

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS – *STRICTO*
SENSU

CARMEN MARIA BARROS VALDEZ

**O ESPECTADOR DA CENA CONTEMPORANEA:
SEU LUGAR EM DERIVA, SUA CONDIÇÃO NÃO PASSIVA**

Rio de Janeiro – RJ

2010

CARMEN MARIA BARROS VALDEZ

**O ESPECTADOR DA CENA CONTEMPORANEA:
SEU LUGAR EM DERIVA, SUA CONDIÇÃO NÃO PASSIVA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas do Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Orientador: Professor Doutor Walder Gervásio Virgulino de Souza

Rio de Janeiro – RJ

2010

- V145 Valdez, Carmen Maria Barros.
O espectador da cena contemporânea : seu lugar em deriva,
sua condição não passiva / Carmen Maria Barros Valdez, 2010.
x, 94f.
- Orientador: Walter G. V. de Souza.
Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal
do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010
1. Teatro pós- moderno. 2. Espectador. 3. Experimentação cênica.
4. Recepção teatral. I. Souza, Walter G. V. de. II. Universidade
Federal do Estado do Rio de Janeiro (2003-). Centro Letras e Artes.
Curso de Mestrado em Artes Cênicas. III. Título.

CDD – 792

*A uma caminhada nem tanto certa... ou tanto errada...
... Apenas de lutas... e aprendizados...*

*À minha amada família
Ao meu amado Tuca*

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, a Deus e Nossa Senhora do Perpétuo Socorro por me iluminar e fortalecer nos momentos de grande turbulência interior.

À minha amada família, por acreditar na luta que resolvi enfrentar. Das incorreções e desilusões pelas quais passei, o acalento de vocês foi a fonte onde pude buscar forças para seguir em frente. Cada obstáculo tornou-se motivo suficiente para provar que tenho meu porto-seguro. A vocês o meu eterno amor.

Ao amado Tuca, o agradecimento por uma nova vida, por uma nova oportunidade de acreditar no amor. Seu incansável incentivo à minha jornada acadêmica tornou-se força desmedida para que eu chegasse até aqui. Seu companheirismo e carinho diários alimentaram meus passos e espaços a cada nova conquista, a cada novo aprendizado. Para sempre em meu coração.

Aos amigos da turma 2008.2 por tudo aquilo que nos sustentou enquanto pares. Comuns. Os encontros e desencontros tão intensos, tão breves, tão marcantes, tão desejantes de tanta coisa que nem sempre dávamos conta. Carinho especial a Ana Calvente, Bárbara, Cássia, Michele, Jaqueline, Wiltgen. Dois anos se foram...

Agradeço com igual carinho aos amigos Thi – o Engels – e Jô. Às amigas do movimento constante – Angelina, Débora, Clair. Às amigas históricas Andressa, Monique e Debinha e à mais recente conquista, Rachel. Vocês acreditaram demais em mim... muito mais que talvez pudessem imaginar.

Ao querido orientador professor Walder, por aceitar o enfrentamento desta empreitada. Agradeço cada cuidadosa atenção num período de tantas provações, cada ensinamento que fazia a diferença, cada troca que pudemos compartilhar neste incansável mundo acadêmico. Especial gratidão pelos momentos em que estivemos juntