fluído e aberto à criação espontânea do espectador. Já no segundo, embora aconteça na rua e com isso esteja suscetível às mais variadas possibilidades de interação, identifico que o sistema da encenação concebido tenta controlar a participação do espectador, principalmente porque o material dramático não é aberto como na experiência de *Borrado*. Para compreender melhor essas obras entrevistei Luiz Antonio Sena Jr. que através da experiência como encenador e também performer/ator nos dois espetáculos contribuiu com o aprofundamento da análise.

2. A IMPORTÂNCIA DO ESPECTADOR

Nas artes cênicas, é possível considerar os processos realizados antes do contato com o público como preparação, pesquisa, ensaio etc. Pois a obra em si é fruto da relação cúmplice estabelecida entre palco e plateia. Mas há quem argumente que, em outras áreas de expressão artística (diferentes das artes da cena ou da presença) este pensamento não faria sentido devido à palpabilidade do objeto artístico. Ou seja, a existência de materialidade física permitiria a concretização de obras de arte independentes do momento de amostragem ao espectador. Seria o caso da literatura, cinema, música, pintura, escultura, fotografia etc.

Supondo que um poeta escreva um poema e o engavete, nunca o mostre a ninguém. Ainda assim, o poema registrado no papel existiria enquanto objeto artístico? Considerando que sim, diria que o mesmo é possível no campo da produção musical, supondo que um pianista possa compor uma determinada canção e tocá-la virtuosamente na solidão do seu quarto. Ainda que sem a presença de testemunhas, a canção enquanto obra de arte musical estaria finalizada. Talvez pudesse dizer isso também da fotografia digital, que para existir enquanto objeto artístico depende da concepção artística de um fotógrafo e de um clique na máquina fotográfica ou no smartphone, ou no tablet. Mas caso a foto seja guardada das vistas de outras pessoas, ela teria estatuto de arte no momento da sua feitura, dispensando assim o contato com o público? Se Michelangelo privasse o seu Davi dos olhos alheios e Da Vinci escondesse a sua Mona Lisa de todos nós, essas obras de arte existiriam enquanto tal? Qual o papel do espectador na concretização da obra de arte?

Nos exemplos apresentados acima, todas as situações hipotéticas possuem em comum a possibilidade de concretização do objeto artístico numa materialidade. Diferente, nas artes da cena ou da presença, o objeto artístico é fruto da efemeridade do aqui e do agora do acontecimento cênico. Sendo, portanto, o teatro, a dança, a arte da performance e o circo expressões artísticas incapazes de materialização num suporte físico. Antes que sejam sugeridos recursos como filmar ou fotografar, é preciso resguardar uma distância clara entre as especificidades do fenômeno cênico/performativo em si – irreproduzível –, e o registro ou a documentação da sua passagem. Logo, pode-se concordar que a concretização de uma obra no âmbito das artes cênicas se dá através do instante vivido entre artística/performer e espectador, num tempo finito. Por exemplo, um espetáculo de teatro, ele só se efetiva enquanto objeto artístico no tempo e no espaço onde ocorre, através das relações sensíveis tecidas entre atores e público. Quando se fecham as cortinas anunciando que o espetáculo

acabou, significa também, que ele deixou de existir. O objeto artístico, portanto, torna-se rastro de memória dos presentes e tornar-se-á outra coisa na experiência do espectador.

Com isso, compreendo que nas artes cênicas, o espectador também desempenha importante papel na concretização da obra de arte. Sem essa figura, uma peça de teatro, um espetáculo de circo, uma apresentação de dança ou mesmo um acontecimento performático não existem enquanto obra completa – tem ares de ensaio, preparação. É como defende o pesquisador brasileiro, Flávio Desgranges (2012, p. 122): “O acontecimento artístico completa-se quando o contemplador elabora a sua compreensão da obra. A totalidade do fato artístico, portanto, inclui a criação do contemplador”. Mas isso não significa dizer que o espectador (apresentado na teoria de Desgranges como ‘contemplador’) seja a figura mais importante e/ou a única responsável pela concretização do acontecimento artístico. Antes é preciso concordar novamente com o autor quando ele defende que a existência da obra de arte em si, não está contida completamente no objeto, nem nas formulações mentais (psíquicas) do artista ou mesmo do espectador, mas sim, na relação entre os três elementos responsáveis pelo fato artístico: autor, espectador (leitor) e obra.

Tendo como base a noção apresentada, na qual Desgranges (2012) defende a presença do espectador (ao lado do autor e do objeto artístico), como importante elemento no processo de concretização da obra de arte pode-se retornar à análise dos exemplos hipotéticos apresentados no início desta seção. Nos quais, afirmei não existir relação com público em nenhuma das situações (tanto o poeta, quanto o músico e o fotógrafo estão isolados em seu universo particular). Mas isso significaria a ausência de contato com um espectador? Acredito que não, pois, a figura do espectador não é somente aquela representada por um ser exterior, que é convidado para observar/contemplar uma obra de arte. É possível que mesmo numa sala “vazia”, quando, por exemplo, um artista executa sua obra ou se relaciona com ela a sua maneira particular, ele esteja ocupando este lugar, melhor dizendo, estaria ocupando a função de autor, mas também, e ao mesmo tempo, de espectador. Tal como pode ser verificado no pensamento abaixo:

o próprio autor se torna o primeiro intérprete de sua obra, já que esta só alcança o êxito com a aprovação deste. O autor faz a obra pessoalmente e sua vida espiritual naturalmente contém aqueles que o rodeiam e que, conseqüentemente, podem vir a ser espectadores. Portanto, o autor é sempre seu próprio espectador e, mesmo não se colocando intencionalmente no lugar do possível espectador, ele inevitavelmente se posiciona diante de sua

própria criação como quem também vai fruí-la, depois de chegar ao êxito da forma e concluir o processo formativo. (NAPOLI, 2008. p. 70)

Também Ramaldes (2016, p. 151), em consonância com essa ideia, afirma que “o espectador é figura fundamental para que uma obra de arte se concretize” e Salles (1998, p. 54) nos lembra de que “a obra necessita de um receptor”. Outro autor que defende esse posicionamento é Pareyson (1997), para ele o artista (ou o criador) é o primeiro espectador da sua obra. Portanto, tendo como base as noções apresentadas pode-se considerar que o espectador desempenha importante função na concretização da obra de arte, mesmo quando essa função é assumida pelo criador primário. Assinalando, desse modo, a impossibilidade da inexistência de uma obra de arte sem a presença do espectador, independe da capacidade de materializar fisicamente o objeto artístico.

Com isso, entendo que todo artista é — e ao mesmo tempo — um potente espectador, pois, representa a oportunidade de ser considerado como o primeiro receptor da sua obra. No caso citado do poema engavetado, por exemplo, acredito que ele só se concretiza enquanto objeto artístico quando o poeta (seu autor) cumprindo a função de espectador se permite tecer relações com ele. O mesmo para o músico, que enquanto executa a sua composição, também a experiencia na função de contemplador. Mas posto que todo artista seja um potente espectador, poder-se-ia dizer o contrário, digo, seria correto afirmar que todo espectador é, também, um potente artista?

Em síntese, compreendo que na atividade artística existe também uma dimensão receptiva e que no processo criativo de confecção de um determinado objeto de arte, é possível coexistir prazer estético — tanto no ato de fazer, quanto no ato de fruir. Sendo o primeiro, nomeadamente, o ‘fazer’ uma função exclusiva do artista; e o segundo, ‘o fruir’ uma função dedicada ao espectador. Por isso, a possibilidade de considerar que os artistas também são espectadores está fundamentada na coexistência de faculdades receptivas e criativas na atividade do criador primário. Por outro lado, na função espectador, algumas teorias defendem que a recepção é também um ato de criação, tal como podemos verificar em estudos de alguns teóricos da escola de Konstanz, como por exemplo, Jauss (2001) e Iser (1979). Segundo Plaza (2003) esses dois estudiosos concluem que “os atos de leitura e recepção pressupõem interpretações diferenciadas e atos criativos que convertem a figura do receptor em co-criador.” (PLAZA, 2003, p. 12). Também se pode encontrar posicionamento teórico afim dessas ideias em Eco (1962), Zumthor (2000), Cohen (2007), Desgranges (2012) e muitos

outros dedicados aos fenômenos da recepção. Mas considerar o ato receptivo como criativo atribui estatuto de artista ao espectador?

Existem teorias que reforçam o papel ativo do espectador no ato de leitura da cena, contribuindo para o desenvolvimento de um campo totalmente dedicado ao assunto, como a estética da recepção, sobretudo nos estudos de Jauss. Mas, ao considerar a leitura ou a recepção de uma obra de arte como recriação, os teóricos não deslocam o espectador para o campo do fazer artístico. Por isso, entendo que, para o espectador ser visto como artista, ou seja, para que esta figura adquira tal estatuto, ele precisaria, obviamente, assumir tal lugar, se colocar na função do artista. Algo que vem acontecendo, amiúde, em algumas práticas cênicas hodiernas, principalmente nas experiências ditas contemporâneas que convidam ao ato performativo do espectador.

Aprofundarei a questão cogitando que esse ato performativo se consolidaria pela presença do corpo vivo do espectador quando assume o lugar de atuante e desempenha uma ação, totalmente autoral no momento vivo da criação cênica. Essa ideia é emprestada teoria de Austin (1990) que defende uma concepção performativa da linguagem. Para ele, um ato de fala pode ser performativo ou constativo. Sendo o primeiro, baseado na ação, na realização/produção de algo e o segundo na descrição de fatos e eventos. Importante salientar que essa aproximação com a teoria dos atos de fala se constrói apenas como modelo interpretativo assimilando criativamente a noção de performativo e constativo no contexto da recepção teatral, de modo restrito a essa pesquisa. Pois, na teoria austiniana, que permite compreender o fenômeno da linguagem como ação, há limites impostos para a enunciação ficcional, o que geraria impossibilidade de análise dos atos de fala no âmbito do teatro. Mesmo nas produções cênicas, em que há predominância de elementos não ficcionais, as representações e os enunciados são considerados como descrição de vivências e não como atos em si. Mas como defende Wittgenstein (2005), o sentido de um enunciado depende do contexto e do uso que se faz dele, por isso, ao utilizar os termos “performativo” e “constativo”, embora esteja emprestando da teoria austiniana, no âmbito desta pesquisa eles assumem outro sentido livremente apropriado e resignificado. Proponho uma compreensão particular a fim de observar a presença do espectador na cena, categorizando como performativa — quando o sujeito convidado realiza uma ação poética, que pode modificar a obra no seu interior. Ou, como constativa — quando o sujeito convidado participa observando, de maneira contemplativa ou crítica, mas distante da ação.

De fato, desde os anos de 1960 é possível verificar a existência (e o crescimento na produção) de espetáculos cênicos que nos convidam a perceber que o espectador não é meramente um observador/contemplador de um objeto artístico acabado, encerrado em si, a espera de ser decifrado ou lido pelo visitante. Há espetáculos que exigem um espectador consciente do seu potencial criativo, da sua capacidade de tecer relações interpessoais a partir de uma experiência poética realizada no aqui e no agora do acontecimento cênico. Nessas obras é evidente a tendência de explorar e enfatizar o trabalho colaborativo, participativo, processual que depende da efetiva participação do espectador na cena. Esta participação é o que chamarei de *Arte do Espectador*, tomando emprestado o termo que fora utilizado por Brecht.

2.1. EM CENA, O ESPECTADOR

A arte teatral é composta por diferentes elementos orquestrados para a concretização da práxis cênica e um desses elementos é o espectador, que embora seja tão importante quanto o dramaturgo, o encenador e os atores (para citar alguns componentes), por vezes, foi ignorado nos estudos dedicados ao tema. Geralmente, privilegia-se investigar a recepção teatral a partir da plasmação do espetáculo, ou seja, orientando a observação científica para explicar como os dramaturgos, encenadores e atores criam formas e/ou estratégias de aproximar ou afastar o espectador da cena. Com isso, este importante elemento do fenômeno teatral é colocado como um objeto de estudo secundário. Mas na época atual, sobretudo nas produções defendidas ou identificadas como “teatro contemporâneo”, esta figura tem se destacado. Como defendem os pesquisadores brasileiros, Leonel Martins Carneiro e Júlia Guimarães (2016):

(...) 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 construtor 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. (CARNEIRO e GUIMARÃES, 2016, p. 03)

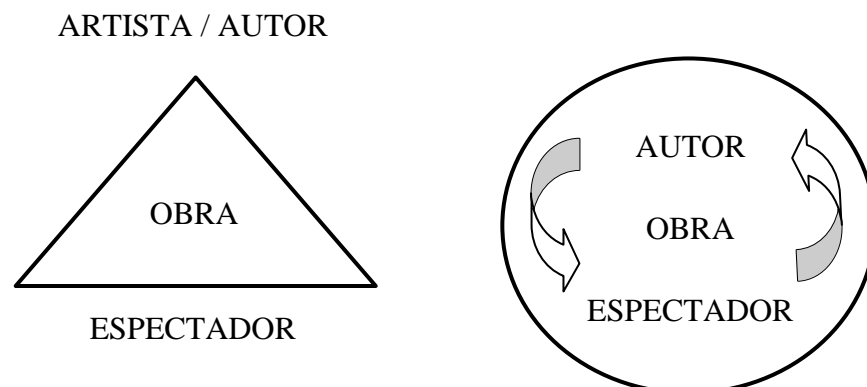
Portanto, embora o espectador como objeto cognoscível tenha sido considerado como secundário em outros momentos na plural história das artes cênicas, atualmente, tal como foi possível perceber na citação, ele tem se destacado como importante elemento da arte teatral. No século XXI essa figura tem protagonizado tema de festivais, como por exemplo, o Festival Internacional de Artes Cênicas (FIAC) realizado em Salvador-Ba, que desde a edição de 2016 tem buscado formas de aproximação com o público, destacando a sua importância. Também o Festival *d'Avignon* (um dos mais conhecidos no mundo) recentemente remodelou o site do evento, comunicando que o espaço fora redesenhado para colocar o espectador no centro. Além dos festivais, é possível perceber o crescente número de reflexões teóricas em periódicos dedicados aos estudos teatrais. Posso citar como exemplo a revista *Aspas* (v. 06, n. 01, 2016), que produziu uma edição totalmente dedicada ao espectador, na qual, se destaca a presença criativa do público no ato vivo da criação artística como uma importante característica do teatro contemporâneo.

Através dessas (e outras) leituras percebo que o espectador tem adquirido diferentes nuances, se afastando da imagem fixa daquela figura tradicionalmente afastada da cena e se colocando cada vez mais presente no eixo criativo da experiência artística. Com isso, a construção de um espaço relacional de experimentação cênica — numa perspectiva dialógica — tem sido frequente na produção de espetáculos teatrais, ditos ou considerados, contemporâneos. Nessa nova possibilidade é possível não existir mais lugares fixados entre ator-espectador. As pessoas que ocupam o ambiente da cena podem assumir essas funções mutuamente, mudando sempre que estiverem motivadas a abandonar suas funções originais através de estratégias interativas. Nesse sentido, tem sido recorrente, na cena baiana, espetáculos que colocam a plateia no palco (ou no centro de gravidade cênica), circundando a cena teatral, num contato muito próximo, quase face a face, o que permite ao elenco, pela proximidade, solicitar e obter respostas rápidas do público. O que também permite ao público outras formas de se relacionar com o objeto artístico, diferente da maneira tradicional na qual ele é colocado distante da cena, imóvel e estático. Por exemplo, “Arraial” de Saulus Castro, “Mar” de George Mascarenhas e Déborah Moreira, “Maçã” e “Eu é outro: ensaio sobre fronteiras” do Coletivo Coato, “Breve”, “Revelo”, “Rebola” do Teatro da Queda, “Obsessiva dantesca” de Laís Machado, “Looping: Bahia overdub” e “Experimento para Narciso” de Felipe Assis e Rita Aquino, entre outros espetáculos que aproximam o espectador da cena em diferentes graus de interação.

Júlio Plaza (2003, p. 26) considera que a participação interativa do espectador inaugura um processo dialógico, ou de troca, no qual “o estatuto da obra, do autor e do espectador sofrem forte alterações”. Esse processo dialógico abre espaço para que o espectador também assuma o papel de atuante, se destacando nos acontecimentos cênicos através da presença performativa. Do mesmo modo, os atuantes originais também podem trocar de função e passar a ocupar o lugar de espectador, assumindo uma presença constativa. Essa dinâmica permite aos espetáculos se aproximar da noção de abertura dialógica (Bakhtin, 2000), na qual, considera que uma relação interativa depende de um contexto em que todos participam em condições de igualdade.

É por esse motivo que Plaza (id) denomina os novos processos de relações entre obra – autor – espectador como dialógicos, inspirado na teoria bakhtiniana. Para ele, a obra de arte contemporânea abandona a verticalidade e permite-se experimentar processos não hierárquicos de relação entre os elementos da cena. Utiliza uma metáfora geométrica para explicar seu pensamento, apresentando dois modelos: no primeiro, o não dialógico (que talvez pudesse ser compreendido através do teatro de tradição aristotélico), é representado através da sugestão da imagem de um triângulo, que evidencia a posição vertical e hierárquica que ocupam *autor*, *obra* e *espectador*. Já no segundo, ele sugere a transformação do modelo triangular para um circular, no qual, destaca-se que esses três elementos não ocupam posições definidas, cristalizadas, eles podem amiúde trocar de posição, deixando-se contaminar.

A geometria metafórica sugerida por Plaza, destacando a mudança de estatuto dos elementos obra – artista – espectador no modelo participativo, com abertura dialógica, evidencia uma importante característica assumida pela obra de arte contemporânea, a horizontalidade. Para melhor compreender este modelo pode-se observar o esquema abaixo:



Para entender esse “novo” modelo, é preciso reavaliar o que se entende por espectador. Esse termo é um substantivo que visa dar nome a um ser. Dizem os dicionários que ser “espectador” se refere a alguém que assiste a um espetáculo, presencia um acontecimento ou observa um determinado fato. Portanto, poder-se-ia dizer que ao espectador caberia a função de assistir, presenciar, observar algo. Mas parece limitante traduzir a função desta figura no papel de mero observador, como se encontra na significação do dicionário, principalmente, se na ideia da observação estaria o atributo que confere especificidade. É preciso ressaltar do fato que observar é uma atividade humana, que por si só, não confere singularidade a nada nem a ninguém. Mas acredito que quando ressaltadas as capacidades criativas desse sujeito, sob a condição de empreender um ato poético/performativo, seria possível traçar um ponto de vista que abandonaria a perspectiva de simples observador. Obviamente este ponto de vista não visa esgotar a questão, mas sim, levantar outras perguntas que permitam possibilidades de respostas que iluminem a questão do espectador enquanto função.

O ato poético do espectador acontece quando ele deixa de ocupar o papel de mero observador, imóvel na sala de espetáculo e, mobiliza-se como atuante no jogo cênico desenvolvido no momento vivo do acontecimento teatral, acessando capacidades criativas inatas do ser humano para produzir uma experiência artística autoral, criada a partir de improvisos ou de repertório automatizado em si. Ou seja, uma criação poética, traduzida numa ação performativa que transforma o espectador em um indivíduo que estabelece uma relação ativa com a obra de forma participativa/interativa, co-criadora.

Portanto, a arte do espectador é um posicionamento crítico que se opõe ao entendimento da observação como principal função do público durante a plasmação de determinado acontecimento cênico. Obviamente, existem espetáculos de teatro nos quais o público é convidado a posicionar-se como mero observador e, também, há espectadores que preferem apenas contemplar a cena, sem que seja necessário imprimir uma presença performativa durante o processo da recepção. São posicionamentos legítimos. O que sugiro é a reavaliação do entendimento que cristaliza a observação como a principal função do espectador, tal como aparece nos dicionários e nas teorias da estética tradicional pautadas na separação entre emissão-recepção.

Uma possibilidade de leitura para entender o motivo que levou o censo comum a condicionar o ato receptivo como uma tarefa de observação é atrelada à definição etimológica da palavra espectador, conforme se pode verificar abaixo:

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. (CARNEIRO e GUIMARÃES, 2016, p. 02)

Nota-se, portanto, que na formulação desta palavra (desde os primórdios da civilização ocidental) existe uma ligação imediata com a ideia de observar e/ou contemplar. Como destacam os autores supracitados, através da figura do *theoros* (pessoa enviada para observar os concursos de tragédia e comédia que aconteciam nas dionisias ou lêneas urbanas e rurais). Mas deve-se atentar para o fato de que o *theoros* não era apenas responsável por observar/contemplar as peças. Ele também deveria comunicar as experiências, analisar os acontecimentos e organizar tudo isso num discurso sobre as obras. Mas levando em consideração que um processo de produção crítica sobre a arte é impossível de neutralidade, visto que, quem analisa considera os fatos a partir das suas experiências subjetivas, pode-se encontrar um atributo criativo (para além da simples tarefa de observador) na função do *theoros*.

Logo, a figura histórica que antecederia o espectador não pode ser pensada apenas como mero observador. Pois, é responsabilidade do sujeito que observa determinada coisa selecionar os aspectos a ser destacados, bem como organizar a sequência lógica dos fatos a serem narrados, e tudo isso, se relaciona com inevitáveis processos de construção de subjetividade. Logo, na realização da tarefa de simplesmente observar os festivais e comunicar o que viu, o *theoros* escolhe as palavras, organiza os acontecimentos segundo sua lógica, memória, sentimentos, emoções etc. Com isso, os espetáculos que ele narra já não são os mesmos que testemunhou, já são outros criados a partir do encontro da obra com as suas ideias, assimilações e correlações traduzidas na comunicação da experiência de apreciação. Portanto, mesmo que de forma distante, sem participar efetivamente da cena, o *theoros* empreende atos criativos ao comunicar as suas experiências contemplativas. Portanto, ele não é um mero observador, por essa possibilidade de ser considerado também um criador. Tal como na função do teórico, que tem origem na mesma palavra “*theoros*”, a observação é apenas parte de um processo de criação autoral.

Sem falar que, a figura do *theoros* era apenas um aspecto do espectador na Antiguidade Clássica, pois, nos primórdios do desenvolvimento das atividades teatrais, não existia essa separação entre cena e espetáculo. Por exemplo, nos ditirambos (canto lírico dançado pelas ruas para glorificar Dioniso) a principal manifestação popular grega, em seu caráter performativo (e talvez na sua teatralidade) não havia uma separação entre palco e plateia. Todos que participavam eram livres para assistir ou criar, ao mesmo tempo, quer ocupasse originalmente a função de corifeu, coreta ou transeunte. O que sugere, a partir dessa participação popular – livre e criativa –, uma possibilidade de horizontalidade na criação artística desde os primórdios da civilização ocidental.

Augusto Boal (2011) destaca a participação livre e popular nos ditirambos como algo genuíno, um *ethos criativo* que possuía caráter democrático e espontâneo, sem separação entre os participantes. Mas então me interessa interrogar: se existia um espaço para a participação popular nos primórdios da tradição teatral ocidental, por que ao longo do seu desenvolvimento foi se instaurando uma separação significativa entre cena e espectador, percebida claramente nas disposições de palco/plateia? O próprio Boal oferece possibilidade de resposta:

‘Teatro’ era o povo cantando livremente ao ar livre: o povo era o criador e o destinatário do espetáculo teatral, que se podia então chamar ‘canto ditirâmico’. Era uma festa em que podiam todos livremente participar. Veio a aristocracia e estabeleceu divisões: algumas pessoas iriam ao palco e só elas poderiam representar enquanto todas as outras permaneceriam sentadas, receptivas, passivas: estes seriam os espectadores, a massa, o povo. (BOAL, 2011, p. 12)

Segundo o autor, a separação palco-plateia se deu com o interesse da aristocracia em separar as classes sociais, mesmo no espaço democrático do teatro. Com isso, o espectador perdeu o seu *ethos criativo*, promovendo o empobrecimento das suas potencialidades criativas, tornando-se distante, apático frente aos acontecimentos ao seu redor. Esse modelo de espectador, apartado da cena é um modelo herdado pela cultura ocidental. Porque, como destaca Plaza (2003), as questões relacionadas à abertura dialógica da obra de arte fazem tradicionalmente parte do Oriente e só foram recuperadas no Ocidente pelas vanguardas.

Fato é que, o modelo de teatro ocidental foi se desenvolvendo tendo como principal referência à separação clássica entre palco e plateia, mas isso não impediu as muitas

transformações que ocorreram ao longo da história, oportunizando a interferência do público. Pois, mesmo sob o signo da separação, diferentes relações entre a cena e o espectador foram tecidas, tal como destaca Cajaíba (2013) ao observar ao longo da história essas modificações, identificando como o espectador usufruiu e (principalmente) interferiu na cena, se configurando como agente que também promove transformações:

Inúmeros foram os passos dados nesse jogo entre palco e plateia. Desde a Grécia Antiga, passando pelas transformações do teatro romano, pelas montagens religiosas da Idade Média, pelas irreproduzíveis reações do público do teatro elisabetano, pela opulência dos palcos no período barroco, pela característica intimista do período rococó, pela consolidação do palco italiano até o surgimento da luz elétrica e as revoluções trazidas por esse advento, o público tanto usufruiu como interferiu nessas modificações. (CAJAÍBA. 2013, p. 86)

Através dos estudos desse autor e de outras leituras que permitem conhecer aspectos históricos sobre a questão, aprofundarei a análise da presença criativa do público identificando em determinados contextos o protagonismo do espectador no processo de elaboração de modificações e transformações na relação entre cena e plateia.

2.2. PRESENÇA CRIATIVA DO ESPECTADOR AO LONGO DA HISTÓRIA

A fim de elaborar esse panorama histórico retornarei ao diálogo com o pesquisador Júlio Plaza (2003), pois, a sua noção de *abertura dialógica* novamente me servirá como modelo interpretativo. Plaza (id) divide a abertura (possibilidade de interação entre autor, obra e espectador) em três diferentes graus. Importante salientar que esse recorte não visa construir uma espécie de taxonomia organizando esses graus do mais simples para o mais complexo e com isso, denotar um comportamento evolutivo do espectador.

[...] é necessário fazer um levantamento conceitual das interfaces, tendências e dispositivos que se situam na linha de raciocínio da inclusão do espectador na obra de arte, que – ao que tudo indica – segue esta linha de percurso: participação passiva (contemplação, percepção, imaginação, evocação, etc.), participação ativa (exploração, manipulação do objeto artístico, intervenção, modificação da obra pelo espectador), participação perceptiva (arte cinética) e interatividade, como relação recíproca entre o usuário e um sistema inteligente. Esta fortuna crítica é fundamental, visto que a história reaparece sob o formato virtual. (PLAZA, 2003, p. 10)

Como é possível perceber, o primeiro grau de abertura se refere à relação interativa entre obra e espectador caracterizada pela passividade. Neste grau, pode existir uma abertura dialógica, mas ela se dá através da contemplação, imaginação, percepção. Ou seja, o sujeito espectador não interage de forma mais ativa e imbricada com o objeto artístico. Comporta-se tal como o *theoros*, apartado do momento vivo da criação artística, observando e criando individualmente relações de sentido e presença. Já no segundo grau de abertura, percebe-se maior interação entre autor, espectador e obra. Existem possibilidades de o espectador intervir diretamente no objeto artístico, explorando possibilidades de deslocamentos, manipulação etc. Ele se coloca na condição de um agente vivo de intervenção e modificação da obra, adquirindo estatuto de participação ativa.

O terceiro grau de abertura, que Plaza (id) denomina como *participação perceptiva e interativa*, ocorre quando há relação de reciprocidade entre autor e espectador dentro da obra enquanto um sistema inteligente. Esta última perspectiva adentra uma questão da arte cinética e telemática, o que extrapola os limites desta investigação. Portanto, o modelo interpretativo construído aqui se baseará apenas no primeiro e segundo grau de abertura. Importante ressaltar que essa perspectiva não é a única que serviria como parâmetro teórico para propor aproximações ou afastamentos entre o espectador e o espetáculo. Mas acredito ser mais simples e adequada ao exercício de reflexão que proponho.

Começando pelo período da Antiguidade Clássica, no contexto greco-romano, como foi possível verificar anteriormente, o espectador pode ser identificado na figura responsável por observar as produções teatrais presentes nos festivais dionisíacos ou nas Leneias Urbanas, nomeadamente o *theoros*. A partir da perspectiva de abertura dialógica proposta por Plaza, pode-se dizer que essa figura se enquadra no primeiro grau de abertura, marcado sob o signo da contemplação da performance dos corifeus nos concursos de tragédia e comédia, permanecendo sentado em seu lugar, sem interferir de maneira verbal ou corporal no acontecimento. Acentuando, portanto, apenas a presença constatativa, visto que a sua relação com a obra não implica na construção de uma ação autoral, que promova modificações no eixo vivo da criação artística. Mas, além dessa forma de entendimento de espectador, pode-se identificar também uma dinâmica diferente, através da participação popular nos ditirambos. O modelo de espectador que acompanha essas manifestações artísticas poderia ser considerado a partir da perspectiva de abertura dialógica de segundo grau, pois além da atividade de contemplação, há deslocamento físico, pois a plateia participa do cortejo lírico, cantando e

dançando juntamente com o corifeu e os coretas. Nessa possibilidade destaca-se uma presença performativa do espectador, pois, ações autorais são construídas em consonância com o acontecimento cênico.

Com isso, é possível inferir que no contexto da Grécia Antiga há pelo menos dois modelos diferentes de espectador, ou duas possibilidades de interação diferenciadas: um modelo que aprecia as obras sem participar ativamente delas e outro modelo que participa se deslocando, criando experiências artísticas em conjunto. Essa segunda forma de relação é a que mais interessa a este estudo, pois, demonstra a possibilidade de uma arte do espectador através da sua presença performativa. Mas seria possível identificar em outros contextos históricos vestígios da participação ativa do espectador, além da prática dos ditirambos?

Na antiguidade clássica, como comenta Cajaíba (id) sob a luz de José Lopes (1998), os espectadores iam ao teatro para ver o espetáculo, mas também para serem vistos. Sobretudo, no contexto romano, quando o público começa a ser separado por classe social. Diferente do modelo grego, na disposição espacial do público no modelo romano, os espectadores são distribuídos em diferentes lugares, a partir da classe social pertencente. Os privilegiados, como os sacerdotes gostavam de sentar em lugares opulentos, de modo que os distinguisse dos demais. Tornavam-se, praticamente, parte das atrações, utilizando diversos recursos performativos para evidenciar a sua presença nos locais de apresentação. Evidentemente, esse desejo por se visto não interferia na dinâmica dos acontecimentos cênicos, pois, não se configura como uma participação efetiva, mas demonstra uma inquietude por parte de determinados espectadores em ficar apenas sentado assistindo passivamente. Mas ainda assim, se aproxima do primeiro modelo de abertura proposto por Plaza (2003), pois, embora exista uma "espetacularização da presença" nos locais da apresentação, ainda não há intervenções significativas na cena por parte do espectador. Portanto, no contexto da Antiguidade Clássica, embora a presença do público seja notada, os espetáculos ainda são estéreis de uma lógica relacional criadora de experiência artística que solicita a presença criativa do espectador na cena. Contudo, há diferenças significativas propostas pelas práticas itinerantes.

No teatro praticado na Idade Média, o foco em questão era aproximar e unificar o público através da fé e do medo. Utilizava-se a arte como uma forma de comover (convencer) as pessoas dos princípios religiosos vigentes. Na prática teatral, podem-se destacar os *ludus*, que começaram dentro das igrejas e depois, com o aumento do número de espectadores

passou a ser representado também nas portas das igrejas. As encenações da Paixão de Cristo eram recorrentes e montava-se em palcos itinerantes, com os espectadores acompanhando o palco sobre rodas, se deslocando com as representações das figuras divinas apresentadas no teatro de estações. Neste contexto nota-se a presença do público de maneira mais evidente, pois o espectador era convidado a deslocar-se fisicamente e a agir de acordo com a sacra representação. Como destaca Cajaíba (2013, p. 89), “andando, sofrendo, ‘morrendo’ glorificando-se e ‘ressuscitando-se’, em busca do paraíso perdido, pela remissão dos pecados e ameaça de queimar no inferno”. Mas esse não é o exemplo mais evidente de interação entre obra-espectador que pode ser destacado no teatro do período Medieval, sobretudo, porque ele não é marcado somente por representações sacras e de cunho religioso.

Além dos mistérios, principal forma do teatro litúrgico praticada na época, também se destacam as *sorties*, representações satíricas que se afastavam dos temas religiosos e através da comicidade introduziam no teatro questões sobre a cidade (a sociedade) de forma crítica. Nessas representações teatrais havia outra maneira de relacionamento entre cena e espectador. Os registros históricos mencionam que nessas representações os espectadores participavam como parte integrante, conforme destaca Cajaíba (2013, p. 90):

Esse tipo de representação, que possuía uma gestualidade própria, é tida como muito espontânea para a época, de humor cortante e agressivo, características que envolviam e atingiam as plateias, que, por sua vez, respondiam de igual modo às provocações, num exemplo de interação cada vez maior entre espetáculo e espectador. (CAJAÍBA, 2013, p. 90)

O autor destaca que nessas representações provocativas, o espectador não assistia de modo passivo, ele respondia em pé de igualdade, muitas vezes com a mesma agressividade que a cena lhe jogava. O que permite identificar uma maior abertura do espetáculo para a participação do público, através da evidente interação entre cena e espectador, como destacou o autor, na citação acima. Neste exemplo, é possível aproximar a prática teatral medieval do segundo grau de abertura defendido por Plaza, mas infelizmente, como não existem registros históricos que documentassem ou descrevessem as estratégias utilizadas para mobilizar essa participação do público, não é possível garantir tal aproximação. Mas pode-se inferir que, muito possivelmente, essa interferência do espectador era comum, visto que, nessa época, a forma como o público se comportava durante os acontecimentos cênicos do teatro profano é marcada pela espontaneidade e a liberdade de suas ações, sem a exigência de um padrão

comportamental que cerceie o seu corpo em longos silêncios construído pelo signo da imobilidade.

Exceto quando durante um determinado acontecimento cênico estivesse presente o rei. Em situações assim, o decoro era um imperativo ditado pelo comportamento da Vossa Majestade, como destaca Cajaíba (2013, p. 92): “Se o rei risse em alto e bom tom de alguma ação mostrada em cena, o público estava autorizado, ou talvez ‘obrigado’, a fazê-lo também”. Com isso, dizer que a espontaneidade e a liberdade eram as principais características do comportamento do público na época medieval e da Renascença pode parecer um equívoco, mas esclareço que a intenção é chamar atenção para o fato de que nesse contexto, as regras de decoro e o comportamento dos nobres não condicionavam o espectador a um comportamento estático, imóvel.

Pode-se notar a espontaneidade dos espectadores nos tempos antigos, com o auxílio de pesquisas que embasam a montagem de projetos artísticos filológicos, como por exemplo, alguns filmes históricos que visam reconstruir uma determinada época e seu contexto social. É o caso do filme francês “*Cyrano de Bergerac*” (FR, 1990) realizado por Jean-Paul Rappeneau que apresenta com preciosidade o edifício teatral do Hôtel de Bourgogne e os costumes da “ida ao teatro” da época.

O Teatro do Hôtel de Bourgogne, segundo Lima (2013) era um edifício adaptado no antigo castelo dos Bourbons, caracterizado por um formato predominantemente retangular, diferente dos italianos que possuíam um formato mais quadrangular. Era composto por balcões ao longo das paredes e camarotes nas laterais e também no fundo. Para os espectadores não pagantes havia um local próprio denominado de *parterre* — um espaço no qual as pessoas ficavam em pé para assistir aos espetáculos (feitos tanto pelos atores no palco quanto pela espetacularização da soberba dos nobres nos balcões e camarotes), nesse espaço para a plateia cabiam cerca de 600 pessoas. Lima (2013) ainda destaca que, embora os teatros franceses fossem inspirados no modelo do edifício italiano eles se diferenciavam na predominância do formato retangular e pelo fundo em angulo reto. Algo que seria modificado por volta da época da morte de Molière quando reformas nos edifícios teatrais franceses passaram a ter um fundo circular — como os italianos já tinham apontado como ideal.

Mas voltando ao filme, nele pode-se ver bem claramente essa disposição retangular, o local reservado para os nobres e o público de pé ocupando a *parterre* (parte térrea do teatro reservado aos mais pobres). Mas este filme não evidencia apenas aspectos do espaço físico,

ele também permite observar a forma como os espectadores ocupavam o espaço e, sobretudo, permite especular sobre as inter-relações tecidas entre os sujeitos e os espetáculos, algo que muito me interessa. Por isso, ao representar um olhar sobre os costumes do público da época, este filme se torna caro a esta pesquisa e é por esse motivo que o insiro nesta conversa.

A primeira cena se dá através de um plano subjetivo, um recurso fílmico utilizado para criar uma ideia de que se estar a ver o que o personagem vê. Trata-se da ótica de uma criança levada ao teatro por seu pai — possivelmente esta seria a sua primeira ida ao teatro. Através da escolha do plano subjetivo, o filme oferece uma oportunidade de se colocar no lugar daquela criança e experienciar a primeira vez no teatro. O menino, que guia a visão, parece atônito com tantas informações, tantas coisas para ver, tocar, cheirar... tantos outros acontecimentos disputando a sua atenção. A primeira ida ao teatro desse garoto acaba se tornando um grande evento performativo.

Na entrada do edifício há músicos posicionados em pequenos praticáveis tocando alguns instrumentos da época, compondo um momento musical. Após a bilheteria o garoto se perde do pai para assistir a uma exposição de cartazes de figuras mitológicas e ao se encontrar novamente com o seu progenitor ele percebe que as pessoas não iam ao teatro apenas para ver o espetáculo, elas também queriam ser vistas. Ele percebe como os outros visitantes buscavam chamar a atenção para si, como eles performavam ávidos de público para a sua manifestação de presença — sobretudo os membros da nobreza que faziam da sua aparição no local um evento mais importante do que o espetáculo que iriam ver. Estes tinham um lugar especial para se sentarem e a sua chegada era anunciada com música. Toda essa pompa revela elementos espetaculares que podem ser lidos como uma vontade dos convidados (espectadores) em tornarem-se parte dos eventos performativos, algo comum desde as representações gregas. Essa sucessão ou sobreposição de acontecimentos exige do espectador uma tomada de autonomia para escolher a qual espetáculo deseja ver — se o do palco principal com os artistas consagrados ou da opulenta demonstração de riqueza e vaidade dos nobres composta de ares espetaculares.

O menino se dirige juntamente com o seu pai para a *parterre*, onde outros espectadores conversavam, compravam guloseimas etc. Essa cena demonstra claramente como o comportamento dos espectadores da época difere da nossa forma moderna e contemporânea de ocupar o espaço da plateia, numa perspectiva do teatro tradicionalista. Enquanto o personagem do menino que guia o olhar da cena, observa a movimentação no

edifício teatral, as cortinas do palco se abrem e revelam um cenário tipicamente barroco, com técnicas de *trompe-l'oeil* e um ator declamador inicia o seu discurso. Mas como de costume, ele é interrompido pelos espectadores. Desta vez, é o personagem central da obra fílmica, o próprio Cyrano de Bergerac que espontaneamente entra em debate com o ator principal. O público que não estranha aquela atitude, demonstra que, para os espectadores da época, era comum este tipo de intervenção.

Portanto, pode-se dizer que no contexto medieval e também, dos novos tempos, ao sabor do Humanismo e Renascença, a forma como o público se relacionava com as obras é diferente dos tempos hodiernos. Sobretudo, porque a prática social que condiciona o espectador a entrar mudo na sala de espetáculo, ficar sentado imóvel e permanecer calado (sendo permitida a mobilidade/ação somente ao final do espetáculo) é um código que não faz sentido nos contextos supracitados. Visto que, no período medieval e mesmo na época do Renascimento, esse comportamento comedido, quieto e complacente não era comum no teatro. O padrão comportamental que exige o silenciamento e anulação da presença do público, possivelmente foi incorporado por volta da introdução da luz elétrica no teatro, quando segundo Raimundo Matos de Leão (2006), só existe espaço para um único espetáculo, nomeadamente, aquele se que passa no palco.

Com o advento da iluminação elétrica, foi possível praticamente anular a presença do espectador durante os espetáculos no edifício teatral e a luz se tornou um dispositivo cênico ainda mais potente na tarefa de separar palco e plateia. Foi R. Wagner, por volta do ano de 1876, que solicitou que apagassem todos os candelabros da plateia, no teatro Bayreuth, iluminando somente o palco e jogando o espectador na escuridão e no isolamento. O resultado disso é que a plateia não é mais o lugar para conversas paralelas, ela está escura e orientada para permanecer em silêncio. Com isso, nasce um padrão comportamental que condiciona o espectador do teatro de convenções a permanecer estático perante o espetáculo, com o seu corpo cerceado e castrado de possibilidades criativo-expressivas. A etiqueta social apreendida ensina ao público, inclusive nos dias atuais, que ficar quieto é sinônimo de bom comportamento no teatro.

Tanto que, em algumas práticas do teatro tradicional ou de convenções, o espectador é entendido como uma figura espectral, colocada genericamente numa massa amorfa e homogênea denominada público. Ele deve permanecer calado, parado, quase como se não existisse. A ele, somente é permitido algumas reações premeditadas. O riso é livre — mas só e

somente só – quando intencionalmente provocado por um efeito cômico fabricado pela cena. O choro também é permitido — mas deve ser contido em lágrimas mudas, talvez alguns soluços passem despercebidos... O padrão comportamental vigente no modelo tradicional de teatro, cheio de convenções, estabelece um código para o espectador, onde é possível comunicar o grau de satisfação com o espetáculo. Se o público se agrada, convencionalmente, codifica-se esse sentimento em palmas, que devem ser demonstradas, preferencialmente, apenas no final do espetáculo — exceto quando alguma cena virtuosa desperte o interesse de aplaudir em “cena aberta”, como é denominado o ato. Essa codificação, ‘aplaudir em cena aberta’ é praticamente o ato performativo mais importante que o público pode desempenhar dentro do código de “bom comportamento do espectador tradicional”. O ato performativo de “aplaudir de pé”, por exemplo, é o símbolo máximo de satisfação. Uma salva de palmas de longa duração, com o público todo de pé é uma ação performativa que demonstra o sucesso da obra, bem como, o silêncio ao final do espetáculo grita o seu fracasso. Durante a qualificação Cajaíba (2013) me falou sobre uma experiência que ele teve em Berlin, na qual, a plateia fez uso do hábito da “pateada” (o ato de bater os pés no chão de modo repetido e longo causando estrondos) para também comunicar o desprazer.

Contudo, não é em todos os contextos que esses códigos prevalecem. No início do século XX, por exemplo, esses “traços de bom comportamento” são questionados e em alguns casos, apontados como um ato de mediocridade. Quem apresenta este fato é a pesquisadora RoseLee Goldberg (2012) que identifica em um dos textos/manifestos do movimento futurista a seguinte afirmação assinada por Luigi Marinette (principal nome deste movimento de vanguarda europeu): “o aplauso indica uma coisa medíocre, enfadonha, vomitada ou excessivamente bem digerida” (Id, 2012, p. 20). Ou seja, para os modernos artistas do movimento futurista, as palmas são dispensáveis e devem ser evitadas. Os futuristas, bem como artistas de outros movimentos históricos de vanguarda, buscavam outras formas de relação com o espectador – diferente do modelo tradicional, que deseja conquistar a admiração do espectador, o modelo modernista buscava o desprezo e o descontentamento.

Surgem então formas artísticas, com programas poéticos e reflexões estéticas inovadoras, que promovem novas mudanças na relação entre obra e espectador. De fato, desde o final do século XIX e início do século XX inicia-se um movimento que contraria o modelo de espectador do teatro de convenções tradicionais e emergem propostas artísticas interessadas em provocar o público a fim de despertar um posicionamento crítico frente aos objetos artísticos e a vida. Sobretudo no século XX, com o desenvolvimento de

acontecimentos cênicos contaminados pelas ideias do futurismo, cubismo, dadaísmo e o surrealismo. Um choque para os espectadores que estavam acostumados a permanecer sentados e calados para apreciar uma peça ‘bem feita’.

Pode-se citar como marco histórico um acontecimento desenvolvido por Alfred Jarry, que segundo RoseLee Goldberg (2012), a partir dessa obra, muitas proposições artísticas surgem requerendo o espectador como centro da ação. Trata-se da encenação de *Rei Ubu*, um dos espetáculos mais relevantes da história do teatro europeu na modernidade, que aconteceu em 10 de dezembro de 1896, no Théâtre de l’Oeuvre de Lugné-Poe. Jarry poderia ser considerado como um preconizador da consciência de provocar o espectador, de tirá-lo do aprisionamento das opulentas salas de espetáculos. Essa histórica montagem mobilizou toda a Paris literária para a noite de estreia e a sua representação provocou “um pandemônio no teatro, com reações violentas da plateia” (id. p. 17). Este espetáculo de Jarry ficou famoso e inspirou muitos outros criadores a fazerem coisas parecidas no início do século XX, deslocando a questão central da atividade artística do “como produzir arte”, para o “como se relacionar” com o espectador através da arte.

Além do acontecimento histórico preconizado por Jarry na montagem de *Rei Ubu*, outro evento icônico marcou a história das relações de proximidade e interação com o espectador no século passado. Goldberg (2012) e Fischer-Lichte (1988) destacam o “Acontecimento sem título” realizado em 1952, durante um curso de verão no *Black Mountain College*.

Os lugares para os espectadores foram dispostos no refeitório da faculdade, à frente de cada parede, sob a forma de quatro triângulos (...) Uma chávena branca foi colocada em cada um dos assentos. Os espectadores não receberam qualquer explicação quanto ao motivo de elas ali estarem; alguns usaram-nas como cinzeiros. (FISCHER-LICHTE, 1988, p. 143).

O *Black Mountain College* foi uma instituição de ensino de arte criada em 1933 após o fechamento da Bauhaus pelos Nazis, que em 1944 inaugurou um curso de verão com a participação de estudantes de diversas áreas artísticas. Dentre eles estavam jovens promissores como John Cage e Merce Cunningham. Eles foram os principais responsáveis pelo “Acontecimento sem título”, no qual destaco a consciência propositora de criar relações emancipatórias com o espectador através de programas de arte de vanguarda que promovem a

autonomia no processo de tomada decisão na atividade de recepção. O simples ato de entregar uma xícara para o público, sem outras instruções, produziu um efeito positivo no processo de tomada de decisão e construção de ação por parte do espectador. Como é possível perceber no relato feito pela autora, alguns a utilizaram como cinzeiro, de modo que revela uma ação autoral composta no momento vivo da criação durante o acontecimento cênico. Este evento me fez recordar de uma experiência que tive como espectador enquanto estudava na Universidade de Coimbra, em Portugal. No dia mundial do teatro em 27 de Março de 2014, assisti ao espetáculo Fausta, no Teatro Acadêmico Gil Vicente, na cidade de Coimbra. Este espetáculo narra a história de uma mulher de meia idade durante o seu velório por dois atores que enunciam fatos da sua história em primeira pessoa. No espaço cênico, havia uma mesa grande ao centro, com o corpo de uma mulher coberto por um lençol branco, o público disposto em semicírculo no palco, próximo aos atores e nas laterais foi montado uma Buffet de café da manhã, munido de café, chá, biscoitos, etc. O espectador estava livre para se servir a qualquer momento e contribuir com a atmosfera de um velório, no qual os familiares disponibilizam café para os visitantes. Acredito que tenha sido principalmente a referência da xícara que me fez recordar essa experiência, mas ressalto que a proximidade com o palco e a liberdade de locomoção pelo centro de gravidade da cena me permitiram enquanto espectador uma experiência diferente do que estava acostumado e me despertou o interesse de refletir sobre essas relações.

Mas retornando ao contexto das experiências promissoras desenvolvidas ao longo do século XX, como vimos anteriormente, Alfred Jarry marcou a consciência propositora desde o final do século XIX e John Cage juntamente com outros artistas consagram as experiências de provocar o público e propor outras formas de relação entre palco e plateia. No entanto, existem outras propostas que merecem destaque. Por exemplo, o artista visual, mas que também contribuíra com as artes da cena, M. Duchamp (1887-1968), ficou famoso quando expôs a polêmica obra “*Fountain*”, em 1917, representando também um marco na história das artes. Tratava-se de uma obra transgressora que questionava os principais critérios de validação artística, como a exigência por originalidade, preciosismo técnico, intencionalidade, entre outros aspectos. Duchamp fez um *ready made* de um urinol, objeto confeccionado para atender a uma função baixa da fisiologia humana, passou a ser exposto numa famosa galeria de arte e provocou os espectadores a se perguntarem quando confrontados com a obra: isto é arte? Neste momento poderia Duchamp também ter provocado um movimento a fim de refletir a arte para além da discussão do “gosto e do não gosto”, mas principalmente, ter

passado a tomada de decisão sobre como se relacionar com a arte para o espectador, que é estimulado a sair da tutela da crítica institucionalizada pela academia ou mesmo dos artistas da obra bem feita.

Mas a saída da tutela do pensamento institucionalizado sobre arte não foi tão simples para alguns públicos. Goldberg (2012) afirma que era comum o arremesso de batatas, de laranjas, ou qualquer outro material disponível na hora, por parte de alguns espectadores que presenciavam performances de artistas futuristas. Embora tivesse a recusa da maioria dos seus espectadores, Luigi Marinette defendia a figura do espectador como o elemento chave das suas obras e da obra de arte em si. Ele acreditava que a “vaia assegurava ao ator que o público estava vivo e não completamente cego” (apud Goldberg, 2012, p. 20). Os futuristas chegaram a elaborar uma série de estratégias e/ou artifícios para tirar o espectador do lugar apático e exterior ao que acontece em cena no Teatro das Variedades: “a mistura de cinema, acrobacia, música, dança, números de palhaços e toda gama de estupidez, de imbecilidade, de parvoíce e de absurdo que arrasta a inteligência para as raias da loucura” (id, ib.p. 21).

Para eles era preciso irritar o público, enfurecer as pessoas. Desse modo, percebe-se a consciência propositiva de presentificar a presença do público, mobilizando os espectadores para uma forma de recepção ativa. Goldberg (id) ainda comenta que no teatro de variedades, o público era obrigado a participar, libertando-o do seu papel passivo de voyeur.

Além das experiências futuristas destaca-se o convite para a participação ativa do espectador em outros movimentos, como por exemplo, no construtivismo russo, que encontrou nas técnicas de Meyerhold ideias que afastavam o espectador do modelo contemplativo e exigia outra forma de atenção, ou mesmo o Cubismo que ofereceu a Meyerhold técnicas que dessem forma aos seus cenários. Também nas experiências do teatro expressionista desenvolvidas por Frank Wedekind, na Alemanha e Oscar Kokoschka em Viena é possível perceber a intenção de retirar o espectador do lugar comum e experimentar práticas relacionais criadoras de experiência artística.

Nesse período destaca-se também as *soirées* nos cabarés parisienses, onde artistas controversos e provocativos experimentavam novas formas de relação com a arte e com o espectador. No famoso Cabaré Voltaire, em Zurique na Suíça, acontecimentos performativos históricos estimularam o público a participar de experiências artísticas e criativas. Tristan Tzara, que era um dos organizadores das apresentações no Cabaré, impulsiona seus amigos a criar o movimento “dada”.

O Dadaísmo, defendido como um movimento de não arte, talvez tenha sido o que mais provocou o público a abrir-se para um novo modelo de recepção, que extrapolasse as convenções tradicionais e superasse as limitações do padrão lógico-racional de percepção. Goldberg (id) comenta sobre um dos acontecimentos cênico do dadaísmo realizado em Zurique em 1919, no qual o público reagiu de forma tão inesperada, que foi preciso fazer uma pausa de vinte minutos nas apresentações, para acalmar a multidão violenta. Mas ainda assim, o que poderia parecer uma resposta negativa do público foi considerado como um triunfo para os artistas dadaístas, conforme comenta a autora: “a performance conseguiu estabelecer o circuito da absoluta inconsciência no público, que se esqueceu dos limites da educação e dos preconceitos a experimentar a comoção do novo. Nas palavras de Tzara, ‘no fim, a vitória foi do Dada” (GOLDBERG, 2012, p. 92). Ou seja, o dadaísmo foi um momento de experimentação artística que se preocupou muito mais com o ‘como criar relações com o público’, do que com ‘o como criar objetos artísticos’. Neste sentido, as proposições artísticas se aproximaram de uma abertura dialógica de segundo grau, pois a relação interativa entre os autores, as obras em si e os espectadores era construída sob o signo da liberdade e invencionalidade do acaso, podendo qualquer um ocupar o lugar de criador/atuante/performer mesmo que originalmente fosse um espectador. Das experiências teatrais que mais se aproximam dessas ideias, destaca-se o ideário cênico de Antonin Artaud, as experiências do teatro do absurdo (que se aproximam mais do Expressionismo e do Surrealismo). Também o teatro simbolista que antecedeu as Vanguardas Históricas Europeias, servindo muitas vezes de inspiração para os movimentos.

No contexto brasileiro, é possível localizar por volta dos anos de 1960, a consciência propositiva de organizar processos relacionais criadores de experiência artística presente nas obras de Hélio Oiticica e Ligia Clark. Dois importantes criadores contemporâneos, que embora sejam referência no campo das artes visuais construíram suas obras num lugar fronteiro, mesclando aspectos de diferentes linguagens/expressões artísticas e, por isso, se destacam no âmbito das artes cênicas também.

Clark marcou a nossa história da arte com a obra “*Bichos*” de 1960. Neste objeto artístico a criadora convida o espectador a se relacionar de forma interativa, podendo movê-lo a seu modo e demonstrando que, embora o objeto passível de transformações tenha sido criado pela artista, ele só se concretiza enquanto obra de arte na relação que o espectador (neste caso interagente) estabelece com ele. Essa artista foi uma grande incentivadora das capacidades criativas do sujeito espectador, organizando ambientes onde os visitantes

poderiam se aventurar em experiências artísticas de contemplação, reflexão, mas também, criação.

Quase 60 anos depois da criação da obra “Bichos”, o artista brasileiro Wagner Schwartz, inquietado com o aprisionamento de uma das peças dessa série criada por Clark produziu a performance “La Bête” (2015). Ele conta que, quando numa exposição em Paris viu uma das peças presa dentro de uma caixa de acrílico ficou desapontado, pois ninguém a poderia manipular e, dessa forma, a obra perdera sua vitalidade, o seu potencial de criar relações com o público, deslocando-o para o centro da questão da concretização da obra de arte. Foi então que ele resolveu tornar-se a obra, colocando-se à disposição para que espectadores espontaneamente pudessem manipular o seu corpo. A obra “La Bête” é, portanto, uma assimilação criativa e principalmente o prolongamento da potência das proposições de Lygia Clark. Wagner Schwartz tal como a artista que o inspirou criou uma obra de arte que depende da ação do espectador, que retira o público da condição de mero visitante, observador e o torna co-criador, responsável pelo ato artístico. Mas um fato curioso sobre esse trabalho não pode deixar de ser mencionado. O performer foi censurado em 2017, por movimentos conservadores da direita como o Movimento Brasil Livre (MBL), porque durante uma apresentação no Museu de Arte Moderna de São Paulo uma criança, acompanhada por sua mãe, voluntariamente interagiu com ele durante a performance. O fato de o artista estar nu criou uma série de polêmicas que despertou o antigo debate sobre a censura na arte. Quem diria que quase 60 anos depois de criar obras que colocavam o espectador no centro da questão, seria alvo de censura. Algo que chama ainda mais atenção neste ato violento de censura foi a polêmica causada nas redes sociais, em que pessoas que não assistiram a obra emitiam juízos de valor.

Mas não somente Lygia Clark estava imbuída desses interesses de criar possibilidades de interação de forma mais ativa entre espectador e objeto artístico, também podemos citar como exemplo as proposições de Hélio Oiticica, que em 1964 criou os famosos “Parangolés”. Uma serie composta por tecidos variados, capas coloridas, estandartes, frases de cunho político e social... um misto de materiais para ser usado, vestido e manipulado pelo visitante, livre para explorar movimentações corporais que potencializassem sua experiência corporificada com o objeto. Esta obra do Hélio só existe em função do espectador que é convidado a dançar vestindo o parangolé, sem a participação deste, sem a colaboração, a interação do espectador, o objeto artístico de Oiticica não passaria de um potencial não

realizado, um ideário cênico não concretizado. Discurso que alimenta a defesa pela importância do espectador como elemento fundamental na concretização da obra de arte.

As obras criadas por Clark e Oiticica impulsionaram muitas outras criações brasileiras que destacam a presença criativa do público pautada numa relação de maior proximidade entre objeto artístico e espectador. Algo que se verifica no avançar do tempo como uma característica comum nos espetáculos e acontecimentos performativos das artes da cena no século XXI. Portanto, como destaca Ferreira Gullar (2007), as obras desses dois artistas estavam direcionadas para a contemporaneidade que abre espaço para a emergência de uma forma de arte pautada nas relações interpessoais.

Do ponto de vista teórico não há consenso sobre o que seria o teatro dito contemporâneo, há na verdade a consciência de que nomear um movimento artístico em pleno desenvolvimento é uma tarefa muito difícil, que exige serenidade hermenêutica. Mas é possível considerar que, em determinadas práticas, há predominância de sobreposição de elementos ficcionais e reais, materialidades e dispositivos cênicos pautados na autenticidade das histórias vividas e inventadas pelos mais diversos indivíduos, com diferentes formas de conceber o mundo e agir nele. E essas características têm apontado pistas para o que poderá vir a ser um modelo contemporâneo de teatro. Mais adiante aprofundaremos a discussão a fim de perceber as especificidades do espectador nesse “novo” modelo de relação. Mas por enquanto, seguindo esse caminho de encontrar pistas de leitura, podemos ainda destacar como característica dessa possibilidade de um teatro contemporâneo a substituição de personagens por pessoas reais. Como, por exemplo, nos trabalhos de Robert Wilson que não utiliza atores-intérpretes para encarnar situações. Se ele põe em cena um louco, um operário ou uma dona de casa, ele convida loucos, operários e donas de casa reais para trabalhar em alguns de seus espetáculos. Portanto, pessoas que frequentemente assistiam as suas narrativas de vida ser falseadas no palco por atrizes e atores, apenas como espectadores, ganham protagonismo e poder de fala nas produções do século XXI. Nas quais assistimos ao florescimento da consciência criadora que transporta o espectador da posição de mero observador para se tornar um agente poético, criador de experiências artísticas de forma ainda mais potente e evidente.

3. EPISTEMOLOGIAS DO ESPECTADOR

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.

Carneiro e Guimarães (2016, p. 02)

A palavra grega episteme significa conhecimento. Em latim aparece como *cognitio*, que deu origem à palavra cognição que também significa conhecimento. O termo espectador por sua vez, como dito anteriormente, representa um substantivo genérico que pretende dar nome a uma prática que é tão antiga quanto a arte. Pois, defendo ser impossível que qualquer expressão artística possa se desenvolver sem a presença desta figura, tal como foi argumentando na primeira parte da seção anterior. Portanto, ao utilizar a formulação “epistemologias do espectador” pretendendo evidenciar quais são as áreas de conhecimento que se dedicam a lançar luz sobre este sujeito. Utilizo o termo epistemologias, no plural, a fim de inserir no seio desta conversa as variadas possibilidades de teorizações e esforços cognoscíveis à compreensão desta figura tão importante para o fenômeno artístico.

Luís Cláudio Cajaíba (2013) comenta que embora seja possível identificar a teorização da relação obra/receptor desde a Grécia antiga, um campo de estudo dedicado ao tema da recepção é um fenômeno recente. Portanto, não quero supor que um estudo sobre o espectador seja um objeto de investigação virginal, mas, poder-se-ia dizer que no pináculo dos estudos teatrais esta figura ocuparia o lugar de *sopé*. Pelo menos até o final do século passado, quando na Europa e nos Estados Unidos, estudiosos do teatro passaram a se interessar mais sobre os fenômenos relacionados à recepção, conscientes de que a arte teatral não se restringe aos processos criativos dos artistas responsáveis pela plasmação da obra, mas também aos fenômenos inerentes aos espectadores.

Segundo o Dicionário de Teatro de Pavis (2011) o espectador é o objeto de estudo favorito da semiologia e da estética da recepção, no entanto, ele tem sido esquecido ou

negligenciado. O autor acredita que uma das dificuldades de apreensão do que poderia ser o espectador é a profusão de discursos heterogêneos que impedem uma interação para a construção de uma perspectiva homogênea. Embora o autor pareça considerar como um problema a ausência de uma ótica consensual, acredito que essa impossibilidade de homogeneização é própria da figura do espectador. Afinal de contas, este termo é um genérico para referenciar indivíduos com vidas próprias, com histórias ocultas, com particularidades e condicionantes culturais, sociais, políticos, filosóficos e ideológicos díspares e impossíveis de serem amalgamados numa única perspectiva. Mas há contribuições de diversas áreas de conhecimento que podem ser acessadas e requisitadas para apreender e/ou trazer luz aos aspectos que permitam a construção de um discurso sobre esta figura genérica, como por exemplo, a sociologia, a psicologia, a semiologia, a estética, a filosofia, a antropologia, as teorias do discurso e comunicação...

3.1.A ESTÉTICA

De facto, seria grandemente errado acreditar que a estética tenha uma estabilidade própria, uma natureza própria fora do tempo. Trata-se, antes, de um objecto que pertence tipicamente à cultura, e esta, por sua vez, tem um carácter eminentemente histórico, aparece colocada numa transformação incessante.

Renato Barilli, (1994, p. 17)

A palavra “estética” vem do grego *aisthesis* e um de seus significados (ou o que mais nos interessa aqui) está relacionado ao sentir, ou melhor dizendo, à capacidade de sentir e/ou compreender pelos sentidos. Tal como a outra palavra grega que é muito similar, nomeadamente, *aisthethicon* que tem o seu significado atrelado à ideia de sensibilidade, afetação. Logo, a estética seria a capacidade de compreensão dada pelos sentidos quando afetados, quero dizer, uma forma de perceber e ser/estar no mundo através do sentir. Este entendimento é possível de ser verificado na obra de Alexander Gottlieb Baumgarten

intitulada, *A esthetica* de 1750. Este filósofo foi o responsável por postular a estética como a “ciência do conhecimento sensível”.

No conceito de estética há uma espécie de síntese que reúne grandes tradições do pensamento filosófico analítico: percepção, poética, retórica e juízo do gosto. Desde as noções de beleza e percepção do belo (sobretudo no domínio das teorias platônicas), dos postulados da poética e da retórica (amplamente divulgados pela perceptiva aristotélica) e os valorosos contributos da noção de juízo estético e do gosto através dos empiristas ingleses, mas com destaque para a teoria kantiana que influenciou o pensamento dos filósofos românticos. Na modernidade, a confluência dessas teorias permitiu emergir uma ótica plural que busca estudar a esteticidade no que diz respeito às condições de apreensão cognitiva dos sujeitos frente aos objetos estéticos. Assim como afirma Kirchof: “a partir do século XX, ou mesmo antes, já a partir da segunda metade do século XIX, a estética se desenvolve no bojo de vários paradigmas distintos como o marxista, a fenomenologia, a psicanálise, o existencialismo, a semiótica” (KIRCHOF, 2003, p. 41).

Edgar Roberto Kirchof (2003) comenta que se pode classificar modernamente a esteticidade em diferentes linhas de pesquisa, a saber: a teoria simplista que considera a estética e o seu objeto de estudo, nomeadamente, a experiência estética como algo impossível de análise. A teoria hedonista que considera a experiência estética como um sentimento de prazer ou desprazer. As teorias cognitivistas que, atreladas à definição de Baumgarten de “ciência do conhecimento sensível” traduzida para o latim como *cognitio sensitiva*, defendem a experiência estética como um conhecimento, uma cognição.

Esta perspectiva que considera a sensibilidade de modo cognitivo se opõe às teorias ilusionistas que consideram as percepções estéticas como uma mera ilusão fruto das capacidades imaginativas e lúdicas apartadas do mundo objetivo. A tensão entre ‘prazer’ e ‘conhecimento’ no âmbito da reflexão estética é um ponto discutido desde os primórdios do pensamento filosófico analítico ocidental que ganha bastante evidência com os filósofos racionalistas antecessores a Baumgarten. É na verdade a principal concepção da teoria baumgarteniana que recusa o obscurantismo atribuído à percepção como um estágio confuso para a construção de um pensamento lógico. O que Baumgarten argumenta é que a percepção estética deve ser considerada como um conhecimento em si e que reconhecer a possibilidade de um conhecimento sensível não significaria “rebaixar a ciência ao domínio da sensibilidade, é o sensível que deve ser elevado ao status do saber, que deve ser dominado por uma forma

científica específica” (KIRCHOF, 2003, p. 54). Essa discussão foi maximizada por Kant que, ajusta a teoria de Baumgarten (id. p. 71) a partir da sua *estética transcendental*, que em “Crítica da razão pura” (1781) e “Crítica do juízo” (1790) considera a esteticidade como uma percepção cognitiva do juízo e do sentimento de prazer. Segundo Renato Barilli (1994), Kant dedicou à estética uma dimensão de grande importância e fez dela “a secção filosófica dedicada ao estudo geral das formas do conhecimento sensível” (BARILLI, 1994, p. 29).

Mas há outras questões polemicas que também se destacam em outras teorias, como a “teoria da natureza ativa das experiências estéticas” (id, p. 44) que privilegia os sujeitos considerando que somente há experiência estética quando esses transferem suas próprias atividades para o objeto esteticizado, conferindo-lhes qualidades/propriedades estéticas que, a priori, o objeto não possui. Esta seria uma perspectiva que considera o espectador como um agente ativo frente ao objeto, oposta à teoria da contemplação que defende a hegemonia do objeto estético considerando que o sujeito “não adquire o seu prazer a partir de si mesmo, mas a partir dos objetos, na medida em que se rende à sua beleza: trata-se de uma espécie de submissão passiva à beleza objetiva” (KIRCHOF, 2003, p. 45).

Essa problematização que tensiona a autonomia e a submissão dos sujeitos frente aos objetos estéticos é uma questão importante nesse trabalho. A lógica de que o espectador deve considerar a experiência estética como resultado das suas atividades é a que me interessa quando defendo a sua presença criativa como corresponsável pela concretização de determinados objetos artísticos. Por exemplo, ao apontar que em obras como “*Cabaré da Rrrrraça*” do Bando de Teatro Olodum, ou mesmo em “*Ruína de Anjos*” d’A Outra Cia. de Teatro, há uma dimensão estética (produtiva e receptiva) em que o espectador se coloca de maneira autônoma – enquanto sujeito ativo – e participa da cena. Sendo, portanto, responsável por construir experiências em conjunto com a obra.

Mas não desconsidero as possíveis contribuições que teorias contrárias possam acrescentar à discussão, sobretudo, porque não desejo aqui uma pesquisa essencialista (que preza pela busca do verdadeiro), ou substancialista (que se esforça a encontrar a única teoria capaz de explicar os fenômenos). Como já disse anteriormente, interessa mais dialogar a partir da confluência de teorias díspares a fim de inserir o espectador no seio de uma conversa que tem como objetivo o conhecimento, que se deixa afetar por outros saberes e se renova, oxigenando as discussões sobre os fenômenos da recepção.

Importante salientar que essas teorias não formam o principal escopo dos estudos da estética, pois, há muitas outras formas de classificar ou mesmo de categorizar os pensamentos postulados ao longo do desenvolvimento da filosofia analítica desde a Grécia Antiga e mesmo os valorosos contributos dos pesquisadores medievais, renascentistas, românticos, modernos e contemporâneos. Essas teorias que foram mencionadas também não estão organizadas de acordo com uma determinada taxonomia nem ordem de relevância. Apenas apresenta a perspectiva de um autor que se dedicou a organizar de forma sucinta alguns pontos de vista que são caros às questões da esteticidade.

Outra forma de organizar as principais discussões sobre a estética seria a partir de uma perspectiva histórico-crítica, como a realizada por Dickie (2008) que categoriza a partir das tendências centrais apresentadas ao longo do tempo. Para ele a estética pode ser compreendida a partir das teorizações sobre: a beleza, marcando o período da Grécia Antiga com os postulados de Platão, Aristóteles e também dos filósofos medievais como S. Tomás de Aquino e avançando para as teorias setecentistas do gosto e do declínio da beleza. Destacam outros pensadores como Shaftsbury, Hutcheson, Burke, Hume, Alison... Também se pode compreender a estética a partir da noção de valor estético, que supera a questão da beleza, tendo como principal referência os estudos de Kant. Destaca-se que, a partir dessas teorizações dos fenômenos da esteticidade emergem estudos sobre a natureza da experiência estética e com isso, prepara-se o terreno para a defesa da “atitude estética” como principal questão na relação entre sujeitos e objeto estético. Essa perspectiva marca o final do século XIX e, no século XX assistimos à ascensão das teorias e experiências da arte como centro de atenção da estética, destacando o relativismo e o subjetivismo como fator incontornável da experiência.

A estética, portanto, é uma importante área para compreender aspectos relevantes sobre o espectador, mas como possui um caráter generalista não se pode identificá-la como a principal área de estudo dos fenômenos da recepção. Esse caráter generalista que destaque pode ser conferido a partir do pensamento de Huisman (2012), um importante estudioso do ramo que considera a estética como parte do conjunto de regras que se impõem à vida do espírito juntamente com a ética e a lógica. Para o autor, a estética, a ética e lógica constituem a tríade das ciências normativas. Também não é possível definir a estética como a principal área de conhecimento dedicada ao espectador porque não há consenso entre os pesquisadores especialistas sobre qual seria o objeto de estudo da estética. Embora existam teorias que se ocupam de importantes questões da relação entre o objeto estético e os sujeitos que os

contemplam, essas não colocam o espectador no centro da produção de conhecimento. Na verdade, as reflexões são, na grande maioria das vezes, acerca das tendências poéticas utilizados na plasmação de determinado objeto artístico.

Mas existe um campo de estudo dedicado exclusivamente às questões da relação obra/espectador que tem ganhado cada vez mais destaque nos aportes teóricos sobre as artes cênicas, adquirido autonomia, construindo sua própria epistemologia. Trata-se da recepção que destacaremos a seguir como o *locus* da produção conhecimento sobre o espectador.

3.2.A ESTÉTICA DA RECEPÇÃO

O surgimento de uma seção no âmbito da teoria estética dedicada a refletir sobre a relação entre obra e espectador é uma resposta ao problema generalista que citei anteriormente. Pois, com a ascensão das teorias estéticas do final do século XIX e início do XX problematizando cada vez mais a questão da experiência dos sujeitos frente ao objeto artístico, alguns autores sentiram necessidade de inaugurar um campo de estudo dedicado exclusivamente a esses fenômenos da recepção. Portanto, não seria a estética em si o principal campo de estudo dedicado ao espectador, mais sim, a estética da recepção, que na contemporaneidade adquiriu estatuto autônomo enquanto área de conhecimento através da criação de linhas de pesquisa em programas de pós-graduação dedicados ao tema.

Claudio Cajaíba (2013) comenta que: “apesar da teorização da relação obra/espectador poder ser identificada desde a Grécia Antiga (...) o campo da recepção consiste em um fenômeno recente.” (CAJAÍBA, 2013, p. 76). A estética da recepção seria uma confluência de pensamentos e teorias modernas produzidas em diferentes áreas do conhecimento para além da estética, como por exemplo, a sociologia, a hermenêutica, a fenomenologia e alguns movimentos como o estruturalismo de Praga, a Escola de Konstanz e o formalismo russo.

Através das leituras do autor brasileiro é possível destacar a inauguração do pensamento de autores como Roman Ingarden, Felix Vodicka, Wolfgang Iser, Hans Robert Jauss, dentre outros, como responsáveis pelas principais discussões que sustentariam o campo da teoria da recepção. Embora, nas meditações desses autores, os fenômenos apresentados estejam circunscritos nas questões da recepção das obras literárias, os seus pensamentos se constituem como valorosos contributos para as artes cênicas, também.

O fato é que a maioria desses autores ajuda a perceber os princípios da recepção estética tal como se compreende atualmente e embora existam algumas divergências entre os seus pontos de vista, acredita-se que eles convergem no que diz respeito à ênfase dada ao sujeito da recepção, o leitor, como responsável, também, pela concretização da obra. Outras coisas que eles têm em comum é o posicionamento em defesa da pluralidade de leituras passíveis ao ato estético, considerando que são infinitas as possibilidades de percepção de um mesmo objeto artístico, por diferentes sujeitos. Com isso, promovem uma ruptura com o padrão estético de leitura que considerava existir um único lugar para onde todos os leitores deveriam chegar através da decifração da obra enquanto um sistema de significações fechado.

Importante destacar esse posicionamento, de considerar os variados pontos de vista sobre um mesmo objeto artístico, como um processo democrático que reconhece as vozes dos sujeitos da recepção. Isso é algo muito potente nos espetáculos que analisarei mais profundamente na próxima seção. Sobretudo, em “*Ruínas de Anjos*”, obra na qual há múltiplas possibilidades de visões, afinal, trata-se de uma peça teatral que acontece na rua, vista dos pontos e janelas de ônibus, sacadas de prédios, bares e restaurantes etc.

Na teoria teatral, percebem-se essas ideias no trabalho e no pensamento de Bertolt Brecht que juntamente com as reflexões postuladas por Walter Benjamin atestaram a necessidade dessa ruptura com o padrão estético da “velha tradição filosófica”. Essa tradição obsoleta seria responsável por considerar a obra de arte como algo a ser “decifrado” independentemente dos processos de construção de subjetividade dos espectadores. Em “*Cabaré da Rrrrrraça*”, é possível perceber estratégias cênicas que permitem esse processo de construção de subjetividades somando os discursos dos atores/personagens à fala autônoma dos espectadores. Mesmo que de forma controlada pela encenação que escolhe oportunamente quem seriam as pessoas que provavelmente contribuiriam com o objetivo do espetáculo, ele ao convidar o público a falar o que pensa sobre determinados temas revela a consciência de que a obra em si não é um sistema de significações fechados.

No âmbito da estética da recepção, ainda no preâmbulo da recepção literária, destacamos a noção abordada por Ingarden que segundo Cajaíba (2013) se baseia na fenomenologia de Husserl, nomeadamente, a noção de “objetos indeterminados”.

as obras literárias foram classificadas por Ingarden como ‘objetos indeterminados’ por solicitarem a participação, a concretização do leitor.

Cabe ao leitor fazer a simulação de uma determinação, completá-la, isto é, definir na obra as lacunas que devem ser preenchidas ou negligenciadas. Desse modo, apenas a concretização advinda do leitor vai atualizar os elementos potenciais da obra. (CAJAÍBA, 2013, p. 48. grifo nosso)

Ingarden chama a atenção para um fato que é central a essa pesquisa, nomeadamente, a participação do espectador (ou do sujeito que recebe a obra), o leitor na perspectiva da recepção literária. Ele defende, portanto, que o objeto literário — e eu diria artístico — necessita da colaboração de um ser exterior, o leitor (no nosso caso, o espectador) para a sua concretização. Desde o início desta conversa tenho dito que um dos objetivos deste exercício de reflexão é apontar o espectador como um elemento fundamental na concretização do acontecimento cênico. Já identificamos em alguns momentos da história do teatro ocidental possibilidades de evidência da presença criativa e participativa do espectador na cena (sobretudo a partir do século XX), da sua importância enquanto co-criador e autor. Agora veremos no campo teórico como alguns autores objetam o espectador.

A tese de Ingarden pressupõe um modelo de leitor que atualiza os elementos potenciais da obra através do preenchimento (ou não) de espaços vazios que devem ser completados. Para ele, as obras solicitam a participação do sujeito que a recebe em busca de sua concretização. Essa perspectiva é criticada por Vodicka que acusa Ingarden de considerar apenas certa interação entre o leitor e a obra ignorando o caráter comunicacional. Para Vodicka “apenas quando uma obra é lida ela alcança a sua realização estética e se configura como um objeto estético na consciência do leitor” (VODICKA, apud Cajaíba, 2013, p. 62). Ele defende que a obra não pode ser percebida somente a partir da sua existência em si, na verdade, a sua existência dependeria sempre da sua recepção, logo, ele também coloca no centro da questão a figura do leitor. Ainda comenta que não somente uma obra existe em função da recepção, mas que também a sua valoração será dada por uma comunidade de leitores. Comunidade esta que não homogênea, pois, é composta por diferentes pessoas que acrescentarão à obra impressões ideológicas e intelectuais. Essa constatação do autor é importante para ressaltar a pluralidade de leituras que pode ser feita para um mesmo objeto estético.

Embora Vodicka considere que Ingarden tenha ignorado o caráter comunicacional na sua “teoria da indefinição”, esta “falha” teria sido corrigida por Iser ao defender uma perspectiva similar na sua teoria dos “espaços vazios” que segundo Cajaíba, “estimulam a ação criativa do leitor real, ativa sua criatividade, transformando-o num (re)criador da obra.”

(CAJAÍBA, 2013, p.53). O autor considera a figura do leitor como decisiva para a consolidação do objeto estético, portanto, é mais um indício que permite identificar as teorias da recepção como o lugar natural do espectador.

3.3.A ESTÉTICA RELACIONAL

A arte contemporânea realmente desenvolve um projeto político quando se empenha em investir e problematizar a esfera das relações.

Nicolas Bourriaud (2009, p. 23)

As novas (talvez, nem tanto) formas de relações interpessoais tecidas entre o par obra/espectador permitiram a emergência de inúmeros discursos teóricos comprometidos com a difícil tarefa de atribuir sentidos e significados a essas práticas que se distanciam cada vez mais do conceito clássico de arte, que extrapolam as convenções tradicionais de palco/plateia. Um desses corajosos aventureiros a mergulhar nesse mar de possibilidades incógnitas foi Nicolas Bourriaud (1965), que elucida formas de criar pontos de vista coerentes para apreender as transformações atualmente em curso no campo artístico-social, que incorporam as inúmeras mudanças – e continua a mudar.

Bourriaud (2009) é um escritor, crítico de arte e curador francês que tem se dedicado a refletir sobre as manifestações artísticas na contemporaneidade e, no modo como elas (as artes) influenciam as práticas sociais e são influenciadas pela mesma num constante jogo de aproximações e distanciamentos. Ele acredita que, a partir dos anos de 1990 uma série de mal-entendidos promoveram uma “falha do discurso” teórico com relação às práticas artísticas contemporâneas muitas vezes manifestas como ilegíveis ou inapreensíveis. Muito possivelmente o autor estaria a fazer uma crítica à corrida pela conceituação de um panorama, aparentemente, impossível de ser nomeado — a arte contemporânea. Para ele, não se faz pertinente promover extensas discussões sobre o fenômeno a fim de apontar caminhos futuros ou sentenciar ao óbito determinadas tendências poéticas. Acredita-se que ao construir um discurso teórico sobre a temática se faz necessário em primeiro lugar questionar-se sobre as relações tecidas entre as produções artísticas contemporâneas e a sociedade, a história e a cultura. Convido este pensador ao diálogo construído aqui, pois, ele é o responsável por

desenvolver uma noção cara à essa investigação, nomeadamente, a noção de estética relacional. Cabe agora identificar como esse dispositivo teórico traz luz à problemática das questões interativas, conviviais e relacionais nas artes cênicas.

A estética relacional é um conceito novo, mas que reflete uma prática antiga, como destaca Bourriaud (id): “a arte sempre foi relacional em diferentes graus, ou seja, fator de sociabilidade e fundadora de diálogo” (p. 21). É por concordar com o autor que, ressaltei na abertura desta seção que ‘talvez’ nem sejam tão novas essas relações que chamaram a atenção do teórico para propor essa perspectiva de leitura estética através do conceito de relacional. Digo isso, pois, como foi apresentado no “panorama histórico do espectador” (no início deste exercício de reflexão) as relações tecidas entre público e obra nem sempre foram marcadas pelo signo da separação. Sobretudo nos ditirambos e nas práticas teatrais medievais profanas (onde muitas vezes os espectadores respondiam as provocações feitas pelos atores em pé de igualdade). Ou seja, a distância entre palco e plateia, embora seja uma marca tanto ideológica quanto concretizada na arquitetura dos edifícios teatrais, não é algo estático ou imutável. Mas é evidente que, a partir das décadas finais do século XX, com o aprofundamento da ruptura com os padrões impostos pela lógica estética tradicionalista, (influenciados pelo Classicismo Francês e demais dogmas elitistas), as produções artísticas aprofundaram seu caráter relacional, valorizando as relações interpessoais, se fortalecendo como um campo frutífero para experimentações sociais. O teórico francês destaca principalmente a década de 1960 como um marco para identificar a problematização dessas questões de forma mais evidente, sobretudo através da teorização sobre impossibilidade da sociedade moderna em criar com o outro, de tecer relações interpessoais.

A década de 1960 foi marcada pela efervescência quer seja na esfera política quer seja na arte (se é que se pode separar essas instâncias tão importantes para a vida humana, pois, embora nem sempre a política institucional tenha se ocupado das questões artísticas, a arte por sua vez, é sempre política). Muitos discursos teóricos eclodiram nessa época, como por exemplo, o pensamento de Guy Debord (1931 - 1994) que em 1967 criticava as relações humanas como representações “espetacularizadas” perdendo a naturalidade e a espontaneidade do convívio. Grosso modo, pode-se dizer que Debord (2000) sentenciou a arte (integrante da vida social responsável pelo entretenimento) como mera representação espetacularizada dos modelos de dominação social submissa as relações mercantilizadas.

Toda a vida das sociedades nas quais reinam as condições modernas de produção se anuncia como uma imensa acumulação de *espetáculos*. Tudo o que era diretamente vivido se esvai na fumaça da representação (...) o espetáculo concentra todo o olhar e toda a consciência. Por ser algo *separado*, ele é o foco do olhar iludido e da falsa consciência. (DEBORD, 2000, p. 13-14)

Embora o autor não tenha se referido diretamente à arte, sabe-se que suas constatações sobre a espetacularização do *ethos* social moderno construído sob o signo da alienação, da vida mediada pela representação, pela incapacidade de experienciar o mundo de forma livre e consciente reflete no campo artístico. Sobretudo, porque a arte (que não é apartada da vida) se apresenta, também, mediada pelos meios de produção capitalista que impõem uma lógica mercantil às formas de produção artísticas. Inclusive a figura do espectador nesse contexto de leitura se condensa numa coletividade amorfa denominada público composta por consumidores de massa. Tema amplamente difundido por Theodor Adorno (1970) que é um dos principais críticos da situação da arte capitalista industrial, responsável pelo conceito de Indústria Cultural que aponta uma leitura para as práticas autoritárias e utilitaristas implicadas, também à arte.

Contudo, mesmo com essas teorizações que parecem sugerir a impossibilidade da arte em gerar relações no mundo, atualmente há inúmeros espetáculos teatrais ou acontecimentos performativos que investem em recursos estéticos/poéticos e tecnológicos para experimentar as relações inter-subjetivas. Por exemplo, na obra que também é objeto de análise desse estudo, “*Borrado: de como o tempo te revela*”, d’A Outra Cia. de Teatro, nota-se que um dos principais objetivos do espetáculo é criar um dispositivo cênico que permita a troca de experiências e promova relações interpessoais através do diálogo, do espaço aberto à narração de histórias vividas e inventadas, do convite ao convívio social, através da criação de um ambiente amistoso e descontraído.

Conforme defende Bourriaud (2009), “hoje, a prática artística aparece como um campo fértil de experimentações sociais, como um espaço parcialmente poupado à uniformização dos comportamentos.” (id, p. 13). Logo, as perspectivas teóricas que apontavam a arte como mero simulacro da vida cotidiana, um espelho do comportamento uniformizado, produto das relações mercantilizadas a serviço dos meios de produção capitalista falharam nas suas previsões.

É verdade que, no universo vasto das produções artísticas do nosso século, a presença da lógica comercial é marcante e já incorporamos ferramentas e estratégias advindas da produção industrial em diversas linguagens/expressões artísticas. Inclusive em tendências poéticas marcadas pela oposição a essas lógicas como a arte da performance. Por exemplo, o trabalho realizado pela artista naturalizada estadunidense Marina Abramovic, uma das principais referências para a arte da performance, embora produza objetos artísticos controversos e distantes do “grande público”, utiliza diversas estratégias da indústria cultural para a difusão dos seus produtos.

No Brasil pode-se citar o exemplo do Grupo Galpão de Teatro, residente em Minas-Gerais, na região sudeste do país. A companhia que atua há mais de trinta anos em permanente atividade quando circula com um espetáculo, oferece ao público outros objetos para a compra, como por exemplo, canecas, camisetas, livros, bottons... Prática também assimilada pelo Bando de Teatro Olodum, residente em Salvador-ba, que na sede do Teatro Vila Velha, onde o grupo é residente, é possível comprar diversos artigos como camisas, canecas, etc. referentes ao trabalho do grupo. O fato é que, alguns aportes teóricos da economia criativa têm sugerido que coloquemos essas questões em perspectiva a fim de compreender esses fenômenos de forma mais otimista, através de uma ótica pós-adorniana. Sobretudo, porque é grande o número de produções artísticas que se utilizam da indústria cultural sem comprometer a riqueza e a diversidade das suas expressões artísticas, bem como o valor artístico das suas obras.

Essas questões são complexas e exigem o aprofundamento da discussão, mas evitarei esse caminho, pois, extrapolaria os limites do recorte teórico proposto aqui. O que desejo evidenciar com essa observação é que, embora existissem teorizações que defendiam uma perspectiva pessimista quanto o futuro da arte em continuar a ser um campo fértil de experimentações sociais. Acredito que esses discursos quando atualizados à realidade de algumas práticas artísticas atuais, podem ser reavaliados sob uma perspectiva otimista. Pois, conforme defende Bourriaud, nas práticas artísticas contemporâneas há uma grande demonstração de vitalidade em tecer relações interpessoais, algo que poderá ser verificado com mais aprofundamento no capítulo seguinte, no qual alguns espetáculos baianos construídos a partir dessa lógica relacional criadora de experiência artística baseada no contato entre os atuantes e o público.

É a partir da reflexão dessas possibilidades de construir uma arte que é tecida junto, a partir dos encontros, do ‘estar juntos’ que Bourriaud desenvolve o conceito de estética relacional e, é a partir dessas premissas que se faz possível a construção deste discurso em defesa de uma arte do espectador tendo como pano de fundo a figura do espectador atuante. Mas para prosseguir com o exercício de investigação, considero ainda relevante discorrer sobre os contornos da estética relacional a fim de perceber como este conceito pode contribuir para trazer luz à questão da arte do espectador.

Bourriaud (id) diz que a produção artística hodierna escapa aos critérios de julgamento estético que nos foram legados, mas continuamos a aplicá-los, ignorando os modelos perceptivos experimentais, críticos e participativos. O motivo para isso, aponta o autor, seria a inevitável característica fragmentária que algumas produções artísticas assumiram, se tornando impossível de serem amalgamadas numa ótica global ou ideológica a ser compartilhada como principal visão de mundo. Ele denuncia a presença de um decadente pensamento teleológico (darwinismo cultural) que preparava a arte para ser o arauto de um mundo futuro, mas que em vez disso, ela apresenta “modelos de universos possíveis”. Ou seja, a recusa de uma perspectiva sociológica evolutiva para a incorporação de uma ótica antropológica das oportunidades.

Essa ‘oportunidade’ cabe em poucas palavras: *aprender a habitar melhor o mundo*, em vez de tentar construí-lo a partir de uma ideia preconcebida da evolução histórica. Em outros termos, as obras já não perseguem a meta de formar realidades imaginárias ou utópicas, mas procuram constituir modos de existência ou modelos de ação dentro da realidade existente, qualquer que seja a escala escolhida pelo artista. (BOURRIAUD, 2009, p. 18)

Considero que ‘construir modos de existência com o outro’ tem sido um dos principais objetivos das produções artísticas atuais e identifico a concretização desse objetivo em acontecimentos cênicos/performativos que promovem o encurtamento da barreira entre palco e plateia, por exemplo, nos espetáculos que são apresentados muito próximo aos espectadores (mesmo que aconteçam num edifício teatral com a demarcação do espaço para a cena e para o público). Por exemplo, na obra “*Última chamada*”, d’A Outra Cia. de Teatro, que foi apresentada no Teatro Martim Gonçalves (da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia), nota-se que embora as cenas aconteçam no palco principal, o público não fica distante do centro de gravidade cênico. Na verdade, desde o início da obra, ainda no Foyer do edifício teatral, a encenação utiliza de estratégias para criar relações interpessoais entre atores e

espectadores, espectadores e espectadores. Um exemplo claro do encurtamento da barreira ideológica e espacial que separam historicamente o público da cena.

Essas aproximações permitem reconsiderar o lugar do espectador (outrora pensado como mero convidado que testemunhará um acontecimento que lhe é exterior). Atualmente, nota-se com mais frequência convites direcionados ao público para construir o acontecimento cênico de forma participativa e criativa. Isso permite o seu deslocamento da condição de mero observador para se tornar um agente que transforma e modifica a obra em seu íntimo, adquirindo o estatuto de coautor, criador.

Importante destacar que o conceito de estética relacional proposto por Bourriaud não incorpora essas questões, nomeadamente, a condição de um espectador em pé de igualdade com os outros artistas criadores de palco. Essa leitura é particular a este exercício de reflexão que tem como ideia motriz descrever as estratégias que têm sido utilizadas para fomentar no espectador capacidades criativas (estético-expressivas) conferindo-lhe estatuto participativo, e poético. Acredito que o espectador tem sido (de forma mais evidente em algumas práticas artísticas atuais) convidado a participar de um jogo entre ficção e realidade, onde ora ele é o elemento que desmonta a ilusão através do convite a interferência direta no acontecimento cênico. Mas como a estética relacional foi construída a partir da inter-subjetividade que tem como tema central o ‘estar-juntos’, o encontro, a elaboração coletiva de sentido e presença, oportuna um campo fértil para ser mencionando no âmbito dessa pesquisa que se insere no mesmo lugar de promover a defesa pelos processos relacionais.

Mas não se pode acreditar que a estética relacional seja apenas um discurso retórico, pois, ela também se configura como uma teoria da forma (Bourriaud, 2009, p. 26). Forma neste contexto de leitura significa uma unidade coerente ou estrutura que apresenta características de um mundo criado a partir de encontros fortuitos de elementos paralelos. Mas o que seria então uma forma relacional?

O primeiro entendimento que precisa ser evidenciado para perceber o que seria uma forma relacional é situar a historicidade da questão nas artes, pois, por muito tempo a dicotomia entre forma e conteúdo era o principal assunto das teorias estéticas. Mas pensadores modernistas passaram a considerar insignificante essa tensão, acreditando que os discursos formalistas ou conteudistas só geravam confusões. Como alternativa para resolver essa problemática desenvolveram uma noção mais alargada, como por exemplo, “formatividade” ou “beleza formal” — que considera a fusão entre a forma plástica e a forma

simbólica ou subjetiva. Já nas produções atuais, como defende Bourriaud (2009), “deveríamos falar mais em ‘formações’ do que em ‘formas’: ao contrário de um objeto fechado em si mesmo graças a um estilo e a uma assinatura, a arte atual mostra que só existe forma no encontro fortuito, na relação dinâmica de uma proposição artística com outras formações, artísticas ou não.” (id. p. 30). Portanto, não há uma forma relacional, mas formações que se desenvolvem a partir de outras. As formações relacionais, só assumem sua consistência, inscritas num tempo/espaço quando colocam em jogo as interações humanas a partir de um encontro fortuito, um diálogo. Citarei novamente o exemplo de “*Borrado: de como o tempo te revela*”, um espetáculo totalmente construído a partir dessa perspectiva do encontro fortuito de uma proposição artística (as ideias construídas pelos artistas responsáveis) com a potência do encontro com os corpos vivos dos espectadores, que quando são convidados a adentrar no espaço cênico em pé de igualdade dos artistas primários, oportuniza formações que se desenvolvem a partir de outras formações.

3.4.LÓGICA ESTÉTICO-RACIONAL

Os encenadores modernos, em sua negação do efeito dramático, querem, não só acionar ou intensificar, mas, e principalmente, explicitar o ato estético do espectador; ato este que passa a ser compreendido como artístico, sem o qual o evento teatral não se efetiva em toda a sua potencialidade. Desde então – e a encenação moderna assume isso como nunca antes no teatro –, não se pode conceber a efetivação de um acontecimento teatral sem o convite aberto à participação autoral do espectador.

Flávio Desfranges (2012, p. 111).

Flávio Desfranges (2012) faz uma pergunta que ressona nessa discussão de modo a afetar toda a escrita: “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?”

(DESGRANGES, 2012, p. 50). Acredito que no seu interrogar, o autor estaria convidando a repetir o seu ato frente às criações artísticas contemporâneas que tiram o espectador do lugar passivo, convencionado a ler determinada obra a partir de códigos pré-estabelecidos, segundo a lógica-racional.

De fato, desde o final do século XIX – sendo cada vez mais visível nos dias atuais –, percebe-se criações artísticas que colocam em questão a figura do espectador e oxigenam as relações entre palco/plateia. Sobretudo nas obras produzidas por criadores que buscam um programa artístico dissociado do modelo dramático tradicional – ou o drama absoluto como se refere P. Szondi (2003) baseado na obra de Hegel. Essa superação dramática analisada por Szondi (id) destaca-se no campo da dramaturgia, ressaltando a utilização de operadores líricos e posteriormente na crescente recorrência dos recursos épicos. Importante ressaltar que ao defender “a morte do drama” o autor não preconiza o fim da forma dramática, como muito foi dito, causando uma série de mal-entendidos. A morte seria da formulação de ‘drama absoluto’ presente na estética hegeliana, destacando a impossibilidade de tal empreendimento na vida moderna, que se apresenta sob o signo da individualidade, do ensimesmamento. Dando, portanto, relevo ao lírico e empobrecendo as possibilidades ‘unicamente’ dramáticas de representação da vida através do teatro.

Embora a discussão de Szondi tenha enfatizado o campo de análise na dramaturgia, ela também produziria um efeito sob o espectador. Mesmo que, colocado (ainda) nas sombras, há flash de luz que incide sobre este sujeito na teoria incontornável do “Drama Moderno”. Digo incontornável, pois, qualquer reflexão posterior sobre o tema – quer seja concordando ou não com os pressupostos de Szondi –, precisou conversar com ele. Por isso, também não seria possível continuar esta conversação sobre a recepção teatral sem incluí-lo no diálogo.

Sobretudo, porque, a partir da leitura de Szondi é possível perceber que na forma dramática genuína exige-se a invisibilização do espectador. Ou seja, neste programa poético, o público é considerado como uma massa amorfa e inexistente. O espectador, portanto, deve ser afundado em sua poltrona, abafado pelo silêncio que lhe é imposto e mergulhado no universo ficcional da obra, sem que possa manifestar nenhum sinal de presença durante o acontecimento artístico.

Esse comportamento se faz necessário para que o leitor da forma dramática possa alcançar a “compreensão total da obra”, que seria possível a partir dos instrumentos (desejosos de serem universais ou objetivos) de leitura segundo o padrão racional de

significante/significado. Mas, há obstáculos para a hegemonia dessa lógica e, não são somente percebidos a partir da impossibilidade de castrar a subjetividade dos sujeitos, ou na tentativa (nula) de codificar gestos, expressões, imagens etc. segundo padrões universais. A problemática que se destaca nesse contexto é o surgimento de fissuras na forma genuinamente dramática provocada por criações artísticas que se afastam do drama absoluto, a partir da utilização de operadores líricos e épicos.

Antes de falar sobre os operadores líricos e épicos, sobretudo, da forma como eles contribuíram para a conquista da autonomia do espectador participante da cena, há uma questão recente que deve ser mencionada para contribuir com a leitura do panorama atual. Com a pandemia que o mundo está enfrentando no presente momento, por causa do novo corona vírus (COVID-19), a Organização Mundial de Saúde (OMS) indicou o isolamento social como principal alternativa e estratégia para frear a contaminação do vírus. A partir desse isolamento, as atividades artísticas tiveram que ser repensadas e remodeladas para um formato totalmente digital. No âmbito do teatro, por exemplo, alguns grupos disponibilizaram registros audiovisuais dos seus espetáculos e outros grupos se esforçaram para construir acontecimentos cênicos ao vivo a partir da mediação digital. Essa forma de consumir teatro oportunizou para o espectador uma nova ferramenta para se colocar como sujeito vivo durante os acontecimentos. Se antes eu dizia que a forma dramática genuína, denominada por Hegel como “drama absoluto” exigia do espectador a anulação da presença do público, com essas novas experiências, mesmo que os artistas propusessem um espetáculo “totalmente” fechado à participação do espectador, as ferramentas que as plataformas digitais oferecem de interação simultânea seria um impedimento. Visto que, ao consumir teatro virtualizado o público pode emitir a sua opinião sobre as cenas, em tempo real, sem provocar (possivelmente) uma modificação no universo ficcional da obra, mas que altera completamente o modo de percepção.

Durante a qualificação desta pesquisa, o examinador externo, Marcos Uzel trouxe essa observação que considero pertinente de ser mencionada. Ele disse que a virtualização do teatro em tempos de pandemia e isolamento social reconfigurou a relação entre cena e espectador. Precisando o teatro, para não sair completamente de cena, se reinventar a partir da web e das redes sociais. O que deu origem uma espécie de “espectador virtual interativo”. Ele disse que lhe chamou a atenção um comentário postado pela dramaturga baiana Claudia Barral, na plataforma digital *Facebook*, no dia 23 de junho deste ano. Nessa postagem a autora diz que o público (livre para comentar) nas caixas de bate-papo durante a transmissão

ao vivo dos espetáculos fazem comentários em tom jocoso sobre garantir um bom lugar para ver o espetáculo, ou filosofam sobre os estímulos trazidos pelas cenas, isso enquanto estão a assistir a peça. O que considero um olhar precioso sobre essa questão da virtualização do teatro e da relação com o espectador. Se tradicionalmente o espectador só pode falar sobre as suas experiências com a obra após o seu encerramento, nessa nova modalidade isso acontece de forma totalmente diferente, o espectador ganhou espaço para dialogar com outros sobre as suas ideias. Como esse é um panorama extremamente novo, ainda é difícil fazer formulações mais precisas e chegar a conclusões, mas é preciso mencionar que este fenómeno está acontecendo e que, muito provavelmente, se tornará objeto de estudo futuramente sobre aspectos da recepção. Para Cláudia Barral, o espectador ganhou uma caixinha na qual pode soltar a sua voz, e as considerações que ele traz na ferramenta de bate papo, quando lidas por outros espectadores, se constitui como parte integrante da obra, como um todo. Portanto, nessa possibilidade é ainda mais potente falar sobre a conquista de uma arte do espectador, na qual os sujeitos autonomamente se colocam como seres criativos e contribuem como coautor do objeto artístico.

Mas voltando às questões da introdução dos operadores líricos na forma dramática, de modo acentuado e promovendo fissuras no “drama absoluto”, como defende Szondi, deve-se salientar que o recurso lírico depreende da exploração de recursos subjetivos e oníricos para exteriorizar as emoções e sentimentos do sujeito lírico, revelando seu mundo particular que é apresentado cheio de brechas, vácuos e vazios... Logo, depreende também a necessidade do espectador completar essas lacunas a partir dos seus processos de subjetivação. Ou seja, o espectador não estaria mais confrontado por uma obra “fechada”, na qual deveria acompanhar o desenvolvimento da ação codificando tudo o que vê segundo o padrão estético racional.

A partir dos operadores líricos, o espectador percebe a presença do autor que “passa a bola” para ele criar os sentidos e/ou significados de forma autônoma, sem sugerir acabamentos formais objetivos. Não quero dizer, com isso, que mesmo durante a fruição de um drama “fechado”, o espectador esteja impedido de ler o espetáculo segundo a sua maneira particular de elaborar sentidos. Obviamente que não, pois seria impossível acessar os insondáveis processos mentais que ocorrem ao sujeito durante a recepção teatral e, portanto, mais impossível ainda, seria controlar esses misteriosos processos. Arriscar-me-ia dizer que, em qualquer atividade de fruição, o espectador é livre para propor leituras, assimilações, distanciamentos e aproximações com o universo apresentado e o seu particular. Mas o que destaco a partir dos operadores líricos é a consciência assumida em cena desse fato. Na qual

se explora de diferentes formas criativas a capacidade autônoma do espectador em construir sua própria lógica de leitura a partir das sugestões apresentadas no contexto da encenação.

Contudo, para os sujeitos acostumados à passividade frente ao ato de fruição, quando os espetáculos propõem outra forma de leitura surge uma questão parafraseada na indagação de Desgranges mencionada no início desta seção: como compreender uma proposta artística que ultrapasse as dimensões da barreira lógico-racional? Não haverá uma resposta para essa pergunta, porque a historicidade do espectador (e dos outros componentes da cena) revela que não existem respostas objetivas para os fenômenos artísticos, sobretudo, quando se tem como foco de análise os insondáveis processos que acontecem no ato da recepção. Mas apostarei no caminho da autonomia dos sujeitos frente aos objetos artísticos para poder ler e/ou se relacionar com eles do modo que melhor lhes convir, sem o cabresto de uma perspectiva teórica que direcione o seu olhar de modo arbitrário.

Mas a verdade é que, embora a utilização de operadores líricos tenha criado fissuras no modelo dramático teatral, o espectador continua invisibilizado nesse contexto. Como destaca Desgranges (2012, p. 96): “O espectador, contudo, não está ainda assumido no evento; o autor não fala com ele, não concretiza a presença do público.” A presença assumida do espectador somente acontecerá com a utilização dos operadores épicos, que além de colocarem o autor no jogo teatral, também permitem uma “abertura na obra a ponto de explicitar a necessária participação do espectador” (Desgranges, 2012, p. 96). Portanto, é na superação do dramático através da forma épica que se verifica a presença e a consciência do espectador como importante elemento teatral. No teatro épico, ele ganha deferência por parte dos dramaturgos e dos encenadores que começam a conceber as suas criações tendo como ponto de partida a relação com o espectador.

Podem ser citados como exemplo os trabalhos realizados no século XX por dois encenadores alemães, nomeadamente Brecht e Piscator, responsáveis por popularizar os operadores épicos e grandes defensores de uma teoria do “teatro épico”, sobretudo o primeiro. Embora no ideário cênico e nas proposições artísticas de Brecht e Piscator o espectador seja um importante elemento, ele ainda é mantido no conforto da sua cadeira e impedido de realizar uma ação performativa totalmente autoral no âmbito do acontecimento cênico que assiste. Augusto Boal fora mais promissor e competente nesse sentido, na práxis cênica do Teatro do Oprimido, o público é convidado a participar da cena como espectador. Contudo, Brecht e Piscator, mesmo sem integrar o espectador no momento vivo da criação como

atuante, preparam terreno para a emergência de pesquisas que colocam o sujeito recipiente como objeto cognoscível de destaque nas teorias teatrais. Nesse sentido, destacam-se esses dois criadores, principalmente Brecht, como responsáveis pela sistematização de formas cênicas que confrontam os modelos de recepção vigentes, tornando possível a criação de espetáculos abertos à presença criativa dos espectadores na cena.

Para H-T. Lehmann (2007), que é um “seguidor” das teorias do drama à luz de Szondi, há no início da década de 1990 uma profusão de espetáculos que se afastam (ou superam) o modelo tradicional dramático de forma evidente e proposital. A análise do autor que observa, sobretudo, criações no eixo europeu (com ênfase na Alemanha) defende uma perspectiva teórica que analisa e registra proposições artísticas que apontam um caminho teatral diferente do modelo devoto à lógica racionalista, superando a perspectiva estético-racional e, com isso, denunciando a limitação das capacidades criativas do espectador impostas pelo modelo estético-racional.

Segundo Lehmann ‘Pós-dramático’ seria “uma expansão dramática das possibilidades, tecnologias e estéticas da prática teatral com evidente mudança de ênfase do gênio individual em primeiro plano para o trabalho colaborativo ou em grupo dentro e fora das instituições.” (2013, p. 872). Dentre as inúmeras características que poderiam ser citadas, quero enfatizar a democratização dos processos criativos, onde as obras se configuram numa nova hierarquia - a horizontal, com “todos os tipos de misturas, reelaborações de trabalhos documentais, estética da performance, ações teatrais e exploração da vida cotidiana que investem na apresentação e não na representação.” (id. ib. p, 863). O fato desta perspectiva teórica colocar em evidência a busca por horizontalidade nos processos criativos da época hodierna permite pensar que, talvez, o espectador tenha mais abertura nesses modelos relacionais artísticos para se inserir como um agente transformador da cena, afastando-se do entendimento de mero observador. Sendo que o teatro pós-dramático “não trata simplesmente da morte do drama (ou do texto, ou do autor), mas de uma mudança de ponto de vista das realidades teatrais contemporâneas.” (id. ib. p, 874). Qual seria, então, o papel do espectador nestas realidades? Há um modelo de espectador contemporâneo?

Para responder a essa pergunta precisaria primeiro considerar a existência de um modelo de espectador tradicional e identificar como esse se afastaria de um possível modo de ser espectador na época contemporânea. Tratarei como tradicional o modelo de relação entre obra e espectador onde a separação entre palco/plateia é usual e as obras são constituídas sob

a lógica estético-racional apresentada por Desgranges (2012). Lógica essa, que criou alicerces com a modernidade respaldada pela ascensão das perspectivas científicas, filosóficas, políticas e sociais afins do Positivismo/Estruturalismo.

Desgranges (id.) identifica como estético-racional um modelo de percepção no campo das artes marcado pela instauração dos ditames da vida moderna que exigem uma razão operacional psíquica meramente instrumental. O homem moderno vive submerso a um sobrepujamento de informações e acontecimentos simultâneos que apelam a uma racionalidade operacional capaz de potencializar os mecanismos psíquicos de estímulo às respostas rápidas. Ou seja, o indivíduo deve estar apto a perceber tudo que lhe ocorre em sua vivência coletiva e individual de maneira rápida para não ser sufocado pela overdose de conteúdos e informações presentes em seu cotidiano. Além disso, os meios de comunicação de massa (miúde) estimulam processos psíquicos que privilegiam a racionalidade instrumental.

Em resultado dessa lógica estético-racional assistiu-se à estruturação de formas cênicas – ou como destaca o autor, *escrituras cênicas* – que apresentam uma perspectiva de mundo de maneira sintética, através de narrativas explicativas das problemáticas humanas que devem ser acessadas facilmente pelos espectadores. Para isso, se faz necessário técnicas e/ou proposições poéticas que permitam interpretações unívocas. Destaca-se, portanto, nesse modelo de pensamento a valorização do objeto artístico como passível a uma leitura única e verdadeira alcançada por um sistema de signos ou significações que poderiam traduzir as intencionalidades do autor (não somente o autor dramático, mas também todos os profissionais envolvidos na concepção da cena, como o encenador, os atores, cenógrafos etc) alcançando uma estética centrada no conceito de mensagem. Destaca-se, portanto, como tarefa do espectador, além da disponibilidade para mergulhar num processo descritivo-analítico dos objetos, responder aos estímulos cênicos perceptivos de forma rápida e instrumental, analisando as partes para alcançar um todo objetivo que revele a mensagem do espetáculo.

Dessa lógica surgem sujeitos que se consideram especialistas e defendem a existência de técnicas adequadas para transmitir a mensagem correta ao público. É como destaca Peter Brook (2011) quando ironiza os espectadores que andam com uma compilação dos sonetos de Shakespeare no bolso e alguns sonetos decorados para recitá-los mentalmente e, ao mesmo tempo em que o ator em cena, a fim de verificar se todas as palavras foram ditas – e bem

ditas. Também surgem os manuais acadêmicos para dar subsídios “gerais” aos processos de montagem e leitura cênica, propondo uma forma mais adequada para isso.

Como é, por exemplo, o manual mais famoso no âmbito da epistemologia teatral, o livro “*A análise dos espetáculos*” de Patrice Pavis (2008). Contudo, deve ser levado em consideração, que nesta obra, há também, destaque para a defesa por processos emancipatórios de leituras que ultrapassam as lógicas que defendem uma universalidade do fenômeno artístico. Mesmo tendo escrito um guia didático sobre como analisar os objetos artísticos no âmbito das artes da cena, Pavis (id) apresenta uma multiplicidade de proposições teóricas e relevantes aspectos históricos que contribuem com a ideia consensual de que: sendo as artes cênicas, desde a sua gênese, objetos passíveis de atividade de contemplação, heterogêneos e singulares.

Mas quais seriam essas proposições teóricas que dialogam sobre novas – ou, melhor dizendo – outras formas de percepção e recepção dos objetos artísticos, sobretudo no campo/contexto das artes cênicas? Quais são as perspectivas que superam o modelo estético-racional e como elas contribuem com a possível construção de uma poética do espectador em defesa pela autonomia dos sujeitos cúmplices no ato de recepção?

Desde os primórdios do desenvolvimento do pensamento humano sistematizado pela filosofia analítica na Antiguidade Clássica, há axiomas, instaurados no campo das artes, que buscam uma universalidade dos fenômenos artísticos. Tal como pode ser verificado na abrangente literatura da época dedicada à meditação do conceito de beleza, arte e poesia. Mas é durante o Renascimento, considerado o apogeu da Era Moderna, que localizo uma crescente necessidade cientificista recaída também sobre as artes a fim de validar as experiências humanas através da ciência. Essa vontade de tornar os processos e objetos artísticos passíveis de serem analisados, medidos, investigados através de instrumentos metodológicos objetivos, rigorosos, palpáveis segundo uma lógica racional é fruto do espírito do tempo, que passa por uma mudança significativa de paradigma – do teocentrismo para o antropocentrismo. Com essa transformação filosófica, política e social, as atividades humanas são consideradas o centro do universo e as criações do homem são entendidas como o que dá sentido à vida: “*cogito, ergo sum*”.

No período do Neoclassicismo (sobretudo na França) o espírito cientificista nas artes cênicas é explorado através da imposição de um sistema poético-estético que se tornaria o principal do mundo ocidental. Trata-se do livro “*A Poética*”, que reúne algumas anotações e

ideias sobre a arte e a poesia, de autoria creditada ao filósofo mais famoso da Antiguidade Grega, Aristóteles. Mas acredito ser é um equívoco atribuir a autoria do material difundido pelos Neoclássicos totalmente ao Aristóteles, pois, existem incongruências e desencontros entre os textos “originais” recuperados, que chegaram até nós como de autoria do filósofo grego e a versão difundida e preceituada no século XVII.

Roubine (2003) defende que as teorias teatrais do século XVII, embora não pretendessem inventar uma nova poética (ou como o autor define, uma estética original) acabam por chegar a esse resultado. Isso devido às interferências que fizeram nos textos de Aristóteles, criando um sistema de doutrinação para os dramaturgos totalmente diferente do original, contudo, apresentado como tal. Esse equívoco provocou vários mal-entendidos sobre a Poética de Aristóteles e muitas “regras” atribuídas ao autor são, na verdade, resultado das modificações realizadas para atender a demanda social da época.

Até nos dias atuais é possível verificar a defesa pela “regra das três unidades” como algo postulado na Poética de Aristóteles. De fato, esta imposição está lá escrita, no entanto, somente no modelo revisitado pelos acadêmicos no Classicismo francês. Mas independentemente de quem seria a autoria de tal regra, quero destacar a existência dela (e outras afins) que são construídas por modelos interpretativos em busca de uma lógica universal para a criação artística nas artes cênicas. O espectador, portanto, embora não apreenda conceitualmente essa lógica universal prescrita nos componentes da encenação, sente-se íntimo dos espetáculos por reconhecer padrões de leitura. E, quando ele domina as convenções, é chamado de especialista. Mas quando se ignora o modelo convencional, propondo outras formas de fazer teatro, a lógica estético-racional assimilada pelo espectador torna-se ineficiente, incapaz de traduzir em respostas rápidas e instrumentais as questões apresentadas durante o acontecimento cênico. O espectador é obrigado a abrir-se para outras experiências, inclusive a artística, quando, por exemplo, tem a sua presença assumida pela encenação e, é convidado a construir uma ação performativa no ato vivo da criação cênica.

As teorias modernas colocam em perspectiva o modelo teatral assimilado pela lógica estético-racional, criando estratégias para se afastar desses modelos, como por exemplo, o material dramaturgico apresentado em recortes, aos saltos, evitando causalidade entre as cenas. Também a composição dos cenários dispensa as técnicas realistas de transportar para o palco uma fatia da vida e recorrem-se às sugestões simbolistas. Os atores assumem a sua presença em cena, distinguindo-se dos personagens. As técnicas de transparência são

substituídas por um modelo opaco de teatro, que dá a ver seus equipamentos e urdimentos. O espectador tem a sua presença assumida durante as apresentações e recebe convites para interagir com a cena de forma mais ativa, crítica, consciente. Essas estratégias promoveram transformações na prática teatral, sensibilizando relações não hierárquicas entre palco e plateia e a construção de cenas a partir da inter-relação entre todos os presentes, sem cristalização de funções. Com isso, a atividade criativa do espectador passa a ser compreendida como um descondicionamento da lógica racionalista instrumental e uma conquista cultural na contemporaneidade.

3.5.O ESPECTADOR CONTEMPORÂNEO

*O leitor que mais admiro
É aquele que não chegou até a presente linha.
Neste momento já interrompeu a leitura
E está continuando a viagem por conta própria.*

Mario Quintana (2006, p. 333)

Quintana (2006), de forma poética apresenta um modelo de leitor que considero ser próximo do que apresentarei aqui como “espectador contemporâneo”. No poema, ele diz que um leitor admirável seria aquele que constrói sua própria viagem (leitura), interrompe os caminhos sugeridos pelo autor para percorrer a experiência por outras vias, se guiando por conta própria. Tal como identifico, se comporta o espectador contemporâneo, um viajante solitário, sem destino fixado para aportar, mas interessado nas descobertas dos caminhos. Um flâneur, como diria Benjamim, sobre a figura que vaga pela cidade a fim de experienciá-la, presente na poesia de Baudelaire.

Segundo Janaína Garcia (2010), Walter Benjamim observa três aspectos relevantes sobre a figura do flâneur: a crítica à razão instrumental, a preferência de uma concepção de realidade baseada em fragmentos e a valorização das relações humanas. Acredito que esses aspectos estão presentes na própria ideia de uma obra de arte contemporânea, sendo possível de reconhecer a recusa do modelo estético racional, no qual os espectadores atribuem respostas rápidas às questões que lhe são colocadas, privilegiando uma razão operacional psíquica meramente instrumental. Também se pode pontuar a forma fragmentada de conceber

a realidade, considerando que ela é feita por contradições de fragmentos e explorando as relações interpessoais. Essas questões solicitam outro tipo de recepção, aproximando-se, portanto dessa ideia de *flanêur*. Mas antes de aprofundar a questão sobre o espectador contemporâneo, seria oportuno refletir sobre o que é o contemporâneo. Segundo Maurice Merleau-Ponty (1999):

Não estamos sempre igualmente longe de compreender o que podem ser o porvir, o passado, o presente e a passagem de um ao outro? O tempo enquanto objeto imanente de uma consciência é um tempo nivelado, em outros termos ele não é mais tempo. Só pode haver tempo se ele não está completamente desdobrado, se passado, presente e porvir não são no mesmo sentido. É essencial ao tempo fazer-se e não ser, nunca estar completamente constituído. O tempo constituído, a série das relações possíveis segundo o antes e o depois não é o próprio tempo, é seu registro final, é o resultado de sua passagem que o pensamento objetivo sempre pressupõe e não consegue apreender. Ele é espaço, já que seus momentos coexistem diante do pensamento, é presente, já que a consciência é contemporânea de todos os tempos. (MERLEAU-PONTY, 1999. p, 556.)

A pergunta de Merleau-Ponty sobre a dificuldade de compreender o tempo pode ser intensificada quando esta busca concentra-se na ideia do contemporâneo ou na consciência que sem tem disso. Contudo, refletir sobre o contemporâneo é tarefa não grata, pois o termo apresenta múltiplas acepções. Descobri isso através do interesse particular em especular sobre o espectador contemporâneo, analisando os espetáculos baianos “*Cabaré da Rrrrrraça*”, “*Borrado*” e “*Ruína de Anjos*” que assumem a presença criativa do público, em diferentes graus de aprofundamento e liberdade.

A utilização do termo “contemporâneo” (para adjetivar esse espectador atuante) me obrigou a buscar compreendê-lo de modo que garantisse certo grau de confiança para prosseguir com o exercício de investigação. Consultei alguns periódicos disponíveis na internet e encontrei diversos autores que se ocuparam de discutir o teatro utilizando essa palavra. Percebi que não havia uma preocupação em definir o termo, embora, as conotações utilizadas facilitavam a apreensão da ideia. Também procurei pela definição da palavra em alguns dicionários, mas encontrei uma acepção ligeira e, de certo modo, simplista: que atribui significado de atualidade.

Com isso, percebi que na maioria das vezes, o termo contemporâneo é utilizado quando se quer significar algo ou alguém pertencente a uma mesma época, período, tempo. Contudo, é preciso por em perspectiva essa noção e aprofundar o seu entendimento para além da concepção ligeira que considera como uma ideia temporal situada no momento presente.

Isso é algo que parece ilógico desde a tradicional discussão dos períodos históricos que concebe o período contemporâneo a partir da Revolução Francesa. Tal como defende Perreira (1990, p. 10): “tempo novíssimo” significou o limiar epocal, que, segundo a consciência dos participantes, fora transposto sobretudo pela Revolução Francesa”.

Este pesquisador, que se dedica a refletir sobre a gênese do discurso moderno, quando comenta que: “a consciência de que a própria modernidade de uma época era o passado de um futuro a chegar” (PEREIRA, 1990. p. 07) me inclina a pensar que a ideia de contemporaneidade seja talvez, também, a consciência enquanto passado recente, de um futuro a chegar. Ou como diz Merleau-Ponty (1999), de um porvir que o pensamento objetivo pressupõe, mas não consegue apreender. Com isso, o tempo da contemporaneidade continua incógnito e distancia-se de uma apreensão inteligível. Mas há, pelo menos, até agora uma pista: a inexatidão própria que há no tempo contemporâneo.

Embora, a pergunta pelo o que é contemporâneo continuasse escorregadiça, prossegui inquietado e encontrei algumas considerações que me ajudaram a perceber melhor a questão, nomeadamente, na meditação da literatura do filósofo italiano Giorgio Agamben (2009). O autor dedicou-se a refletir sobre o contemporâneo em um ensaio intitulado: “O que é o contemporâneo”(id.). Através da sua leitura é possível perceber como este termo é paradoxal, sobretudo, porque Agamben defende a contemporaneidade como exigência de atualidade, numa desconexão/dissociação.

Compreendam bem que o compromisso que está em questão na contemporaneidade não tem lugar simplesmente no tempo cronológico: é, no tempo cronológico, algo que urge dentro deste e que o transforma. E essa urgência é a intempestividade, o anacronismo que nos permite apreender o nosso tempo na forma de um “muito cedo” que é também, “um muito tarde”, de um “já” que é, também, um “ainda não”. (AGAMBEN, 2009. Pág. 65-66 grifo nosso)

O autor apresenta o anacronismo e a intempestividade como as principais características do contemporâneo. Gostaria de chamar a atenção para o termo “intempestividade” que ele utiliza, emprestado da filosofia nietzschiana. Sendo o intempestivo um acontecimento impróprio para determinado tempo, ou que acontece fora de uma época apropriada, como essa palavra poderia ser uma importante característica do contemporâneo? Essa leitura oportuna reconhecer que a desconfiança pela utilização do termo contemporâneo como sinônimo de tempo presente, ou do que é atual, está equivocada. Portanto, concordo com Agamben ao propor uma noção de contemporâneo que não é

‘domesticada’ pelo tempo cronológico, mas, sem perdê-lo do seu horizonte. O autor sugere que a noção atribuída ao termo contemporâneo como significante do tempo presente-atual é questionável. Mas, isto não significaria fugir da atualidade. Pelo contrário, visto que é contemporâneo aquele que tenta conciliar-se com o seu tempo, como ele defende:

pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado as suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual, mas exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e de anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo.” (AGAMBEN, 2009. Pág. 58)

Com isso, ao falar do espectador contemporâneo não estou me referindo somente aos indivíduos que frequentam espetáculos na atualidade. Mas refletindo sobre uma forma especial de se relacionar com a cena, fugindo do convencionalismo imposto e disponibilizando-se para inventar uma maneira própria, atual de ser espectador em qualquer época. O espectador contemporâneo é um dramaturgista das suas próprias experiências. Aqui já me sinto mais confortável para ponderar algumas considerações. Sobre o caso de utilizar o termo contemporâneo para discorrer sobre as implicações estéticas, tendências poéticas e tecnologias relacionadas ao fazer artístico-teatral da época atual. De antemão, gostaria de comentar que segundo o que foi discutido até aqui, esta formulação corresponderia a um possível equívoco, pois, atribuiria ao contemporâneo uma noção passível de apreensão temporal – o que ignoraria sua característica anacrônica, dissociativa, desconexa. No entanto, é preciso reconhecer que compreender o contemporâneo também dessa forma não pode ser tomado como algo condenável ou inaceitável. Sobretudo, porque apesar de concordar com o ponto de vista de Agamben, tenho consciência de que o termo contemporâneo é utilizado amiúde pelo senso comum como sinônimo de atualidade e não se pode ignorar esse fato.

Importante ressaltar que esta ponderação é resultado do meu entendimento do que propõe Agamben, pois, em nenhum momento o autor constrói um discurso deliberativo sobre a utilização do termo, tão pouco, impõe regras e/ou normatiza a sua aplicabilidade. Na verdade, ele também reivindica a noção de atualidade, contudo, de modo mais aprofundado. A leitura de Agamben para esta reflexão me foi de grande valia, pois, enquanto pretendo pesquisador de teatro permitiu ampliar meus horizontes para o tratamento da palavra contemporâneo.

Percebo que atualmente assistimos produções cada vez mais abrangentes e pluralizadas e, sobretudo, interessadas em repensar os paradigmas situados nos limiares das

linguagens artísticas. Há um crescente interesse em extrapolar, transpor as fronteiras das artes com todos os tipos de misturas e reelaborações. Mas também percebo criadores interessados no êxito de seguir os preceitos canônicos da criação teatral. Independente do programa poético utilizado, o que interessa aqui é perceber como alguns espetáculos se relacionam com o espectador e, por isso, privilegiarei como objeto de análise aqueles que convidam a presença criativa desta figura, aproximando-o do ato vivo da criação. Por isso, dedicarei o próximo capítulo para analisar algumas produções artísticas que promovem o estreitamento de fronteiras entre palco e plateia. Onde o espectador deixa de ser entendido como um mero convidado, exterior ao que acontece em cena, para se tornar outro criador.

Mas antes de prosseguir para a análise dos espetáculos que servirão como exemplificação do fenômeno do espectador participante da cena, não poderia encerrar esta seção sem antes refletir sobre o importante contributo que Augusto Boal oferece a esse tema, através da noção de espect-ator.

3.6.O ESPEC-ATOR: O NOTÁVEL CASO BRASILEIRO DE UMA PRÁXIS DO ESPECTADOR ATUANTE

O teatro do Oprimido é o teatro na acepção mais arcaica da palavra: todos os seres humanos são atores, porque agem, e espectadores, porque observam. Somos todos espect-atores.

Augusto Boal (2005, p. 09)

A arte como potência política de experimentações sociais é uma das principais características exploradas pelo Teatro do Oprimido (T.O) que se destaca no âmbito deste estudo por ser um campo de teorização e experimentação cênica das capacidades criativas do espectador. Trata-se de um método de pesquisa e criatividade que tem como objetivo a transformação pessoal, política e social dos indivíduos, que foi desenvolvido pelo teatrólogo brasileiro Augusto Boal (volta do ano de 1973 — data da sua primeira publicação) e traduzido em mais de 25 idiomas.

O Teatro do Oprimido foi considerado como um método por seu criador, composto por diversas técnicas que atendem às necessidades (na luta social e política) que determinado contexto sociocultural, político e econômico suscitam. Essas técnicas teatrais político-pedagógicas têm como principal proposta o apoio às lutas dos oprimidos. Destacam-se como principais técnicas utilizadas na “estética do oprimido”: o Teatro Imagem, o Teatro Jornal, Arco-Irís do Desejo, Teatro Fórum, Teatro Invisível e Teatro Legislativo.

Analisarei cada uma dessas técnicas, de forma sucinta, a fim de identificar no arcabouço teórico do Teatro do Oprimido, a deferência dado ao espectador, destacando-o como elemento responsável pela concretização do acontecimento cênico. No *Teatro Imagem*, por exemplo, os sujeitos envolvidos no processo de construção cênica devem privilegiar a comunicação corporal para debater um problema sem o uso da palavra.

[...] pede-se que os espect-atores esculpam como escultores um grupo de estátuas, isto é, imagens formadas pelos corpos dos outros participantes e por objetos encontrados no local, que mostrem visualmente um pensamento coletivo, uma opinião generalizada, sobre um tema dado. (...) um após outro, os espect-atores mostram suas estátuas. Um primeiro vai à frente e constrói sua imagem: se o público não estiver de acordo, um segundo espectador re fará as estátuas de outra forma. Se o público ainda não concordar, outros espect-atores poderão modificar, em parte, a estátua-base (inicial), ou complementá-la, ou fazer outra completamente diferente, que será trabalhada por outros participantes. Quando finalmente houver um consenso, teremos então a imagem real, que é sempre a representação de uma opressão. (BOAL, 2005, p. 05-06)

Na descrição de como poderia ser uma experiência com a técnica do Teatro Imagem, nota-se a importância dada para a criação coletiva em tempo real, na qual, o público tem poder de decisão, pois é autorizado a promover modificações significativas nas imagens propostas. Com isso, o caráter interativo do espectador se destaca como uma importante característica desta técnica. Na verdade, no âmbito do Teatro do Oprimido, independente da técnica desenvolvida, não existem as figuras isoladas – tanto do espectador quanto do ator. Boal criou um termo para fundir essas duas funções numa só: o “spect-ator”. Um neologismo criado para significar essa outra forma do público se relacionar com a cena, promovendo a dissolução de fronteiras entre quem faz e quem vê. Com isso, o Teatro do Oprimido se consolida como uma prática democrática, na qual todos serem atores e espectadores ao mesmo tempo. Aproximando-se ideologicamente da noção de abertura dialógica da linguagem que pressupõe um espaço de igualdade entre todos os elementos.

Importante destacar que embora na técnica do teatro imagem a palavra seja suprimida, ela não é ignorada. Boal considera que a palavra é uma das grandes invenções da humanidade, mas ela pode trazer consigo o esquecimento de outras formas de percepção. O Teatro Imagem portanto, seria uma forma de abordar a linguagem simbólica das palavras para além do som e do traço, permitindo a ampliação a capacidade de leitura dos sinais, símbolos e signos. Essa importância atribuída ao reino das imagens não-verbais destaca uma técnica de expressão teatral totalmente centrada no corpo e na corporeidade das experiências, que não se pauta na verborragia do modelo dramático tradicional.

Mas há outra técnica que trabalha bastante com a palavra, nomeadamente, o Teatro Jornal que consiste na transformação de textos jornalísticos em cenas teatrais (ou situações dramáticas). O jornal (modalidade de texto informativo) é uma combinação de imagens e palavras, que utiliza também técnicas de ficção e que, na maioria das vezes, está a serviço dos seus anunciantes ou patrocinadores, logo, as informações que normalmente são noticiadas possuem um posicionamento do lado de quem financia o veículo de comunicação. O Teatro Jornal serve para desmitificar a falácia da imparcialidade vendida pelos meios de comunicação, entendendo que jornais, revistas, rádios e televisão servem aos interesses do seu dono (ou de quem financia). Portanto, a técnica do Teatro Jornal consiste em promover diálogos através da linguagem/expressão teatral sobre as notícias veiculadas pelos meios de comunicação, buscando evidenciar possíveis manipulações e situações de censura.

Outra técnica do arsenal do Teatro do Oprimido que tem enfoque no uso das palavras e imagens é Arco-Íris do Desejo ou Método Boal de Teatro e Terapia. Essa tem como principal objetivo a teatralização de opressões introjetadas no sujeito, por isso, tem um caráter introspectivo e muitas vezes psicoterapêutico. Embora essa característica introspectiva ou demasiadamente subjetiva pareça ser estranha ao modelo estético do Teatro do Oprimido, que visa sempre uma questão coletiva e social, Boal e sua esposa Cecília (que é psicanalista), perceberam que, deveriam também abordar as opressões internalizadas. Sobretudo para evidenciar que elas têm origem e guardam estreita relação com a vida social. Portanto, a técnica do Arco-Íris do Desejo é mais uma forma de problematizar, através do teatro, relações de opressão. Inicialmente é voltada para a individualidade, para o interior de cada participante, mas em seguida busca-se ressonância no grupo, partindo do individual para o coletivo.

Além dessas, deve-se destacar a técnica do Teatro Fórum, talvez esta seja a que mais oportuna identificar a possibilidade de uma poética do espectador. Isso porquê, segundo Boal, esta seria a técnica mais democrática do arsenal do Teatro do Oprimido e a sua principal característica seria a participação dos espectadores — ou como ele descreve: “Teatro Fórum, usa ou pode usar todos os recursos de todas as formas teatrais conhecidas, *a estas acrescentando uma característica essencial: os espectadores.*” (BOAL, 2011, p. 19. Grifo nosso).

No Teatro Fórum, os membros da plateia são convidados a entrar em cena, a atuar teatralmente. Logo, para isso, se faz necessário repensar essa figura, para além do padrão estético tradicional que o condiciona preso numa cadeira. No Teatro Fórum o espectador, preferencialmente denominado de espect-ator por Boal (por motivos óbvios) é um elemento de capital importância para a concretização do acontecimento cênico. Sem a participação em cena do espect-ator essa modalidade não se desenvolve. Por isso, disse que esta Técnica seria a que mais oportuna identificar a possibilidade de uma poética do espectador.

Boal (2005) diz que no Teatro Fórum o personagem dá lugar a um espectador, que deve agir em seu lugar, que deve invadir a cena. Essa pessoa da plateia que assume o lugar de um ator, não participou de nenhum ensaio, não conhece a peça — embora ela reconheça a situação de opressão que é desenvolvida teatralmente – sobretudo porque esta deve ter um caráter coletivo, facilmente identificável e deve ser fruto das inquietações da comunidade onde o ato performativo acontecerá. O fato é que esse espectador que tornar-se-á um espect-ator ao entrar na cena constrói ações físicas e profere discursos totalmente autorais. Ele não tem nada memorizado previamente, nenhum texto escrito por nenhum dramaturgo e também não participou de nenhuma composição coreográfica de determinado preparador corporal ou coreógrafo. Ele, o espectador autonomamente acessa o seu arcabouço pessoal de experiências, sua bagagem, seu repertório vivido, para construir e (re)organizar criativamente ações e discursos através da sua capacidade criativa/inventiva. Logo, acredito que o Teatro Fórum seja a técnica que mais permite falar sobre uma possível arte do espectador, pois, tanto atores quanto espectadores são colocados em pé de igualdade com os outros elementos da cena.

Mas há procedimentos ou regras para se construir uma peça de Teatro Fórum que revelam também estratégias e procedimentos de como convidar o espectador a se tornar um espect-ator, ou seja, a sair do lugar estático da plateia e ocupar o espaço cênico como um coautor, responsável também pelo acontecimento cênico. Boal (2005) diz que o Teatro Fórum

é como um jogo e, que por isso, possui regras específicas. Importante esclarecer que essas regras podem ser modificadas sempre, desde que, atenda às necessidades dos participantes e que sejam bem definidas para que todos possam participar.

As regras podem ser conferidas em diversos planos, como por exemplo, na estrutura dramaturgica do Teatro Fórum. O texto a ser utilizado para a construção da cena modelo deve caracterizar bem os personagens, suas percepções devem ser facilmente identificadas pelo espectador. Deve-se abordar uma situação social com conflitos bem claros e com posições bem definidas, principalmente situações que sejam reconhecidas pelo público. Essa descrição do método Boal na prática do teatro fórum me fez recordar uma cena do espetáculo Ruína de Anjos (que analisarei com mais profundidade no capítulo seguinte) em que uma personagem transexual é agredida na rua. Segundo o encenador do espetáculo, algumas vezes o público espontaneamente interviu na cena, tentando acabar com a opressão sofrida pela personagem. Obviamente, esta obra d' A Outra Cia de Teatro não era uma sessão de teatro fórum ou invisível, no entanto, se aproxima bastante pela forma como construiu o modelo de ação levado para rua.

Mas voltando a descrição do método Boal de teatro fórum, é importante que a personagem protagonista seja bem caracterizada e facilmente identificada, bem como a situação de opressão que ela é vítima. Essa personagem, dentro da estrutura da peça, deve cometer pelo menos uma falha política ou social ao tentar resolver a situação opressora. O erro deverá ser claramente expresso e ensaiado para que fique bem evidente e oportunize aos espectadores encontrar soluções para essas falhas e criar formas de resolver a opressão. O modelo deve oferecer boas questões e o público oferecerá boas respostas. A peça modelo pode ser feita tendo como influência qualquer programa de arte da expressão teatral, exceto tendências surrealistas ou *nonsenses*, pois o objetivo do fórum é discutir situações concretas que oportunizem criar respostas para as relações de opressão num devir de um mundo melhor.

Do ponto de vista da encenação há algumas questões prescritivas também. Por exemplo, a gestualidade dos atores deve exprimir com clareza as ideologias dos personagens que representarão. As suas expressões corporais devem estar de acordo com a função social, a profissão etc. que o personagem exerce. As personagens devem ser identificadas visualmente, independentes dos discursos enunciados, com figurinos que as singularize e acessórios que possam ser utilizados pelos espectadores quando assumem o papel da personagem. É necessário construir um espetáculo que funcione como um jogo entre os atores e os espec-

atores. Para mediar esse jogo exige-se a função de um coringa — que seria um ator responsável por mobilizar a plateia, incentivar os espect-atores a assumir o lugar dos atores. O coringa é o mediador entre a cena ou peça modelo e o público. É ele quem explica as regras do jogo e promove discussões acerca dos problemas apresentados. Importante pontuar que o coringa deve ser apenas um provocador de questões e não “a voz do espetáculo”. As suas opiniões devem provocar os espect-atores e não lhes dar respostas.

Um espetáculo de Teatro Fórum pode ser dividido em momentos diferentes, sendo o primeiro momento o contato do coringa com a plateia. Ele deve convidar o público a fazer alguns exercícios de aquecimento ou afim, de modo a despertar a atenção do espect-ator e prepará-lo para oportunamente adentrar a cena interpretando teatralmente. Após este momento de interação, apresenta-se a peça modelo que foi previamente ensaiada por atores e na qual fica evidente uma situação de opressão. Boal (2005) destaca que neste primeiro momento do Teatro Fórum, a cena deve ser apresentada como se fosse um espetáculo convencional. Tendo apresentado bem o conflito deixando evidente a relação de opressão, deve-se congelar a cena e o coringa dialogar com a plateia sobre o que foi encenado. Questionar sobre os acontecimentos e suscitar possíveis respostas para a resolução da situação opressora. Quando alguém da plateia decide propor durante o diálogo uma solução, o coringa deve convidar esta pessoa para participar da cena ocupando o lugar da personagem protagonista. O coringa também deve explicar que a cena será remontada e que a pessoa pode pedir para parar em qualquer momento. No ato que o espect-ator diz “para”, a cena deverá congelar e ele assume a personagem propondo soluções para o problema enfrentado.

Os outros atores, sobretudo os que estavam interpretando personagens opressores, devem torná-los ainda mais opressores para que o espect-ator perceba como é difícil, em muitos casos, sair de uma situação de opressão. O ator que fora substituído continua na cena, acompanhado o espect-ator e encorajando-o a solucionar a questão, como se fosse uma parte da personagem. Ele pode intervir quando perceber que o espect-ator está tomando partido do opressor ao invés de propor maneiras de acabar com o conflito. O coringa pode, percebendo que as possibilidades do espect-ator estão esgotadas, convidar outro espect-ator para invadir a cena e propor novas formas de resolução. O acontecimento deve ser democrático oportunizando a qualquer pessoa ali presente a possibilidade de se colocar em cena para agir em busca de uma resposta para a situação-problema apresentada na peça modelo. Este caráter participativo do espectador, em pé de igualdade com os artistas e com liberdade de criar artisticamente é a principal característica do Teatro Fórum e que se destaca no âmbito desta

pesquisa em consonância com a possibilidade de arte do espectador, termo criado por Brecht na prática do teatro épico, que é fundamental para a construção do teatro do oprimido.

Embora o método desenvolvido por Boal se aproxime muito das proposições de Brecht é preciso diferenciar esses ideários cênicos, sobretudo no que diz respeito ao tratamento dado ao espectador. Ambos evitam a comoção passiva e alienante do sujeito convidado, mas somente no Teatro do Oprimido há o convite para que o espectador desenvolva o seu potencial criativo e/ou poético, participando ativamente da cena através da prática teatral, saindo do campo meramente psíquico. Em síntese pode-se dizer que há modelos estéticos segundo os quais os personagens agem e sentem pelo espectador, modelos em que os personagens agem e refletem pelo espectador e modelos nos quais os espectadores agem, sentem e refletem por si mesmos. Este último exemplo é o caso do Teatro do Oprimido, sobretudo, na técnica do Teatro Fórum. Mas há outra técnica na qual o caráter participativo do espectador é amplamente explorado, no entanto, envolve uma questão complexa que é a falta de consciência dos espect-atores de estarem participando de um acontecimento teatral. Trata-se do Teatro Invisível.

A técnica do Teatro Invisível tem os mesmos objetivos das técnicas descritas anteriormente, ou seja, busca sempre “a transformação da sociedade no sentido da libertação dos oprimidos.” (Boal, 2011, p. 19). Mas ela diverge das outras no que diz respeito ao seu caráter informal, no qual o público (formado por transeuntes que estejam oportunamente passando pelo local do acontecimento) não é comunicado que se trata de uma situação teatral. Ou seja, os possíveis espect-atores não sabem da sua situação, pois os meios de produção teatral não são revelados a eles. O Teatro Invisível pode ocorrer em qualquer lugar, mas é preferível que seja na esfera do espaço público para que o caráter político evidenciado no acontecimento cênico possa ser debatido considerando a multiplicidade de opiniões. É importante que a cena ficcionada como realidade alcance os transeuntes de uma rua ou praça, escola, shopping, onde as pessoas se sentem seguras para intervir.

Boal diz que nesta técnica há uma dimensão ficcional que se sobrepõe a realidade ao mesmo tempo em que a realidade é sobreposta pela ficção. A parte ficcional é baseada em situações de opressão reais, previamente preparada e ensaiada pelos atores através de um roteiro com início, meio e fim. Neste roteiro há personagens bem caracterizadas (protagonistas = oprimidos e antagonistas = opressores), e a explicitação da situação de opressão para que os transeuntes possam intervir.

É durante a intervenção do público que a ficção é sobreposta a mais pura realidade, visto que, o sujeito que assume ingenuamente o papel de espect-ator não sabe da sua condição. Os atores devem através de um jogo cênico não revelado incentivar os espect-atores a buscar soluções para os problemas apresentados. Do ponto de vista da participação do espectador, o Teatro do Invisível é o modelo que mais promove horizontalidade entre cena e público, pois, o grau de liberdade do espectador na cena é tão grande quanto o dos atores. É preciso concordar com Boal (2011, p. 20) quando diz que no Teatro Invisível “atores e espectadores encontram-se no mesmo nível de diálogo e de poder, não existe antagonismo entre a sala e a cena, existe superposição”.

Portanto, embora possa ser problemático (e talvez, antiético) não comunicar aos espectadores possíveis a sua tal condição, acredito que ao promover uma comunicação direta e democrática entre o público e a cena, o Teatro do Invisível demonstra ser uma ferramenta artística eficiente para a conscientização dos problemas sociais e uma potência de sensibilização para a transformação da sociedade em busca da libertação dos oprimidos. Dentre as principais estratégias para promover a participação do espectador involuntário está a escolha do tema, que deve ser empolgante e de interesse dos possíveis transeuntes. Desde a escolha do local onde acontecerá a encenação há uma expectativa sobre quais grupos sociais se quer alcançar e a partir daí é possível definir temas mais provocadores para este ou aquele contexto social. Também o trabalho dos atores deve ser bastante convincente para que o público não reconheça a máquina teatral e perca a espontaneidade.

Por fim, mas não menos importante, há também o Teatro Legislativo — que reúne um conjunto de procedimentos análogos ao Teatro Fórum, mas possui um objetivo diferente que é utilizar o teatro como instrumento para a formulação de Projetos de Leis. Trata-se de uma sessão de Teatro Fórum integrado a rotina de uma câmara ou assembleia. Nele, os espectadores para além de participar da cena podem (e devem) escrever propostas de leis que atendam as suas necessidades para a libertação da situação de opressão.

Cada uma dessas técnicas possui enfoques e procedimentos diferentes, no entanto, elas não devem ser tomadas como isoladas ou independentes porque possuem uma estreita relação entre si, sobretudo, através do desenvolvimento dos nossos aparelhos sensoriais. Todas possuem como base os jogos, pois, esses contribuem com a desmecanização do corpo (incluindo faculdades sensíveis/intuitivas e motoras). Para Boal, o jogo constitui o “tronco” da *Árvore do Oprimido* (metáfora que ele utiliza para explicar seu sistema estético/poético)

porque reúne características essenciais para a vida em sociedade, nomeadamente, as regras e a liberdade.

Teatro como jogo

As regras seriam como as leis, que numa sociedade são importantes para manter a ordem e a harmonia social. Também num jogo é necessário que se crie regras de funcionamento e que essas sejam bem conhecidas por todos os jogadores. É como diz o autor: “sem regras não há Jogo” (BOAL, 2011, p. 16). Mas também é salutar construir essas regras num horizonte de liberdade, sobretudo a criativa, pois, sem liberdade, os jogadores (neste caso o jogo também pode ser pensado como a vida social) seriam apenas marionetes, servis e obedientes, sem vitalidade, censo crítico e criatividade (essência da ludicidade). Por isso Boal completa dizendo que, embora sem regras não exista jogo, "sem liberdade não há vida" (id.ib).

Johan Huizinga (1872 - 1945), teórico basilar para os estudos do jogo e da ludicidade, autor da obra ontológica “Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura” publicado pela primeira vez em 1938, afirma que o desenvolvimento da civilização acontece no jogo e pelo jogo (2008). Logo, dialogando com as ideias apresentadas na práxis teatral da estética do oprimido de Boal, vê-se que ele ao postular o jogo como a base, “o tronco” que estrutura o seu método fez uma escolha coerente. Sobretudo, porque, sendo um dos principais objetivos das técnicas do Teatro do Oprimido a sensibilização para a construção de uma revolução, transformando a sociedade num novo modelo, no qual, não existem relações de opressão, ter o jogo como base significa estar consciente de que é a partir do jogo que a sociedade se desenvolve.

Mas os autores se afastam no que diz respeito à equiparação do jogo com a vida cotidiana, pois, para Boal, o jogo é como a vida em sociedade que se baseia em regras e liberdade, com exemplos do que acontece no dia-a-dia dos jogadores, sobretudo, situações que revelam relação entre oprimidos e opressores. Já para Huizinga o jogo não pode ser pensando como a vida corrente ou cotidiana, na verdade, seria o contrário, pois o jogo representaria uma evasão da vida real para uma esfera temporária de atividades, com isolamento e limitação de tempo e espaço que podem diferir da vida cotidiana. Isso pode ficar bem claro na sintetização de conceitos (ou noções) que o autor utiliza para definir o que seria jogo. Ele diz:

jogo é uma atividade ou ocupação voluntária, exercida dentro de certos limites de tempo e de espaço, segundo regras livremente consentidas, mas absolutamente obrigatórias, dotado de um fim e de uma consciência em si mesmo, acompanhado de um sentimento de tensão e de alegria e de uma consciência de ser diferente da “vida quotidiana”. (HUIZINGA, 2008, p. 33.)

Mas os autores se aproximam quando destacam que para se constituir, o jogo necessita de regras e liberdade e que pode promover um sentimento de prazer e divertimento. Também por considerar o jogo como importante elemento da cultura que revela comportamentos sociais. Essa importância dada a noção de jogo pode ser articulada com a defesa por uma arte do espectador que seriam processos dialógicos entre palco e plateia, construído também como um jogo cênico entre os sujeitos da emissão e da recepção, sem cristalizar a emissão como espaço exclusivo dos artistas e a recepção como único local destinado ao espectador. No jogo teatral das práticas interativas, o público deve ser considerado a partir das possibilidades criativas e criadoras de experiência artística.

4. A PRESENÇA CRIATIVA DO ESPECTADOR NA CENA

Tal como foi discutido até o presente momento, pode-se perceber que a presença do espectador na cena, de acordo com seu nível de interação, é compreendida por duas vias de interpretação: a primeira através da atividade de contemplação, tida na estética tradicional como natural ao espectador, por isso, tradicionalmente se considera o sujeito da recepção como um contemplador, observador da cena. Nessa perspectiva, defendendo que a presença do público é constatativa, pois, não representa uma interferência na cena, preconizando um espectador apartado dos atuantes, distante do eixo criativo. Com isso, de acordo com o modelo interpretativo que utilizei proposto por Plaza (2003), essa presença constatativa pode ser caracterizada por uma abertura dialógica de primeiro grau, identificada justamente pela atividade de contemplação, sem acionamento das capacidades criativas que permitam ao espectador ocupar a função de atuante no eixo criativo da cena.

Já na segunda via de interpretação, nota-se a presença do espectador numa abertura dialógica de segundo grau, na qual a atividade de contemplação não é mais o seu lugar de excelência, pois, além de poder contemplar, ele é convidado a assumir a função de atuante. Destaca-se uma presença performativa, pois o público pode interferir diretamente no momento vivo da criação artística, deixando de ser compreendido como um mero visitante, exterior ao que acontece e, tornando-se outro autor, co-criador de experiências poéticas.

Essas duas vias de interpretação assumem óticas diferentes sobre a função do espectador na cena e colocam em questão a concepção binária entre emissão e recepção – enraizada pela herança da estética tradicional. Renato Cohen (2007) propõe uma revisão da relação emissor/receptor, denunciando a fragilidade e limitação do entendimento que considera como espaço do espectador apenas a recepção, enquanto que a emissão seria o espaço do atuante – o performer. Ele destaca que existem outras formas de pensar essa relação: desde a possibilidade de haver alternância entre esses dois polos, tal como se verifica no conceito de interlocução, ou mesmo na possibilidade de inexistência dessa relação – como propusera Appia em seu imaginário cênico da “sala catedral do futuro” na qual não existiriam espectadores, apenas atuantes. (COHEN, 2007, p. 29).

Para Cohen (id) essa dicotomia entre emissão/recepção pode ser percebida através de dois modelos: o estético e o mítico. No modelo estético, há distanciamento psicológico do espectador em relação ao objeto artístico. Ele é um observador, não entra na obra e não faz parte dela, está separado. Esse modelo exige a presença constatativa do espectador e se insere

numa abertura dialógica de primeiro grau. Enquanto que no modelo mítico, o espectador entra na obra, faz parte dela, assume também o lugar de participante. Por isso, se aproxima de uma abertura dialógica de segundo grau e exige uma presença performativa do espectador. É justamente nessa possibilidade do espectador poder fazer parte da obra, não apenas como alguém que frui ou testemunha o acontecimento, mas como um atuante que vive o que é proposto na experiência artística que acredito ser possível potencializar as suas capacidades criativas ao ponto de poder defender uma *arte do espectador*. Essa arte seria percebida através do empoderamento das capacidades criativas do espectador quando solicitadas por determinados dispositivos cênicos que exigem uma presença performativa.

Quais seriam as experiências artísticas, no âmbito das artes cênicas, em que essa relação emissão-recepção afasta-se do modelo estético, promovendo a presença criativa do espectador na cena? Para responder a essa pergunta analisarei algumas práticas teatrais na cidade de Salvador-Ba, em que existem mais possibilidades de encontrar possíveis respostas, visto que, o pesquisador em questão estuda e mora nesta cidade, logo, há mais facilidade para acessar pessoais, documentos e materiais que permitam o aprofundamento da investigação.

Para começar poderia citar como exemplo um espetáculo que faz parte do imaginário coletivo da cena baiana por causa do tempo em que se mantém em cartaz e do número de espectadores alcançados. Nomeadamente, o espetáculo teatral “A Bofetada”, que completa mais de trinta anos ininterruptos de atividade nos palcos soteropolitanos. Nesta obra, que é assinada pela Cia. Baiana de Patifaria, a relação entre cena e espectador salta aos olhos desde o início – e se estende até o final. Os atores que interpretam as personagens Vânia e Dirce abrem o espetáculo caminhando entre a plateia, promovendo experiências interativas com o espectador através do diálogo, com tom jocoso. Essas duas personagens, neste momento ocupam também a função de público, mas não se restringem a ficar caladas e sentadas. Elas se deslocam e provocam interferências no que está acontecendo no palco, onde uma atriz grega (referência metateatral que o espetáculo faz caricaturando a ideia de teatro clássico) performa, se esforçando para ignorar as interferências até o ponto que não consegue mais e inicia-se uma briga entre elas.

Com essa cena, logo na abertura da obra, a Bofetada constrói um dispositivo cênico que sugere ao espectador liberdade para a participação criativa. Pois, se aquelas personagens que estão a ocupar o lugar de plateia podem confrontar a cena, promovendo modificações nesta, porque eles – que são plateia de fato – não poderiam fazer o mesmo? Mas aqui é preciso

considerar que, embora do ponto de vista ideológico exista uma abertura para a interação participativa do público, na prática, essa abertura é controlada pelas marcas da encenação – que são bem visíveis e delimitam quando é oportuna (ou não) a interferência do espectador. Portanto, a ideia de liberdade criativa do público neste espetáculo se aproximaria da perspectiva de Umberto Eco (1991) que na teoria da obra aberta explica que a interação do espectador é algo previamente concebido e controlado pela obra.

Outro momento onde é perceptível a participação criativa do espectador de forma performativa é na cena final, quando as personagens Fanta e Pandora dão uma aula de dicção para a plateia e convidam pessoas a subirem no palco para fazer os exercícios. Neste exemplo há claramente o deslocamento do espectador do lugar de contemplador para o eixo criativo da ação cênica. Mais uma vez, destaca-se que essas interferências são premeditadas e controladas, de modo que, a liberdade criativa mais uma vez se restringe a limites de autonomia impostos pela encenação.

4.1.Cabaré da Rrrrraça

Partilhando da relevância histórica, outro espetáculo baiano que poderia ser citado para exemplificar a presença criativa do espectador na cena é “Cabaré da Rrrrraça”, do Bando de Teatro Olodum. Esta obra, que também ocupa um lugar de destaque no imaginário coletivo dos espectadores soteropolitanos, apresenta um modelo relacional de interação com o público que merece destaque. Segundo Marcos Uzel (2012), ela se transformou num fenômeno de popularidade, completando mais vinte anos de (re)existência nos palcos de Salvador, viajou pelo Brasil e já foi encenada em outros países como Angola e Portugal. Trata-se do espetáculo com maior longevidade do Bando, apresentado pela primeira vez em oito de agosto de 1997, no Teatro Vila Velha, em Salvador-Ba. Uzel (id. p, 61) comenta que: “Nunca na história do teatro na Bahia uma montagem teatral encenada exclusivamente por atores e atrizes negros fez tanto sucesso e permaneceu tanto tempo em cartaz. (...) Superou a marca de 49 mil espectadores dentro e fora da Bahia”. Informação que evidencia a relevância histórica e social deste espetáculo. Também o pesquisador Eduardo Coutinho (2019) destaca que dentre os trabalhos do Bando de Teatro Olodum, Cabaré da Rrrrraça é o que mais aproxima o espectador da cena. Logo, não poderia deixar de ser mencionado neste estudo.

Embora a fala direta ao espectador tivesse acontecido pontualmente em diferentes experiências - como, por exemplo, na abertura de *Bai bai Pelô* (1994), em que cada personagem apresenta-se ao público e faz comentários sobre a situação problema da peça - era a primeira vez em que todo um espetáculo seria construído e atuado com base no diálogo direto com a plateia. (COUTINHO, 2019, p. 113)

O autor defende que esta obra do Bando de Teatro Olodum apresenta como umas das suas principais características o diálogo direto entre cena e público, o que potencializa ainda mais a sua exemplificação como um espaço dialógico interativo entre cena e espectador. Por isso, acredito que defender uma arte do espectador a partir da constatação da sua presença criativa na cena soteropolitana, tem como imperativo ético referir este espetáculo que é de grande relevância histórica, política e estética para o teatro baiano.

Cabaré da Rrrrraça é uma das peças produzidas no estado de maior reconhecimento, não somente pela popularidade do Bando de Teatro Olodum – que com o projeto audiovisual “Ó paí, ó” difundido no cinema e na televisão fez a companhia ficar conhecida em todo território nacional –, mas, sobretudo, por causa da sua relevância política e social na denúncia e no enfrentamento ao racismo. A peça questiona e reflete, junto com o público, o que é ser negro no Brasil e como se manifesta o racismo entre os brasileiros (UZEL, 2012). Para isso, utiliza o gênero “Cabaré”, que se refere a espetáculos de entretenimento (muito popular na Alemanha, no período de Guerra), caracterizado por números musicais, recursos cômicos, o tom crítico e político nos discursos dos personagens – que geralmente dialogam diretamente com o público – quebrando convenções ilusionistas.

Tal como se percebe na montagem de “Cabaré da Rrrrraça”, que utiliza o termo “cabaré” no título para mencionar esse gênero teatral. Outra coisa que chama atenção no nome do espetáculo é a repetição da letra “r” na palavra “raça”. Uzel (id) explica que essa expressiva repetição (cinco vezes) é um recurso deliberadamente utilizado pelo Bando para “reforçar o sentido afirmativo da ideia de raça” e que pode ser lido como significado de “garra, persistência, superação de dificuldades.” (id.ib. p. 71). Através da afirmação das lutas contra a opressão e a discriminação social, *Cabaré da Rrrrraça* discute o racismo em diversas camadas: “sexo, educação, trabalho, religião, família, arte, relações sociais e institucionais. Esta teia social, cultural e econômica faz desta montagem teatral um vasto campo de reflexão a respeito do homem negro e da mulher negra na sociedade brasileira”, tal como destaca Marcos Uzel (2012, p. 107).

A encenação do espetáculo é assinada pelo diretor teatral Márcio Meireles, mas a metodologia de trabalho para a montagem foi coletiva, portanto, destaca-se que todos os artistas envolvidos participaram ativamente da construção das cenas, em todos os seus elementos. Inclusive, essa marca coletiva é percebida através do material dramaturgico que não utilizou um texto dramático pré-concebido. Foi sendo construído colaborativamente na sala de ensaio, na qual o encenador também assumiu a função de dramaturgista, organizando estímulos para as criações coletivas, concatenando o material resultante dos encontros e dos improvisos num pré-texto, que passaria pelo corpo dos atores e atrizes, oportunizando mais material para a escritura dramaturgica em palco. Tanto a encenação, quanto a dramaturgia foram construídas simultaneamente, na sala de ensaio, como afirmam Uzel (2012) e Coutinho (2019). Regra que valeu também para a criação dos personagens – resultado de improvisos, nos quais os próprios atores decidiram o perfil do que queriam interpretar.

Importante destacar que a interpretação dos personagens seguiu uma tendência do modelo épico de teatro, em que as técnicas ilusionistas que preconizam a encarnação da persona fictícia são sobrepostas na apresentação do atuante, em primeira pessoa, colocando em cena também as suas ideias. Quer seja de encontro com o que os personagens dizem ou contradizendo-os, enunciando posições contrárias. Algo perceptível na montagem do espetáculo construído por poucos diálogos contracenados entre as personagens. Noto que, na maioria das vezes, as falas se dirigem especificamente para o público. Uzel (id) relaciona essa estratégia como uma influência da forma épica de inspiração brechtiana.

São poucas as cenas do Cabaré da rrrraça nas quais os personagens aparecem dialogando entre si. Na maioria delas, as falas se dirigem diretamente ao público. (...) No Cabaré, o espectador deixa de ser um parceiro mudo e invisível para agir como um interlocutor que interfere na dinâmica da encenação e rompe com a imutabilidade na abordagem do texto. (...) A encenação impõe a presença de quem a assiste logo nas primeiras frases. (UZEL, 2012, p. 117) (grifo nosso)

Mas entre o espetáculo do Bando de Teatro Olodum e o ideário cênico de Brecht há uma distinção importante expressa na relação com a plateia. Fator importante de ser explicado para exemplificar a presença performativa do espectador como criador de experiência artística. De fato, como destaca Uzel (id.), o prolongamento do espetáculo no público é uma característica muito presente no teatro de Brecht, mas em Cabaré da Rrrraça esse prolongamento se expande para além de uma consciência psíquica. Nesta obra o espectador é

colocado como parte integrante da construção narrativa, considerado como “interlocutor que interfere na dinâmica da encenação” (p. 117). Portanto, o público deixa de ser um elemento mudo, incapaz de produzir mudanças efetivas no eixo vivo da criação artística e torna-se um parceiro de cena, capaz de agir também como um atuante. Logo, embora o ideário cênico legado por Brecht e Piscator, na forma do teatro épico, assuma a presença do público como importante elemento para a concretização do espetáculo e recuse a figura do espectador passivo, na prática, essa presença continua sendo apenas constativa. Portanto, não oportuniza a experimentação das potencialidades criativas do espectador. Diferentemente, a encenação de *Cabaré da Rrrrraça* além de assumir a presença do público como importante elemento para a concretização do acontecimento, convida o espectador para o centro da ação. Embora essa participação interativa se aproxime do modelo proposto em *a Bofetada*, no qual o espectador participa em momentos específicos, estrategicamente sistematizado pela encenação e mediado por um ator/personagem que sabe o momento em que deve calar a voz desse espectador para que o espetáculo siga seu fluxo. Marcos Uzel, durante o exame de qualificação me chamou a atenção para este fato, comentando que há escolhas de tipos na plateia por parte do ator/personagem para que a interação funcione (a espectadora loira, por exemplo) que é convidada a interagir na cena respondendo a uma pergunta que só faz sentido (no contexto do espetáculo) se for respondida por uma mulher branca. Com isso, é possível distinguir a proposta de encenação de *Cabaré da Rrrrraça* do ideário cênico brechtiniano, pois, a participação do espectador não é uma realidade meramente psíquica. No entanto, é preciso reconhecer que há limites impostos pela dinâmica da encenação que impõe limites à participação interativa da plateia, fenômeno que só acontece quando há um convite explícito para que determinado espectador ou espectadora estrategicamente escolhido colabore com o discurso ideológico da obra.

Coutinho (2019), contrariando esse entendimento de que o ideário cênico de Brecht oportuniza a participação do público apenas do ponto de vista psíquico, afirma que o encenador e dramaturgo alemão “abominava o caráter imóvel, cansado e passivo das plateias” (p. 61) e narra sob a luz de Double e Wilson (2006) um evento em que Brecht contratou duas pessoas para se infiltrar entre os espectadores com o objetivo de provocar discussões, tecer comentários sobre a montagem e suposições sobre como a peça terminaria. Realmente, essa estratégia demonstra que em seu ideário cênico, Brecht desejava um modelo de participação interativa do espectador que se aproxima mais da abertura dialógica de segundo grau e revela uma presença performativa. Contudo, desconheço aporte teórico que defenda a participação

do espectador diretamente na cena, ocupando também o lugar de atuante nos espetáculos encenados por Brecht.

Mas voltando à análise de *Cabaré da Rrrrrraça*, pode-se verificar essa consciência propositiva de trazer o espectador para dentro do eixo criativo da cena desde o início da obra quando a plateia é avisada que se trata de um espetáculo interativo. Dessa forma, preparam os convidados para as sucessivas cenas a porvir, nas quais determinadas pessoas da plateia serão convidadas a participar da cena respondendo perguntas pontuais ou narrando experiências pessoais. Segundo Uzel (2012, p. 124): “a disposição dos personagens e o tom de depoimentos voltados para uma plateia participativa comunicam que se trata de um debate público”. Algo que se verifica ao longo de todo espetáculo, como afirma Coutinho (2019, p. 96): “em *Cabaré da RRRRRRaça*, por exemplo, raras são as cenas em que o ator ou atriz não se dirige à plateia” ele ainda destaca que a atuação nesta peça é, “antes de tudo, uma atuação implicada no espectador”, que só acontece “porque estabelece um elo entre ator e público” (id. ib. p. 114)

Portanto, percebo que o espectador neste espetáculo se destaca não somente como uma testemunha de um acontecimento, mas como um elemento importante para a concretização da obra e o seu desenvolvimento. *Cabaré da Rrrrrraça* é uma peça que, antes de tudo, se constitui como um discurso político de enfrentamento ao racismo, que coloca em questão central o que é ser negro e como é ser negro no Brasil. Mas evitarei fazer uma análise temática, que é muito convidativa nesse espetáculo, para analisar somente as relações tecidas entre cena e espectador, ator e espectador e espectador com espectador.

Do ponto de vista da cena com o espectador, pode-se dizer que, o espetáculo em si é pautado nessa relação, pois tudo que é feito no palco é implicado na plateia que se destaca como mais um eixo criador de narrativas reais. Há momentos em que se solicita a algum espectador negro que relate uma experiência de opressão vivenciada por causa do racismo. Esse deslocamento da ação dramática para o público permite que essa obra supere a dicotomia entre emissão-recepção, contrariando a lógica da estética tradicional que considera como único lugar do espectador, a recepção.

A encenação de *Cabaré* permite que o público, em diversos momentos, assumam também, a função de emissor. Desse modo, a interlocução entre cena e espectador é uma das marcas importantes dessa encenação. Dentre os recursos utilizados para convocar a presença performativa do espectador identifico que o convite explícito através da performance dos

atores e atrizes é o mais usual. Geralmente eles fazem perguntas provocativas e entregam um microfone para alguém da plateia responder de forma livre, passando a bola para o público, que neste momento tem o poder de interferir explicitamente na encenação. Importante destacar o microfone como um objeto (signo) que representa a transferência do poder de fala, do palco para a plateia. Significa também a amplificação da voz (e da presença) do espectador, o empoderamento dessa figura que passa a ser o centro da ação. Ou seja, a cena deixa evidente que a fala (amplificada) do espectador é um elemento importante e que deve ser destacada. Além disso, utiliza-se um foco de luz direcionado na plateia toda vez que algum personagem/ator cria uma relação de proximidade física com um espectador ou espectadora. Na verdade, é possível ver os rostos das pessoas presentes no público quase sempre, pois, a luz do palco incide sobre a plateia, retirando-a da escuridão e do silenciamento. Também dessa forma o espetáculo assumiu a presença do corpo vivo dos espectadores.

A disposição espacial apresenta, de modo geral, a separação palco-plateia através da criação de um espaço destinado a ação cênica (emissão), ocupado somente pelos atores e, um espaço destinado ao público (recepção). No entanto, essa separação é transposta em diversos momentos durante o espetáculo, quando os personagens/atores invadem o espaço do público e caminham livremente entre os espectadores, deslocando a ação para o espaço destinado à observação, contemplação. Essa estratégia permite questionar essa separação, visto que, ao assumir a presença criativa do público, que é autorizado a interferir na ação cênica, o palco deixa de ser o único lugar onde o espetáculo se desenvolve. Observo, com isso, uma dinâmica que transforma o palco em espaço da recepção, quando o foco da ação cênica está no espectador (situado na plateia) e os atores/personagens se transformam em audiência. Portanto, a plateia também pode ser percebida como um espaço da emissão, da criação de experiências artísticas. Com isso, ao incorporar o ambiente destinado ao público como um lócus de criação, considero que a encenação transpõe a barreira da separação tradicional, transformando toda a sala do teatro em um palco, como um todo. Ou, para evitar a generalização, afirmo que é perceptível, em diversos momentos, a plateia se transformar em palco e o palco se transformar em plateia, oportunizando a oxigenação das relações entre cena e espectador.

A cenografia contribui para essa relação fluida entre a cena e o espectador através da organização de um espaço que permite a valorização da presença. Recusa-se a representação de um ambiente realista, através da sugestão de signos e artefatos decorativos, para a

construção de um espaço aberto à subjetividade. O que permite ao espectador mais liberdade para elaborar suas interpretações. A cenografia abre oportunidade para ser construída pelo corpo e pela performance dos atores, que ora parecem ocupar uma passarela de moda, ao mesmo tempo em que transformam o palco em um púlpito para denunciar as opressões e violências provocadas pelo racismo. A opção cenográfica construída a partir de quatro tabladros confeccionados por praticáveis (um ao fundo onde ficam os músicos, a frente deste outro onde acontecem pequenas situações dramáticas, dois na lateral esquerda e direita, mais uma passarela que invade o espaço da plateia) permite ao espectador várias frentes de palco, e, com isso, diversos pontos de vista sobre uma mesma cena. Essa estratégia também obriga a plateia a deslocar-se corporalmente, para além do movimento dos olhos. O que mais uma vez assume a presença do corpo vivo dos espectadores no ato cúmplice da recepção.

O figurino e a maquiagem são apresentados afins do princípio cenográfico, sem a utilização das técnicas ilusionistas de representação realista da realidade ficcional. Os personagens não são caracterizados de acordo com indicadores socioeconômicos, nem estados, ou perfis psicológicos. Nota-se isso, por exemplo, na caracterização do personagem Abará, que se define como “negro fudido”, a sua roupa e maquiagem apresentam o mesmo padrão *fashionista* dos outros personagens. Esse padrão *fashion*, estiloso é um dos elementos que confere unidade plástica visual ao figurino do espetáculo como um todo. Outra situação que evidencia o descompromisso com o ilusionismo é na caracterização das personagens Flávia Karine, Jaqueline e Rose Marie, que embora não se reconheçam como negras, no figurino, cabelo e maquiagem percebe-se traços identitários e culturais de matriz africana, como uma referência comum a todos. Portanto, tanto indumentária, quanto maquiagem e cabelo são apresentados seguindo um mesmo padrão estético, conferindo identidade visual ao espetáculo através das formas e cores. Do ponto de vista da relação da cena com o espectador, essa estratégia contribui para que o público não mergulhe no universo ficcional da personagem e torne-se alheio das suas capacidades criativas e interativas durante a fruição.

Sob a ótica da dramaturgia, identifico a utilização de recursos comuns à forma épica do teatro, apresentando a narrativa de maneira não linear, em esquetes independentes, sobrepostas por números musicais. Cada cena é apresentada, como diz Brecht (1978, p. 16): “em função de si mesma”. Embora exista essa independência das cenas, há um elemento que liga coerentemente cada situação apresentada. Uzel (2012) e Coutinho (2019) afirmam que o elemento comum presente em todas as narrativas é o tema racial, e isso é percebido em todas as sequências. Quer seja quando os atores representam as falas dos personagens, ou mesmo

quando eles apresentam – em primeira pessoa, suas ideias e opiniões –, e ainda, quando há relatos de experiência por parte dos espectadores, o que liga essas narrativas num todo coerente é a questão do racismo. Importante destacar que essa opção dramaturgica reafirma o pacto com o espectador que o insere no eixo criativo da ação, permitindo que ele se configure como um autor do momento vivo. A dramaturgia de *Cabaré da Rrrrrraça*, portanto, é fluída e aberta à capacidade do público de construir ação, inserindo-a no espetáculo como importante elemento da cena, o que permite identificar a presença criativa do espectador, que constrói sua arte como cúmplice do acontecimento.

Pensar o espectador como cúmplice implica não somente na sua relação com a cena, mas também na forma como ele reage aos estímulos apresentados pelos atores e atrizes. Como eu disse anteriormente, é através da performance dos artistas que este espetáculo constrói sua principal estratégia para convidar o público a participar ativamente da cena, no instante vivo da criação. Mas nem sempre esse convite se torna potente, ocasionando uma queda no ritmo da encenação. Isso ocorre principalmente quando o espectador interpelado recusa o convite de participar da cena, talvez por timidez ou despreparo – já que nem todas as pessoas se sentem à vontade para ocupar o centro da atenção em um espetáculo teatral. Por isso, se faz necessário que os atores/performers envolvam o espectador numa atmosfera de confiança e intimidade, percebendo sensivelmente quem seriam as pessoas mais disponíveis para o ato criativo.

Em *Cabaré da Rrrrrraça* percebo que a personagem transgênero Edileusa e o personagem Luciano Patrocinado (Uzel, 2012), é quem mais tece relações com o espectador através do convite explícito para a participação criativa por vias do diálogo. Mas antes de iniciar a conversa com alguém eles descem para a plateia, se aproximam mais das pessoas, criam uma atmosfera de descontração com comentários jocosos e potencializam a interação através do contato físico... Ao utilizar essas estratégias, os atores que interpretam esses personagens, criam uma relação de intimidade com as pessoas e aproveitam para observar quem na plateia estaria mais disponível a participar da cena de forma mais explícita. Conforme pode-se perceber na descrição de Uzel sobre a personagem Edileusa:

Cabe a ela a função de se deslocar do palco para flertar na plateia com homens negros (objeto de seu desejo assumido), ao mesmo tempo em que colhe deles relatos ao microfone sobre situações de discriminação racial vivenciadas no cotidiano. Nesses momentos de interação com o público, Edileusa usa seus recursos de humor para envolver o espectador que ela aborda e deixá-lo mais à vontade para dar o depoimento, numa conciliação

entre a leveza da brincadeira da paquera e a seriedade dos relatos que a personagem e toda a plateia costumam ouvir. (UZEL, 2012, p. 126)

O autor destaca que essa personagem utiliza o humor como recurso para cativar as pessoas e deixá-las mais à vontade para a participação. O fato dessa cena ter um tom mais cômico contrasta com a seriedade da pergunta que Edileusa fará em seguida. Ela escolhe algumas pessoas negras, presentes no público, e questiona se já foram vítimas do racismo. Esse é o momento mais importante do espetáculo sob o ponto de vista da participação do espectador na cena, pois, é dada maior liberdade para o convidado construir sua narrativa e integrá-la como parte relevante do acontecimento cênico. Nesse momento a plateia torna-se o espaço da emissão e os outros atores que estão no palco se deslocam para o lugar de espectador. Essa dinâmica de alteração da relação palco-plateia transforma Cabaré da Rrrrraça numa obra que depende da efetiva participação do público como construtor de ação, o que permite utilizá-la como exemplo concreto de uma experiência artística aberta à possibilidade do florescimento de uma arte do espectador.

Além desse momento de evidente interação com a plateia, deslocando o eixo da ação cênica para as capacidades criativas do espectador, destaco outros momentos, por exemplo, quando o personagem Abará pergunta a alguns espectadores se eles se consideram negros. Também quando a personagem Jacqueline interroga algumas mulheres da plateia perguntando: “você se ofende ao ser chamada de negona?” Numa outra situação, o personagem Luciano Patrocinado com o microfone na mão comunica que vai descer do palco e conversar com alguém da plateia. Ele procura uma espectadora de pele clara e inicia um diálogo com ela. Nessa interação o ator/personagem solicita que a espectadora fique de pé e dessa forma chama ainda mais atenção dos outros espectadores, potencializando a sua presença e oportunizando a criação de uma ação performativa. Após esse momento de interação física, Patrocinado lhe pergunta “quem discrimina mais” sugerindo as seguintes categorias: o branco ao negro, o negro ao branco ou o negro ao negro. Esse é outro momento importante do ponto de vista da presença performativa do espectador na obra, pois, também atribui liberdade para que a espectadora construa um discurso totalmente autoral que será somado à totalidade da narrativa do espetáculo. Uzel me chamou a atenção para uma questão que contribui com a leitura dessa cena e questiona a liberdade de interação dessa espectadora, pois, ao se perceber numa plateia majoritariamente negra, possivelmente essa espectadora respondera à pergunta de acordo com a desejabilidade social. Ou seja, disse exatamente aquilo que se espera que ela responda. Com isso, se torna questionável atribuir liberdade de interação a essa cena.

Algo que também pode acontecer quando a mesma pergunta é feita a outra espectadora, mas dessa vez, uma negra. Na encenação que comemorou os 20 anos de (re)existência da peça, em 26 de agosto de 2017, dentre os espectadores interrogados estava a socióloga e ativista do movimento negro Vilma Reis, que estrategicamente foi convidada pelo ator/personagem e de certa forma, devido o fato da militância negra conhecer bem o discurso dessa pensadora, esse ponto que poderia ser lido como de interação espontânea, também é uma estratégia de controle dos discursos enunciados pelos espectadores, mesmo que especificamente nesse dia. Contudo, é preciso registrar o censo de oportunidade que o espetáculo utiliza ao acolher de forma inteligente o discurso de uma das personalidades mais importantes do movimento negro brasileiro na atualidade. Quando utilizo o termo controle, me refiro estritamente ao âmbito da encenação, que escolhe um perfil de espectador adequado aos seus objetivos, sobretudo no que diz respeito à construção narrativa. Mas os espectadores em nenhum momento são controlados para exprimir somente aquilo que a encenação “deseja”. Talvez, pudesse substituir a palavra controle por senso de oportunidade, pois, é o que acontece durante as encenações.

No que diz respeito à relação do espectador com outros espectadores, destaco uma estratégia adotada pelo Bando na encenação de Cabaré da Rrrrrraça que desperta a atenção do público para o caráter interativo do espetáculo. Trata-se do momento em que o personagem Gereba, que está infiltrado entre os espectadores, assumindo o papel fictício de público faz uma interferência abrupta na cena, sem ser convidado. Ele levanta-se da cadeira, num ato performativo e pede a palavra para os atores/personagens que estão dialogando no palco. Coutinho (2019, p. 108) afirma que “ao se apresentar como espectador, e não como ator/personagem, seu Gereba brinca com as fronteiras entre ficção e realidade”. Acredito que essa brincadeira é uma forma de abrir caminho para os espectadores perceberem que também têm o direito de fazer o mesmo, já que se trata de um espetáculo interativo – fato que Gereba lembra a todos antes de fazer seu comentário a respeito do assunto discutido na cena. Considero que essa estratégia de camuflar um ator na plateia e não assumir que ele foi ensaiado contribui para a tomada de consciência dos espectadores quanto à possibilidade de interferir na cena, sendo convidado ou não pela mesma. Embora a estratégia tenha sido utilizada, em nenhuma das apresentações que analisei (através do registro audiovisual do acervo do Teatro Vila Velha) existiu a participação espontânea do público.

Mesmo sem a interferência espontânea, as outras estratégias de convite explícito funcionaram e oportunizaram a construção de um espetáculo que abraça a presença criativa do

público como importante elemento de construção cênica. O que atribui ao *Cabaré da Rrrrrraça* o estatuto de espetáculo aberto ao diálogo com os espectadores. Uzel (2012) comenta que os atores e atrizes do Bando consideram que essa obra não defende uma verdade única, mas “expõe diversas opiniões para que o público faça a sua própria leitura e encontre as suas respostas, identificando-se ou não com um determinado papel” (id. ib. p. 42). Considero mais do que isso, que essa encenação do Bando permitiu que o público se posicionasse no momento vivo da cena, corporificando as suas crenças e opiniões em preciosos relatos de experiências vividas. Com isso, este espetáculo pode ser lido como um *complexus*² de discursos, dos personagens, dos artistas e do público sintetizado numa forma artística que coloca o Bando de Teatro Olodum nos trilhos da arte contemporânea.

Além do Bando há outro grupo de teatro baiano que tem se destacado nas relações que estabelece entre cena e espectador. Trata-se de A Outra Cia. de Teatro, grupo criado em 2004, inicialmente residente do Teatro Vila Velha e que atualmente desenvolve suas atividades em sede própria, no espaço conhecido como “Casa d’A Outra”, situado no bairro do Politeama, em Salvador-Ba. Embora o grupo não tenha o mesmo tempo de história do Bando de Teatro Olodum, ou da Cia. Baiana de Patifaria, em seus 16 anos de existência A Outra Cia. de Teatro tem desenvolvido ações importantes no setor criativo da montagem, produção, circulação de espetáculos, pesquisa, formação e mediação cultural, em diversas cidades, dentro e fora do estado.

O grupo conta com um repertório de mais de 10 espetáculos apresentados em diversas partes do território nacional. Há em comum, em todas as obras produzidas, uma pesquisa em torno do teatro documentário, modalidade que visa à criação de cenas a partir da utilização e do estímulo de fontes documentais como cartas, fotos etc. Para Luiz Antônio Sena Jr, um dos responsáveis pela Cia., o grupo “traz à tona urgências da realidade sob o véu da ficção, borrando os limites da verdade e convocando o público a apreciar a obra artística através de outros pontos de vistas evocados em experiências cênicas³. Dentre essas obras produzidas pela A Outra Cia. de Teatro que convocam o espectador a se relacionar com a cena sob outros pontos de vista, destaco “*Borrado: de como o tempo te revela*” (2015) e “*Ruína de Anjos*” (2015). Nesses dois espetáculos há experiências de participação criativa do espectador na cena, assumindo a sua presença como importante elemento para a encenação, construção

² O que é tecido em conjunto, Segundo Edgar Morin (1991, p. 17)

³ Em depoimento coletado em entrevista concedida em 30/05/2020

dramatúrgica e a concretização da obra, por isso, servirão como exemplificação nesta pesquisa.

4.2.Borrado: de como o tempo te revela

Encenação de Luiz Antonio Sena Jr que também atua ao lado de Anderson Dantas. É um espetáculo construído a partir do biografismo dos atuentes, cruzado com histórias ficcionadas e narrativas de experiências vividas pelos espectadores, introduzidas na obra através do convite para a interação. Um espaço de criação cênica no qual, atuentes (quer sejam os atores ou os espectadores quando convidados à experiência criativa) se debruçam sobre questões de gênero e sexualidade sob a perspectiva das relações homoafetivas. A obra pode ser lida como um discurso político em defesa da diversidade sexual.

Segundo o grupo⁴, esta obra “aprofunda a interação com espectador e o espaço como deflagrador da dramaturgia que borra as fronteiras entre realidade e fantasia no ato cênico”. Embora a tensão entre realidade e fantasia (biografia e ficção) seja um aspecto convidativo à análise, evitarei esse caminho, concentrando a análise aos aspectos formais e às estratégias que convidam o público para o centro da ação cênica.

Borrado se estrutura numa experiência não convencional de teatro, apresentada fora da caixa preta ou do edifício teatral. A montagem que analisei (através do registro audiovisual disponibilizado pelo Grupo) aconteceu na sala de estar do casarão da Residência Universitária I, situado no Corredor da Vitória, em Salvador, no dia 6 de junho de 2015. Além desse espaço, o espetáculo foi apresentado na própria sede do Grupo e no Centro Cultural Casa Preta. Os três ambientes possuem características que corroboram com a proposta de ficcionar o cotidiano num ambiente domiciliar, atravessado pela intimidade da vida privada dos atores e espectadores.

O espaço da sala de uma casa por si só, já contribuía com a ideia de intimidade domiciliar pretendida pela encenação, mas a proposta cenográfica potencializou ainda mais essa questão com a utilização de cartas de amor, fotografias da infância, ursinhos de pelúcia ganhados por ex-namorados, espelhos, abajures e demais objetos pertencentes aos atores que compuseram o espaço cênico. A plateia foi disposta em formato circular, os convidados poderiam sentar em cadeiras, sofás, poltronas ou mesmo no chão. Os atores se concentraram

⁴ Informações retiradas da página oficial da Cia. disponível em <http://www.aoutracompanhia.com.br/index.php/portfolio/> (acesso em 18/06/2020).

no centro do círculo formado pelo público, lugar no qual a grande maioria das cenas aconteceu.

Nesse modelo de disposição espacial percebo que a separação entre palco e plateia quase não existe devido à proximidade entre os atores e os espectadores. Embora exista um centro para o desenvolvimento das situações dramáticas, ele não é restrito aos atores, pois, também os espectadores estavam livres para ocupar esse lugar. É como se todos fossem uma coisa só, aproximando *Borrado* do modelo de teatro que supera a velha dicotomia entre emissão-recepção, transformando também plateia em espaço de criação de experiências artísticas.

A estrutura dramática se apresenta aberta à presença criativa do espectador que é convocado a assumir a responsabilidade de compor as cenas em cumplicidade com os atores, no momento vivo da criação. Em *Borrado*, de maneira mais potente do que em *Cabaré da Rrrrraça*, todos os presentes se transformam em escritores de palco, pois, a dramaturgia do espetáculo é resultado das relações tecidas entre os presentes. Tanto atores quanto espectadores podem ser considerados como dramaturgos do ao vivo, do acaso, das relações interpessoais colocadas em cena, de acordo com os pressupostos apresentados por Bourriaud na estética relacional. Portanto, trata-se de uma dramaturgia fluída, não engessada por um texto dramático.

As narrativas são apresentadas em primeira pessoa, enunciadas pelos atores que não interpretam nenhum papel, exceto o de si mesmo. Eles conversam com a plateia sobre como é ser uma pessoa homossexual, falam sobre as descobertas, os amores e desamores, a relação com a família, amigos e sociedade. O real e o ficcional se misturam de forma indissociável, principalmente com as inúmeras contribuições que os espectadores fazem espontaneamente comentando as experiências narradas pelos atores e compartilhando as suas próprias experiências. Através da memória e da capacidade criativa dos atores, se desenrolam as histórias narradas poeticamente, registradas em objetos como cartas, fotos que eternizaram momentos, souvenirs que passam pelas mãos do público. Também os espectadores têm a liberdade de cruzar essas lembranças com as suas, e incluí-las na estrutura dramática de *Borrado* que é aberta à participação.

As marcas da encenação acompanham o modelo fluído, aberto ao imprevisível, aos acasos da efemeridade. Constrói-se como um dispositivo cênico que autoriza o espectador a interferir na cena. Nota-se, logo no início da obra que os atores comunicam aos espectadores

que eles têm liberdade total para modificar a encenação. Luiz Antonio (ator e encenador desta obra), antes de começar o espetáculo, faz questão de mostrar a todos da plateia que existem cópias impressas de um roteiro pré-estabelecido para o desenvolvimento das cenas, mas que esse guião deveria ser pensando como um “menu” (cardápio), no qual os espectadores poderiam escolher se queriam ou não determinada cena. Ele comunica que esse roteiro poderia ser alterado a qualquer momento por qualquer uma das pessoas presentes. Inclusive cria um código para a sugestão de mudança de cena utilizando a palavra “climão”. Bastava que alguém dissesse em voz alta esse código e toda a cena mudaria. Também autorizavam que as pessoas da plateia parassem uma cena a fim de proferir um comentário ou narrar uma experiência qualquer. Portanto, o espetáculo solicitava a autonomia dos espectadores para atuarem como responsáveis, também, pela organização das situações dramáticas.

Alguns espectadores utilizaram o seu poder de decisão e solicitaram a mudança de cena algumas vezes. Mas surpreendeu a interrupção de uma mulher da plateia, que antes mesmo do Luiz Antonio comunicar sobre essa liberdade de pausar as cenas e interferir espontaneamente, ela interrompeu um diálogo entre ele e o Anderson para fazer um depoimento. Disse que havia se lembrado de algo importante enquanto os atores falavam e queria compartilhar com os demais presentes. Esse momento acabou criando uma cena totalmente nova, que não constava no roteiro pré-estabelecido. Ou seja, foi uma espectadora a responsável pela criação de uma cena nova, o que demonstra de forma mais evidente o caráter fluído da encenação e permite perceber de forma evidente a realização de uma atividade de natureza artística por alguém da plateia, reforçando a possibilidade de defesa por uma arte do espectador.

Acredito que a liberdade notada na atitude confiante e desinibida dessa espectadora é resultado do trabalho desenvolvido pelos atores que criaram uma atmosfera de intimidade com o público, antes de comunicar o início do espetáculo. Eles acolheram as pessoas de forma agradável, conversando e fazendo piadas, oferecendo comida e bebida, aprofundando a interação através do contato físico. Criaram um clima de intimidade como se estivessem recebendo amigos em casa para uma festinha. Assim, quando Luiz Antonio diz “vamos começar”, o público, provavelmente, sentia-se a vontade para trocar experiências com os atores.

Mas a encenação também criou estratégias para que o público interagisse de forma performativa caso ninguém participasse espontaneamente. Pode-se identificar como principal

recurso utilizado o convite explícito feito pelos atores para que alguém da plateia lesse uma carta em voz alta, por exemplo. Mas existem duas cenas nas quais alguns espectadores são convidados para o centro da ação atuando como personagem. O primeiro momento acontece na primeira metade do espetáculo, quando Luiz Antonio convida dois homens da plateia, um para representar a ele e o outro representaria um ex-namorado seu. Solicita que ambos ficassem de pé, um de frente para o outro e que repetissem o que ele dissesse em seus ouvidos. Embora ele ditasse algo previamente estabelecido dentro do universo narrativo da obra, noto que os espectadores estavam livres para imprimir uma emoção, um tom, um ritmo de fala através do seu corpo vivo, expressivo. Portanto, neste exemplo se concretiza de forma potente a presença criativa do espectador na cena, também, como atuante.

Outro momento em que alguém da plateia é colocado em evidência no instante vivo da ação é quando também o ator Luiz Antonio convida um espectador para tomar café com ele. O ator dispõe no chão uma bandeja com duas xícaras e café (feito na hora, oferecendo uma experiência cinestésica à plateia). Antes de desenvolver a cena, solicita que todas as outras pessoas se aproximem deles, pois, gostaria que aquela conversa fosse percebida “como ao pé de ouvido”. Quando as pessoas estão mais próximas, Luiz Antonio enquanto serve o café ficciona um término de relacionamento com o espectador que assume neste momento o papel de personagem, interpretando um ex-namorado. Há uma troca entre Luiz Antonio e Anderson Dantas, na qual o Anderson assume a posição de parceiro de cena do espectador convidado e permite que ele experimente colocar-se no papel de outro personagem. Dessa vez é alguém que termina um relacionamento, que pratica ação. O espectador improvisa um diálogo através dos estímulos oferecidos pelo ator, dessa forma contribui com a construção da obra de forma poética, como autor de narrativas ficcionais, atuante do instante vivo da criação artística.

Portanto, nesses dois exemplos noto a presença performativa do espectador na cena de maneira evidente e aprofundada, para além das interações mais comuns, nas quais o sujeito responde a uma determinada pergunta enquanto plateia. Nessas situações propostas por *Borrado*, os espectadores que aceitaram ao convite foram para a cena como sujeitos criativos, confrontados a desempenhar uma ação poética em conjunto com os atores.

As estratégias utilizadas para criar relações interpessoais entre atores e espectadores, transportando as pessoas da plateia para o espaço da atuação/performance, transformando conscientemente espectadores em coautores, parceiros de cenas, construtores de situações dramáticas atribui ao espetáculo *Borracho* o estatuto de arte participativa. Segundo Pavis

(2017, p. 220) essa modalidade artística abandona a figura do espectador supostamente passivo e “o teatro brilha por sua obsessão em libertar o espectador de sua prisão e sua atitude obediente e servil”. Destaco que esse brilho (mencionando pelo autor) está presente em quase todas as produções d’A Outra Cia. de Teatro, de maneira mais verticalizada em algumas, como também é o caso de *Ruína de Anjos*.

4.3. Ruína de Anjos

O espetáculo teatral *Ruína de Anjos* teve estreia em 15 de outubro de 2015, ocupando como espaço cênico as ruas do Politeama, um bairro de Salvador localizado na região do centro antigo, muito movimentado durante o dia, por causa das inúmeras casas comerciais, mas que durante a noite é pouco frequentado. Nesta região é grande o número de pessoas em situação de rua. São pedintes, vendedores ambulantes, artistas de sinaleira, travestis, catadores etc. Tal como se caracterizam os personagens que conduzem a narrativa em *Ruína de Anjos*, pessoas que poderiam ser enxergadas nas ruas do Politeama, especialmente à noite.

Dentre os motivos que orientaram o Grupo para a realização deste trabalho destaca-se a inconformidade com a marginalização e invisibilização dessas pessoas pelo poder público (e a sociedade como um todo). Também se inquietavam com o abandono de espaços e edifícios do centro antigo que estão fechados há um tempo para a efervescência cultural. Um desses lugares é o Antigo Cinema “Cine Art”, que ficava localizado no Centro Comercial Politeama, local onde o grupo tem sede atualmente. A intimidade com a rotina do bairro e a inquietação com o descaso e abandono dos prédios deram origem à *Ruína de Anjos*, que conta com a encenação de Vinícius Lírio em parceria com Luiz Antonio Sena Jr, que também assina a dramaturgia e atua no espetáculo como o cadeirante e vendedor ambulante Wilson, um dos personagens que mais promove a interação entre cena e espectador. Além de Wilson, destacam-se os personagens: Josué, um falso pregador da palavra de Deus e vendedor de drogas (interpretado por Roquildes Junior); Santa, uma catadora e pedinte (interpretada por Luiz Buranga); Évelin, uma artista de rua que faz malabares e cospe fogo nas sinaleiras (interpretada por Eddy Veríssimo); Clarice, uma transexual que se prostitui nas esquinas (interpretada por Anderson Dantas) e Cristiano, um homofóbico que violenta Clarice (interpretado por Israel Barreto). Todos esses personagens, em graus diferentes, tecem relações diretas com o espectador.

Como eu disse anteriormente, esses personagens poderiam ser encontrados nas ruas do Politeama e foi lá que eles nasceram, através da observação da rotina do bairro e de exercícios de laboratório e experimentação cênica, orientados por Francis Wilker que é diretor do grupo de *Teatro do Concreto*, em Brasília; Luiz Fernando Marques, do grupo *Teatro XIX*, em São Paulo; e Eliana Monteiro, do *Teatro da Vertigem*, também de São Paulo. Eles três têm em comum o trabalho de pesquisa e experimentação teatral em espaços não convencionais, utilizando a dinâmica dos centros urbanos como estímulo para encenação e construção de material dramático. Luiz Antonio Sena Jr relatou⁵ que eles foram fundamentais para o amadurecimento da proposta, que inicialmente era completamente diferente do formato final.

No início, como conta Luiz Antonio Sena Jr (2020) a ideia era construir um espetáculo baseado no texto “A Missão” do dramaturgo alemão Heiner Muller, que seria encenado por Vinicius Lúrio (um estudioso da obra de Muller), e apresentado no espaço do Cine Art (há anos desativado). O cinema ficava localizado na parte de baixo do prédio onde o grupo reside, portanto, seria tranquilo ensaiar e preparar essa montagem dentro de um espaço em ruínas. Mas não foi nada tranquilo o processo inicial. Em dado momento Vinicius (até então o encenador) precisou se ausentar e Luiz Antonio assumiu também a responsabilidade pela encenação. Nessa fase do processo, o grupo descobriu que os donos do espaço queriam alugá-lo por 30 mil reais, logo se tornou inviável a ideia de apresentar nas ruínas do antigo cinema. Precisariam de uma alternativa. Foi aí que eles decidiram que não iriam mais utilizar o texto do Muller, mas fazer uma adaptação baseada na realidade do centro histórico de Salvador, mais precisamente, no bairro onde o grupo atuava. Daí nasceu a necessidade de ir para ruas, e foi na rua que a dramaturgia, personagens e encenação ganharam forma. Com isso, quase nada do que fora proposto inicialmente no projeto ficou no formato final.

Nessa mudança brusca de projeto (ou de adaptações da ideia primária) surge uma questão muito importante e que eles precisaram dedicar bastante tempo para entender como funcionaria, nomeadamente, a relação com o público. Se antes, a ideia original era apresentar dentro de um espaço fechado, oferecendo segurança para a plateia e também um lugar confortável para o grupo que estava acostumado com esse tipo de relação. Mas com a proposição de ir para as ruas, perde-se essa referência e o grupo precisa se preparar para tecer outro tipo de relação com a plateia. Luiz Antonio Sena Jr (2020) comenta que foi Lube (Luiz Fernando Marques, diretor do Grupo XIX, responsável pela encenação dos espetáculos

⁵ Em entrevista concedida em 30/05/2020

Hysteria e *Higiene* que são exemplos de obras que acontecem nas ruas e convidam à participação criativa do público) quem chamou a atenção deles para a importância do público.

Quando estávamos com 80% do espetáculo pronto, chamamos o Lube, ele veio, assistiu na rua, e ele falou: Eu só queria trazer uma questão pra vocês (que vocês pensassem): qual é o papel do público? Porque vocês me dizem o tempo inteiro que irão caminhar com as pessoas pela cidade, mas o que é que vocês acham que vai fazer com que as pessoas se disponham a estar na rua, a noite, nesse bairro que vocês disseram-me que é perigoso? Por que vocês acham que as pessoas vão sair 'seguras' com vocês? Por quê? E aí o Lube nos confronta com questão de qual é o papel do público nesse teatro que não é convencional? (SENA JR, 2020)

Esta questão da relação das cenas com o público é o que chama mais a atenção em *Ruína de Anjos*, e com a provocação feita pelo consultor dramaturgicista do Grupo XIX, é possível perceber que o grupo se esforçou muito para chegar ao modelo final de interação. Como a maioria dos espetáculos de rua, este também tem caráter itinerante e essa característica já revela que a presença do espectador não é apenas constatativa, pois, se faz necessário deslocar-se juntamente com os atores para os diferentes centros de gravidade das cenas. Logo, o corpo vivo do espectador é assumido na cena como parte integrante.

Desde o início do espetáculo nota-se o seu caráter interativo, quando o personagem Wilson (quem dá as instruções aos espectadores e oferece pistas de como funcionará a dinâmica da encenação) entrega pulseiras (fitas do Bonfim) para as pessoas colocarem no pulso e uma lanterna presa num cordão para ser pendurada no pescoço. O simples fato de entregar algum material ao espectador dando-lhe autonomia para utilizar como quiser durante o desenvolvimento das cenas, já insere a obra numa abertura dialógica de segundo grau, pois permite a exploração e manipulação de objetos que podem interferir na construção das cenas. Wilson após entregar as lanternas comunica:

O esquema é o seguinte, vocês já estão todos equipados com suas lanternas devidas. Por favor, mantenham no pescoço e fiquem a vontade para usar como quiser. Como eu falei... vocês estão na rua, a rua é de Deus, mas é cada um por si. No entanto, a partir de agora peço que vocês andem em grupo, andem juntos, em bando, gangue, fui claro? A partir de agora vocês vão andar pelas causadas, se tiver uma faixa de pedestre atravessa nela. (A OUTRA, 2015)

Com isso, o personagem Wilson dá orientações de segurança, nesse sentido ele enquanto personagem da ficção alerta as pessoas para os riscos reais que as ruas podem oferecer. Porque em *Ruína de Anjos*, todos os elementos da cidade seguem a rotina normalmente, nem o trânsito é alterado e as cenas acontecem muitas vezes entre carros e ônibus. Por isso, é importante que as pessoas fiquem atentas. A lanterna entregue e a fita no braço embora estejam a contribuir com a narrativa ficcional da obra, identifica os espectadores que estão na rua exclusivamente para a experiência do espetáculo. Logo, essa estratégia os diferencia da outra camada de público, formada por aquelas pessoas que não sabiam do acontecimento, mas que foram atravessadas pelas cenas enquanto seguiam a sua rotina no bairro. Portanto, é preciso considerar que em *Ruína de Anjos* existem diferentes públicos, além daqueles que têm conhecimento do espetáculo, há também os transeuntes desavisados e os moradores do bairro que assistem no conforto e segurança dos seus lares. Luiz Antonio Sena jr (2020) também identifica essa diferença classificando o público do espetáculo em três categorias:

Por exemplo, no caso do “Ruínas” posso dizer que pensando na perspectiva do público, a gente tem a possibilidade de enxergá-lo por três perspectivas: uma perspectiva que é desse público convencional, que vai assistir ao teatro sabendo que é uma obra do teatro que ele viu no jornal, na internet. Então ele sabe que é uma ficção, ele chega ali sabendo disso. Tem uma segunda camada do público que é o público de assalto, no sentido do espetáculo que está na rua e ele é surpreendido por uma multidão de pessoas. Ele é público, não posso desconsiderar... Mas ele não recebeu a informação de que aquilo é um espetáculo. E tem ainda outra camada de público que é de quem vê do alto dos prédios, quem vê de cima, na segurança do lar. (SENA JR, 2020)

Essas três perspectivas mencionadas pelo encenador também implicam em diferentes formas de participação/interação. Noto que, por exemplo, sob o ponto de vista de quem assiste do alto de um prédio (embora o espetáculo seja construído numa abertura dialógica, que permite a intervenção e a participação criativa do público) a recepção desse possível espectador pode ser considerada restrita à atividade de contemplação, testemunho. Portanto, neste caso em que a obra é vista pelo público, de cima dos prédios como espaço privilegiado da emissão, identifico nessa perspectiva uma presença constatativa. O que não diminui a experiência da recepção, pelo contrário, pois, como destaca Gadamer (2002) que defende a arte como um jogo, a posição de quem assiste (de fora) é privilegiada, pois representa a experiência autêntica de alguém com distanciamento necessário para compreender e interpretar o jogo.

Já nos dois outros casos (dos espectadores conscientes e dos tomados por “assalto” como se refere o encenador) por estarem mais próximos fisicamente dos personagens, também pela ação de deslocamento (ao acompanhar os blocos de cena) estão mais suscetíveis a construir uma ação performativa e ocupar em cumplicidade com o espetáculo o lugar de atuante.

Essa camada do público que está consciente do ato artístico em determinados momentos assume uma presença performativa, interagindo com a cena, respondendo perguntas feitas pelos personagens, se deslocando fisicamente. Alguns personagens como Wilson e Évelin tentam vender coisas para as pessoas da plateia, e muitos espectadores compram (principalmente o café do Wilson). Nesses momentos iniciam-se diálogos entre personagem e espectador e percebe de forma ainda mais evidente a presença performativa da plateia que ao improvisar um diálogo com esse personagem, assume a função de atuante, construindo narrativas que se somam ao discurso do espetáculo como um todo.

A camada do público que é surpreendida pelo acontecimento na rua pode radicalizar a experiência de participação, propondo situações não previstas pela encenação. Luiz Antonio Sena jr (id) comentou que isso aconteceu em algumas apresentações, dentro e fora de Salvador. Cito como exemplo um caso curioso ocorrido durante uma sessão em Belo Horizonte. Segundo o encenador, numa das apresentações na capital mineira, policiais que estavam no local da apresentação tentaram prender um dos personagens, nomeadamente Cristiano (o homofóbico que agride a travesti Clarisse). Nessa experiência totalmente imprevisível, os atores precisaram dialogar com os policiais, sem perder a condução do espetáculo, visto que essa situação foi testemunhada pelos espectadores e, com isso, automaticamente incorporada ao acontecimento cênico e assimilada pela experiência da recepção. Algo que poderia ser relacionado à técnica do teatro do invisível de Augusto Boal, pois, a partir da representação de uma opressão social realizada no espaço público, transeuntes alheios ao contrato ficcional ali estabelecido, promoveram modificações na cena, apresentando soluções. Este exemplo revela como a experiência de interação pode ser radicalizada em *Ruína de Anjos*, exigindo uma tomada de decisão rápida pelos atores no jogo teatral para incorporar essas intervenções espontâneas sem perder o fio condutor da estrutura narrativa.

Com isso, são esses possíveis espectadores não comunicados previamente do contrato teatral (tomados de assalto), que oferecem mais risco de intervenção não prevista no sistema

da encenação, mas que também evidenciam essa abertura implícita para participação espontânea nas cenas. Luiz Antonio (id) comenta outro caso que aconteceu durante os ensaios abertos – também provocado pela mesma cena de opressão. Ele diz:

teve uma primeira vez, na cena da travesti, que saiu um cara de uma academia de luta marcial pra bater em Israel. Ele viu a cena, saiu correndo e chamou os caras para irem bater e quando os caras chegaram, na fúria para esmurrar Israel, a gente estava na roda, conversando na rua, falando no processo... Os caras olharam e disseram ‘ Eu não acredito que isso é teatro?’ (SENA JR, 2020)

Esse é mais um exemplo que demonstra a potência de *Ruína de Anjos* em criar diferentes relações com o público, afastando-se do modelo estético tradicional. Modelo este que se caracteriza pela separação entre emissão e recepção, entendendo o público como espaço exclusivo da recepção. O que é posto a prova neste espetáculo que permite os sujeitos da recepção ocupar também o lugar da emissão, quer seja através de convite explícito para a participação interativa ou mesmo, por vias provocativas que promovem a possibilidade de interação espontânea do público.

Do ponto de vista do convite explícito, noto em diversos momentos durante a apresentação do espetáculo a audiência sendo convocada a se deslocar de um ponto para outro, e muitas vezes convites para determinados espectadores interagirem de forma verbal, transportando para a plateia o centro de gravidade do acontecimento cênico. Por exemplo, quando o personagem Josué interpela as pessoas presentes fazendo uma série de perguntas se torna evidente a participação performativa do público ao respondê-las, retribuindo com novas perguntas e construindo um diálogo que foge ao roteiro do espetáculo. Há inclusive uma cena na qual o personagem Josué tenta acender um cigarro, mas por causa do vento na rua encontra dificuldades. Um espectador de forma espontânea faz uma “cabanhinha” com as mãos e eles dialogam aleatoriamente, sem que o ator tivesse provocado essa interação.

Ainda sobre as experiências de participação da plateia, destaco uma cena na qual a personagem Clarice (a transexual) divide um fone de ouvido com um espectador e interage com ele, transformando aquele momento no centro de gravidade da ação cênica, no qual o espectador que, segundos atrás era público, torna-se também, um atuante naquele momento específico. Além de dividir um fone de ouvido a personagem tenta seduzir o espectador e este se vê convidado a performar com o intérprete, entrando no jogo cênico. Pode-se destacar essa

personagem Clarice (interpretada por Anderson Dantas) como responsável por uma das cenas em que há evidente participação massiva da plateia, aproximando Ruína de Anjos, nesta cena, do modelo mítico de teatro em que todos participam juntos da ação cênica. Trata-se da cena em que Clarice toma emprestado o carrinho utilizado por Santa (a personagem da catadora) e promove uma festa de largo. Nesse carrinho existem recursos de iluminação e amplificação de som, Clarice se projeta como uma cantora de axé e transporta a plateia para uma atmosfera de carnaval. Nota-se que as pessoas, que estão cercadas por um cordão, aludindo à ideia de um bloco do carnaval de Salvador, participam dançando e cantando juntamente com a Clarice, com isso, performando fisicamente e deslocando-se da atividade de observação e contemplação para ocupar a função de atuante/performer.

Acredito que tanto *Borrado: de como o tempo te revela*, quanto em *Ruína de Anjos* são trabalhos que colocam o público como questão fundamental para o desenvolvimento do espetáculo, no entanto, há distinções que podem ser identificadas. No primeiro percebo que há mais liberdade do espectador para interferir na estrutura narrativa e no roteiro, visto que, a plateia é autorizada a interromper as cenas solicitando que os atores a abandonem ou a refaçam. Já em *Ruína*, independentemente das intervenções que são permitidas, o espetáculo segue um roteiro rígido, sem possibilidade de alteração da sequência das cenas. Luiz Antonio Sena Jr diz: “eu costumo dizer que em ‘Ruínas de anjo’ o público estava inserido como cúmplice”. Concordo com o posicionamento do encenador e acredito que é justamente nas relações de cumplicidade, destacando a presença criativa do espectador na cena que se pode falar sobre uma arte do espectador.

A relação com as ruas e as pessoas que as ocupam é um fator importante para o desenvolvimento de *Ruína de Anjos*, pois, foram as ruas do Politeama que deram vida e forma a este espetáculo. No entanto, é partir do relacionamento com o público que o espetáculo se estrutura, em dependência da participação popular. *Ruína*, nas digressões que propõe, se destaca como um espetáculo que recusa o encarceramento do fazer artístico nos edifícios teatrais e salas de apresentação, com isso, liberta também o espectador das convenções tradicionalistas, muitas vezes impostas pelo ambiente formal de apresentação cênica, que o condiciona na imobilidade física, no silenciamento da sua voz e na castração das suas potencialidades criativas. Portanto, destaco essa obra como uma ficção sobreposta na dura realidade das ruas, uma peça de trânsitos, esquinas, mas acima de tudo, de encontros entre públicos e atuantes, que não se limita a ser apresentada numa única praça. Um espetáculo itinerante, como um teatro bíblico de estações, que em cada esquina, ponto de ônibus ou

viaduto constrói uma situação cênica confrontando o espectador a perceber a cidade e as pessoas que vivem em situação de rua sob outras perspectivas.

4.4. COMO CONSOLIDAR UM CONVITE EXPLÍCITO PARA A PARTICIPAÇÃO DO ESPECTADOR NA CENA?

O ato criativo do espectador para efetivar-se precisa ser, contudo, ao menos respeitado, ou mesmo provocado. Este ato não se opera, como supõe o senso comum, espontaneamente. Muito pelo contrário.

Flávio Desgranges (2012, p. 111)

Na primeira parte desta seção apresentei algumas propostas de intervenções artísticas que podem servir de exemplificação para trazer luz à questão da participação interativa do público na cena, mas como destaca Desgranges (2012), o ato criativo do espectador não se opera espontaneamente. É preciso provocá-lo a partir de experiências criativas. Mas como fazer isso? Como convidar o espectador a disponibilizar-se para a criação artística? Quais seriam as possíveis estratégias processuais que deflagrariam um convite explícito para a participação do espectador na cena?

Para começar a tentar responder algumas dessas perguntas, destaco a escolha do local e a utilização do espaço onde se realizará o acontecimento cênico como uma importante estratégia. Pois, a partir da configuração espacial é possível deixar pistas para o espectador saber que ele será convocado à experiência de criação artística. É preciso fugir dos modelos convencionais, que afundam os visitantes numa cadeira, distantes do espaço onde ocorrerá ação, no escuro da sala preta. Por exemplo, em *Borrado* e *Ruína de Anjo*, a utilização de espaços não convencionais e a liberdade de deslocamento físico revelam-se como estratégias que permitem a interação de forma mais espontânea, pois, como se afastam do modelo tradicionalista das salas de espetáculo com evidente separação entre palco e plateia, facilitam o entendimento de que é possível interagir na cena como atuante.

Numa experiência denominada “Projeto Aisthesis”, desenvolvida pelo Teatro do Concreto em Brasília, utilizou-se uma estratégia que obrigou o público a tomar decisões de forma autônoma, desde a sua entrada no local do acontecimento cênico. Segundo Francis Wilker, um dos responsáveis pela obra, o empilhamento de cadeiras em diferentes partes do espaço obrigou os espectadores a escolherem um local, dentre as incontáveis possibilidades, para posicionar a sua cadeira, após carregá-la. Tiveram que decidir se colocavam a cadeira próxima do espaço onde achavam que seria o centro da ação cênica, ou mais distante. Essa estratégia mostrou-se eficiente para que o espectador tivesse a presença assumida, notada na sala por todos os envolvidos e não apagada no ilusionismo cênico.

Além da questão espacial, uma estratégia bastante usual é o contato físico entre ator/performer e espectador. Quando os atuantes responsáveis pela concepção do espetáculo estendem a mão aos espectadores, convidando-lhes a levantar e desempenhar uma ação física, como por exemplo, um abraço, nota-se uma estratégia de convite explícito à interação. Ou também quando se entrega algo (algum objeto) para alguém da plateia segurar/transportar. Este recurso foi utilizado pela A Outra Cia de Teatro no seu último espetáculo “Última Chamada” apresentado ano passado no Teatro Martim Gonçalves. Nessa obra, como comenta Luiz Antonio Sena Jr (2020), é entregue uma caixa para um espectador segurar (com muito cuidado) durante praticamente todo o espetáculo. Num determinado momento, próximo do fim, essa pessoa que está de posse da caixa é convidada a ocupar o centro de gravidade da cena e pede-se que ela abra a caixa, retire uma carta que estava guardada dentro dela e leia essa carta para todos os presentes. Nesse momento nota-se a presença performativa do espectador que desempenha esse ato emprestando a sua voz, o seu corpo, para a composição dessa cena.

Também é uma estratégia usual o cumprimento ao público de maneira individualizada, quando os performers agradecem a presença do público, dialogando diretamente com ele, olhando nos olhos dos espectadores, perguntando-lhes como estão se sentindo... tal como acontece em *Borrado* nos momentos iniciais. Nessa estratégia pode-se destacar o recurso do diálogo, que introduz o espectador na ação por meio da oralidade. Alguns espetáculos, ou experimentações cênicas, utilizam também pistas impressas em papéis, com indicações físicas para o espectador executar, oferecem comidas e bebidas, criando uma atmosfera amistosa e conquistando a confiança do público. A disponibilização de papéis, canetas, tintas, fotografias, jornais, objetos de qualquer materialidade também é um recurso para que o espectador desempenhe uma ação em conjunto com o espetáculo.

Mas nem sempre o espectador apresenta uma resposta positiva para um convite explícito à participação interativa. Importante destacar nesses posicionamentos que recusam a interação duas coisas: primeiro, como defende Desgranges (2012), o ato criativo do espectador não é algo espontâneo, precisa ser provocado. Mas como as pessoas que compõem uma plateia possuem histórias próprias, uma vida antes e depois do espetáculo, não é possível definir receitas que preceituem estratégias de mobilização de maneira universal. O que funciona como convite para um, pode não ser eficiente para outro. A segunda coisa é o fato de que, mesmo tendo entendido o convite para a criação artística, os espectadores não devem ser obrigados a aceitá-lo, pois nem todas as pessoas se interessam pela experiência estética da criação artística, alguns preferem apenas apreciar, fruir, contemplar de modo que não se exija deles a necessidade de mobilizar-se ativamente para dentro do campo vivo da ação cênica.

Esse segundo ponto, sobre o respeito a possível decisão de determinados espectadores não participarem ativamente das experiências criativas de um espetáculo, que os convida ao ato poético, deve ser considerado, via de regra, por parte do olhar da cena sobre o espectador. Os encenadores que desejam tecer esse tipo de relação precisam estar atentos a esse fato e garantir que, quando o sujeito não estiver desejoso de participar das atividades interativas, esse posicionamento seja respeitado.

O risco ao fracasso é grande quando se cria um espetáculo que coloca o espectador no centro da questão e espera-se que ele desempenhe atos criativos enquanto artista. Mas não é por esse motivo que obras construídas sob esse programa poético devam se desestimular à pesquisa de estratégias de convite à interação. Pois, em qualquer modelo de relação com o espectador há riscos. Sobretudo quando se pauta num modelo de teatro comercial e espera-se uma resposta positiva do público na bilheteria. Talvez seja por esse motivo que na grande maioria das vezes os espetáculos que convidam o espectador à cena enquanto atuante estão fora do eixo comercial e se concentram, principalmente, nos processos experimentais.

Na busca de saber sobre a disponibilidade dos espectadores para o ato criativo, quando solicitado por determinadas obras que convidam a esse tipo de relação, elaborei um questionário e solicitei que algumas pessoas respondessem. Ao todo, foram feitas nove perguntas, divididas entre questões objetivas e abertas, nas quais era possível fazer relato de experiência. O questionário foi elaborado na plataforma *SurveyMonkey*⁶, uma ferramenta baseada em nuvem de desenvolvimento de pesquisas online. Escolhi essa plataforma digital,

⁶ <https://pt.surveymonkey.com/>

porque, ela é uma das mais utilizadas e confiáveis no âmbito das pesquisas acadêmicas e mercadológicas. Também devido o fato de obter as respostas com mais rapidez, já que as pessoas poderiam responder ao questionário no conforto das suas casas, quer seja em computadores, tabletes ou smartphones.

A utilização do questionário online como instrumento de coleta de dados é uma ferramenta metodológica que auxilia na obtenção de respostas de maneira simples e eficiente. Com ele é possível garantir o anonimato das pessoas, inibindo assim os riscos de respostas dadas a partir da desejabilidade social. Ou seja, não se corre o risco (pelo menos se ameniza) das pessoas responderem aquilo que acham que o pesquisador gostaria de ouvir, como acontece muitas vezes, em entrevistas presenciais. Também através do questionário online é possível medir atitudes, opiniões, comportamento etc. Através da obtenção dos dados objetivos resultantes das respostas às questões, consegue-se catalogar as opiniões e atitudes, buscando identificar um padrão de aplicabilidade, mesmo nas questões subjetivas que permitem respostas abertas. No campo da pesquisa qualitativa, como é esta que se desenvolve aqui, os questionários têm sido uma importante ferramenta para ajudar o pesquisador a analisar os dados, e assim, ser capaz de explicar determinados fenômenos. No campo da pesquisa em artes cênicas, sobretudo dentro dos estudos da recepção, a utilização do questionário online é um valoroso instrumento.

Como disse anteriormente, o questionário sobre o espectador participante foi composto por nove perguntas objetivas e subjetivas, respondidas por um grupo heterogêneo (14 pessoas ao total) formando por homens e mulheres de diferentes idades, mas que tivessem o hábito de frequentar espetáculos de teatro ou outras formas cênicas da arte regularmente. Dentre as perguntas, foi interrogado: a opinião das pessoas a respeito da importância do espectador para a concretização do espetáculo; a participação em experiências artísticas que solicitam a disponibilidade para o ato criativo; a atitude frente a esse tipo de espetáculo, considerando possibilidades como tranquilidade, indiferença e desconforto etc.

Ainda a fim de perceber como os sistemas de encenação podem convidar os espectadores a participar ativamente da cena, perguntei aos respondentes se eles identificavam alguma estratégia de convite ou solicitação da sua participação poética na cena. A partir daí questionei se gostam desse tipo de espetáculo; e por fim, o questionário trazia uma questão fundamental para essa pesquisa: os espectadores que participam como convidados do momento vivo da cena poderiam ser considerados, também, como artista?

Todas essas questões são importantes para esta pesquisa, pois, oferecem a oportunidade de dar voz à figura comumente silenciada nas pesquisas sobre o fenômeno da recepção. Através da introdução da opinião do público nesta conversa, afasto-me do campo da investigação sob a ótica da cena sobre o espectador e se torna possível conhecer o olhar do espectador sobre a cena. Esse que é um dos principais desafios da pesquisa em artes cênicas na atualidade, considerar a multiplicidade de vozes responsáveis pelos fenômenos artísticos, de modo a garantir a relevância de todos os componentes da cena na produção de conhecimento, inclusive, os espectadores.

ANÁLISE DO QUESTIONÁRIO

Na primeira questão, perguntei na opinião dos respondentes, qual a importância do espectador para que o espetáculo se desenvolvesse. A grande maioria (97%) considera que o espectador é fundamental para a concretização do espetáculo. Sendo que apenas 3% consideram a presença do espectador como indiferente ou desnecessária. Acreditam que o espetáculo acontece com ou sem a presença desta figura. Dentre os comentários desses, destaco o depoimento do Respondente 10 que diz: “O espectador pode definir um espetáculo que, de certa forma, é feito para esse espectador. Mas não necessariamente a ausência do espectador impede o espetáculo de acontecer.”. Para essa pessoa, embora os espetáculos sejam endereçados a um espectador, ele não é fundamental para a realização do mesmo, pois, na ausência dele, nada impede o espetáculo de acontecer. Algo que desconsidero, pois, como defendi no início deste exercício de reflexão, não há possibilidade de concretização da arte sem a figura do espectador, mesmo que seja o próprio criador a pessoa que irá assumir essa função. O espectador é sempre necessário.

As respostas da maioria estão de acordo com os pressupostos teóricos que apresentei no início desta dissertação em defesa do espectador como elemento fundamental para que o espetáculo se desenvolva e reforçam a tríade essencial do teatro: artista, espaço e espectador. Dentre as opiniões que concordam com esses fatos, destaco os seguintes depoimentos: “Não existe espetáculo sem público e público sem espetáculo. Um foi feito para o outro.” (Respondente 08). Também os Respondentes 12, 13 e 14 defendem o seguinte: “Não existe teatro sem público. Arte não existe sem correlação.”, “Não há espetáculo qualquer sem espectador. Para mim não é no palco que a ação cênica ou drama acontecem, mas sim na imaginação do espectador.”, “Acredito que sem o espectador não há como o espetáculo acontecer. Uma obra de arte sempre é feita para um espectador ou um grupo deles, um

público neste caso”. Como é possível perceber todos esses depoimentos creditam grande importância para o espectador, considerando que a arte é uma correlação entre indivíduos, que ela se desenvolve na imaginação do espectador e que é o espectador o endereço certo para a concretização do espetáculo. Esses depoimentos foram coletados no questionário através da segunda questão onde é solicitado que os respondentes comentem a sua resposta à primeira pergunta.

Na terceira questão, é perguntado se os respondentes já participaram, ou assistiram a alguém participar, de alguma experiência artística que solicitava a presença do espectador como atuante. 64,29% afirmaram que já participaram de alguma experiência assim e 35,71% afirmaram que apenas assistiram a alguém participar. Portanto, todos os respondentes afirmam ter intimidade com esse tipo de espetáculo, seja participando ativamente do ato vivo da criação cênica, ou apenas observando algum colega da plateia fazer isso. O que revela a recorrência desse tipo de programa estético, que como disse, tem sido cada vez mais comum.

Nesta questão havia a possibilidade do respondente fazer algum comentário sobre a sua experiência e destacou o seguinte depoimento: “Achei interessante, claro que o elenco deve ter sensibilidade para saber quem chamar de modo que não crie constrangimento para o participante.” (respondente 02). Outro respondente destacou que após uma primeira participação, teve mais vontade de participar efetivamente. O que destaca a importância desse tipo de obra na ampliação das experiências estéticas do público. Mas há depoimentos que revelaram experiências não exitosas. O respondente nove, por exemplo, comentou o seguinte: “Creio que na ‘A Bofetada’, foi chamado alguém para interagir, mas no dia faltou a perspicácia do ator que chamou alguém tímido e a ideia não surtiu efeito”. Esse depoimento revela que nem sempre o convite para a participação interativa terá um efeito positivo para a obra. Neste caso, foi outro espectador quem sentiu que o espetáculo perdeu o ritmo ao convidar uma pessoa tímida (que possivelmente não estava disposta ao ato criativo e aceitou o convite por intimidação).

Quis saber sobre a opinião dos espectadores com relação à espetáculos interativos e descobri que as pessoas gostam desse tipo de obra, os respondentes disseram se sentir, em sua grande maioria, confortáveis e tranquilos, quando participam de experiências assim. No entanto, também existiram pessoas que afirmaram sentirem-se desconfortáveis e inibidas. Dentre os motivos, destaque para timidez.

Com base nas experiências dos respondentes do questionário, as principais estratégias utilizadas pelo espetáculo para convidar o espectador à participação interativa são: a proximidade entre cena e público. Eles acreditam que quando as cadeiras são colocadas no palco, significa dizer que haverá propostas de interação. O recurso da iluminação com foco na plateia. Eles disseram também que, quando durante uma cena, acende-se a luz da plateia ou se coloca um foco luminoso em alguém, virá em seguida um convite para a interação. O que se destaca no depoimento de quase todos os respondentes é a importância do olhar. Eles dizem que através do olhar do ator, já sabem que serão convidados a participar da cena. Como comentou o respondente 12: “Antes, puxar a permissão pelos olhos é fundamental”. Uma questão que me chamou atenção, pois, trata-se de uma estratégia implícita, mas que é facilmente apreendida pelo espectador.

Por fim, questionei as pessoas sobre a opinião delas com relação ao estatuto do espectador quando é partícipe de uma experiência interativa. Perguntei aos respondentes se eles consideram que um espectador atuante também poderia ser identificado também como artista. As respostas variam entre posições favoráveis e contrárias. Destaco o depoimento do respondente 13: “Não acredito nessa separação artista e não artista. Para mim o ser humano é pura arte. Entendo que essa dicotomia serve apenas para fins profissionais, mas todos nós somos artistas quando estamos presenciando uma cena, tanto o público de modo mais passivo quanto os atores de modo ativo.” Concordo com esse posicionamento que considera o ser humano como uma potência de criação artística, no entanto, acredito que isso por si só não atribui estatuto de artista para alguém. Há outros fatores que precisam ser considerados. Augusto Boal é um grande defensor dessa leitura de que todos os seres humanos são atores e espectadores ao mesmo tempo. Do ponto de vista da democratização da arte, do acesso a sua dimensão simbólica, concordo com essa premissa. Mas há outra opinião que contrariando esse posicionamento diz que: “fazer arte necessita um propósito. Se o espectador está lá como propósito de assistir ele não entra na função do artista de comunicar.” (RESPONDENTE 12). Particularmente defendo que, o espectador que assume a função de artista quando é convidado pela obra a atuar, performar, improvisar etc só poderia ser considerado artista se assim ele se denominasse. No contexto da obra, ele é lido como coautor, corresponsável, cúmplice, partícipe. Mas não adquire estatuto de artista sem que se autointitule como tal.

A realização deste questionário contribuiu para perceber a cena sob a ótica do espectador, permitindo identificar como principais estratégias de convite para a participação do público em experiências interativas: a convocação explícita feita pelos atores, que devem

observar pessoas disponíveis para a atividade criativa, pois, pode ser desastroso convidar um espectador demasiadamente tímido ou que se sinta obrigado a participar. O recurso da iluminação, a disposição do espaço da plateia, que quando é colocado no palco sugere esse tipo de espetáculo e o que mais chamou atenção, a importância do olhar como estratégia de convite à participação interativa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa é resultado da minha trajetória enquanto espectador do mundo, que não se conforma em ocupar o lugar de mero observador, mas que busca agir como sujeito autônomo, corresponsável pelos processos de construção de sentidos e presença nas experiências vividas através das relações interpessoais. Tal como defendo numa possibilidade da arte do espectador, um discurso teórico que visa corroborar o processo de entendimento do papel de importância do público para a concretização da obra de arte e da sua autonomia como sujeito dotado de potencialidades receptivas, mas também poéticas.

A noção de poética que me refiro em ‘ato poético’ é a fim da ideia de construção, do fazer, da elaboração/organização da poesia de um autor, em consonância com o estudo etimológico do termo. Na sua origem grega (*poíesis* - poética) indica a ideia de criar ou de fazer. Algo que fica mais evidente se relacionado ao outro termo grego *poiein* que significa criar, fazer ou construir algo. Portanto, desde os primórdios da civilização ocidental pode-se encontrar tal palavra a fim de designar uma atividade humana relacionada à criação. Também é possível verificar nas teorias e postulados de Aristóteles a referência à poética como um impulso do espírito humano relacionado à criação de algo a partir da imaginação e dos sentimentos. É a partir destes entendimentos que compreendo o ato poético do espectador, que acontece quando um sujeito exterior ao acontecimento cênico é convidado a participar/performar adquirindo estatuto de coautor em cumplicidade com determinada obra interativa e/ou participativa. Tal como foi possível identificar nas obras analisadas, sobretudo, em *Borrado e Ruína de Anjos*.

Acredito que ao defender o espectador como um ser poético estaria abrindo espaço para a construção de um pensamento que conduz a eclosão de uma dramaturgia própria deste sujeito tradicionalmente renegado de potencialidades criativas. Mas para sustentar a possibilidade de uma dramaturgia do espectador, faz-se necessário também reconfigurar as noções de dramaturgia ou alargar os seus limites. Pois, embora “dramaturgia” seja um conceito tradicionalmente relacionado aos processos de criação de textos dramáticos para o teatro, na época hodierna essa compreensão pode ser revisitada. Sobretudo, após o desenvolvimento de teorias que alargaram o seu sentido e propuseram novas respostas ou conclusões mais heterogêneas sobre a interrogação a respeito do que é a dramaturgia. Acredito que, atualmente, também se entende que ela não é uma coisa prévia, mas um processo vivo que acontece no aqui e no agora da efemeridade cênica. Logo, não é uma tarefa

de uma pessoa, mas de todas as que criam relação com o acontecimento cênico, quer desempenhe o papel de ator, encenador, escritor ou mesmo espectador. Outro fator que permite uma abertura para falar sobre uma dramaturgia do espectador é o próprio fato da dramaturgia enquanto objeto de estudo ter se libertado das amarras do teatro e adquirido um estatuto autônomo para flertar com outras áreas de conhecimento — e mesmo dentro do campo teatral ter se estendido para além das questões da criação textual para o teatro.

Ao final desta comunicação, concluo que a tarefa de refletir sobre a relação do sujeito espectador com o objeto artístico espectral não é simples devido as especificidades — tanto de uma parte quanto da outra. Pois se há insondáveis mistérios presentes no processo de construção de linguagem-expressão do artista, o mesmo não é diferente no processo de construção de sentidos-presença que o espectador empreende quando confrontado pela obra no ato cúmplice da recepção. No entanto, mesmo com toda dificuldade encontrada ao pensar a relação entre obra e espectador como objeto cognoscível, concordo com Desgranges (2012) ao afirmar que embora seja uma questão insondável é, também, muito cativante.

Mas dizer que a questão é insondável não significa incentivar a marginalização da sua investigação preterindo-a em detrimento da sondagem (apenas) dos processos relacionados ao fazer do artista. O que sugere a incógnita nos estudos do espectador é justamente a multiplicidade de sentidos que cada sujeito frente a um determinado objeto artístico pode atribuir ao mesmo - algo que se acentua quando o sujeito da recepção tem consciência da infinidade de possibilidades de leituras para um mesmo objeto observado.

Por isso, como sujeito cognoscente dediquei tempo a refletir sobre a temática, considerando que o conhecimento está sempre em vias de construção e ele se reelabora quando é novamente abordado. Portanto, é importante salientar que o interesse desta pesquisa não é preceituar sobre como *deve ser*, muito menos de formular *como é*, a relação entre a escritura cênica (o acontecimento teatral, propriamente dito) e seu leitor. Pois, o principal interesse visado aqui foi uma tentativa de perceber como *pode ser* esta relação tendo como referente o sujeito cúmplice que recebe a obra e empreende um ato poético para a consolidação do acontecimento cênico teatral.

Do ponto de vista da possibilidade de uma arte do espectador, considero que, seja através dos processos mentais de elaboração de sentidos, na construção de presença ou, na enunciação de um ato performativo, a figura do espectador é livre para criar. Mesmo quando é partícipe de uma experiência teatral servida das convenções tradicionalistas, o espectador emancipado, aludindo a noção desenvolvida por Rancière, (2010) sabe que, depende dele e da

sua capacidade criativa a concretização do espetáculo. Também como define Dewey (2010, p. 215): “A obra de arte só é completa na medida em que funciona na experiência de outros que não aquele que a criou”. Portanto, é através, também, das experiências criativas dos sujeitos da recepção que o fenômeno artístico acontece. Acredito que as experiências criativas do espectador são potencializadas (aproximando-se da noção de *poética do artista*) quando extrapolam o campo mental e se concretizam na efetiva participação ativa do espectador na cena. Tal como foi preconizado por Augusto Boal, na modalidade do Teatro Fórum ou nas experimentações de algumas práticas teatrais que superam a perspectiva binária: emissão-recepção.

A busca por uma arte do espectador é um esforço retórico que visa lançar luz sobre o fenômeno da participação interativa do público em espetáculos construídos a partir da tentativa e/ou do desejo de explorar e potencializar relações interpessoais entre atores e atores, atores e espectadores, espectadores e espectadores... Estas relações nascem de encontros fortuitos que permitem florescer discursos cúmplices sobre a arte. A teorização do espectador a partir do caráter participativo é a chave de leitura proposto aqui para aprofundar o entendimento da recepção teatral contemporânea.

Identifiquei que, do ponto de vista da historicidade, que esse fenômeno poético-receptivo se torna mais evidente no século XX a partir das experiências teorizadas pelos happenings, movimento Fluxos e a institucionalização da arte da performance. Mas também há possibilidades de leitura dessa presença performativa em outros momentos anteriores ao contexto das vanguardas e da época atual, tal como representada nas manifestações populares gregas, no período da Antiguidade Clássica e nas práticas do teatro profano no período medieval.

Este estudo também possibilitou atualizar a discussão a respeito das relações entre obra/leitor tencionando a compreensão do modelo tradicional de espectador, onde o sujeito deve esforçar-se ao máximo para aceder às intencionalidades do artista e precisa, portanto, atuar como um decifrador de códigos e signos disposto a árdua tarefa de encontrar o sentido original da obra. Apresentei um ponto de vista em consonância com a literatura especializada sobre as questões da recepção que defende a impossibilidade de tal ato. Ou seja, compreende-se que é impossível encontrar um sentido único e verdadeiro na recepção de uma obra artística ou literária, pois existe uma multiplicidade de sentidos que podem ser percebidos ou criados pelo sujeito que se relaciona com a obra. Do mesmo modo, a hercúlea tarefa de decifrar a

intencionalidade ou a mensagem do autor torna-se obsoleta, pois, não se aceita mais marginalizar e excluir a singularidade do espectador no ato da recepção, ou seja, suas potencialidades criativas no ato de perceber, organizar e elaborar sentidos. Algo que compreendo como uma possibilidade de florescimento de uma dramaturgia do espectador, questão que pretendo aprofundar num estudo posterior.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor. **Teoria Estética**. Lisboa: Edições 70, 1970.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.
- AUSTIN, J. L. **Quando dizer é fazer: palavras e ações**. Trad. de Danilo Marcondes de Sousa Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.
- BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Trad. Maria Ermantina Galvão; rev. trad. Marina Appenzeller. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BARILLI, R. **Curso de Estética**. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.
- BAUMGARTEN, A. G. **Estética: a lógica da arte e do poema**. Rio de Janeiro: Vozes, 1993.
- BOAL, A. **Jogos para atores e não-atores**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- _____. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. 11ª Ed. - Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BROOK, Peter. **A Porta Aberta**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- CAJAIBA, L. C. **Teorias da recepção: a encenação dos dramas de língua alemã na Bahia**. São Paulo: Perspectiva; Salvador PPGAC UFBA, 2013.
- CARCHIA, G.; D' ANGELO, P. **Dicionário de Estética**. Lisboa: Edições 70, 2009.
- CARNEIRO, L.; GUIMARÃES, J. Editorial - **O espectador contemporâneo**. Revista Aspas, v. 6, n. 1, p. 1-6, 30 jun. 2016.
- COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- COUTINHO, Eduardo S. **Atuação épica em Cabaré da RRRRRRaça: Conexões entre os teatros de Brecht e do Bando**. 2019. 159f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia (UFBA): Salvador, 2019.
- DEBORD, Guy. **Sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.
- DESGRANGES, F. **A Pedagogia do Espectador**. São Paulo: Hucitec, 2003.

_____. **A inversão da olhadela: alterações no ato do espectador teatral**. São Paulo: Hucitec, 2012.

DEWEY, John. **Arte como Experiência**. São Paulo: Martins Fontes, [1934] 2010.

DICKIE, G. **Introdução à Estética**. Lisboa: Editorial Bizânico, 2008.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

FISCHER-LICHTE, Erika. **Performance e cultura “performativa”: O teatro como modelo cultural**. Revista de comunicação e Linguagens, Lisboa, n. 24, 1988.

FOUCAULT, M. **A arqueologia do saber**. Lisboa: Centro do Livro Brasileiro. 1972.

GARCIA, J. **Comentando o flâneur de Walter Benjamin**. Rev. Educação Pública, ISSN, 1984-6290. 2010.

GADAMER, Hans-Georg. **O Jogo do Texto**. In: LIMA, Luiz Costa. **A Literatura e o Leitor - textos de estética da recepção**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

GOLDBERG, RoseLee. **A Arte da Performance: do Futurismo ao presente**. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

GULLAR, Ferreira. **Experiência Neoconcreta: momento-limite da arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HUISMAN, D. **A Estética**. Lisboa: Edições 70, 2012.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens: o Jogo como Elemento na Cultura (1938)**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ISER, Wolfgang. **A literatura e o leitor**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

JAUSS, H-R. **A Estética da Recepção**. In: LIMA, Luiz C. (org.). **A literatura e o leitor: Textos de estética da recepção**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

KIRCHOF, E. R. **Estética e semiótica: de Baumgarten e Kant a Umberto Eco**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

LEÃO, Raimundo Matos. **Abertura para outra cena: O Moderno Teatro na Bahia**. Salvador: EDUFBA, 2006.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro Pós-Dramático**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

_____. **Teatro Pós-Dramático: doze anos depois**. Rev. Bras. Estud. Presença vol. 3 n. 3, Porto Alegre, Set/dez 2013.

LIMA, W. **Por uma cartografia dos espaços teatrais na Paris do século XVII. Do Hôtel de Bourgogne e do Teatro do Marais à antiga Comédie Française**. Artcultura, v. 14, n. 24, 19 mar. 2013.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Trad. Carlos Alberto R. de Moura. 2ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MORIN, E. et al. **Por uma reforma do pensamento**. Rio de Janeiro: Garamond, 1999.

NAPOLI, F. **Luigi Pareyson e a estética da formatividade : um estudo de sua aplicabilidade à poética do ready-made**. 2008. 120 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2008.

PAIS, A. **O Discurso da Cumplicidade: Dramaturgias Contemporâneas**. Lisboa: Edições Colibri, 2004.

_____. **Análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PAVIS, P. **Dicionário de performance e do teatro contemporâneo**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

PEREIRA, Miguel Baptista. **Modernidade e Tempo: Para uma leitura do discurso moderno**. Coimbra: Livraria Minerva, 1990.

PISCATOR, E. **Teatro político**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

PLAZA, Julio. **Arte e interatividade: autor – obra – recepção**. ARS (São Paulo), v. 1, n. 2, p. 09-29, 2003.

QUINTANA, Mario. **Caderno H**. In: Mario Quintana: poesia completa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

RAMALDES, Karine. **A relação entre espectador e obra de arte**. Revista *Aspas*, v. 6, n. 1, p. 149-161, 30 jun. 2016.

RANCIÈRE, Jacques. **O Espectador Emancipado**. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

RIBEIRO, Darcy. **O Povo Brasileiro: A formação e o sentido de Brasil**. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

ROUBINE, J.J. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

RYNGAERT, J. **Ler o teatro contemporâneo**. Trad. Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SALLES, C. A. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: FAPESP; Annablume, 1998.

SARRAZAC, J. (Org.). **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SENA JR, L. A. [A Outra Cia. de Teatro]. **Luiz Antonio Sena Jr: depoimento** [maio 2020]. Entrevistador: Adriano Ferreira dos Santos.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880 – 1950)**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

UZEL, M. **Guerreiras do Cabaré: a mulher negra no espetáculo do Bando de Teatro Olodum**. Salvador: EDUFBA, 2012.

WITTGENSTEIN, L. **Investigações filosóficas**. São Paulo: Nova Cultural, 2005.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: EDUC, 2000.

Referência fílmica:

CYRANO de Bergerac. Direção: Jean-Paul Rappeneau. Produção de René Cleitman, Michel Seydoux, André Szots. França: Orion Classic, 1990. DVD.

MANHATTAN. Direção: Woody Allen. Produção de Charles H. Joffe. Estados Unidos: United Artist, 1979. DVD.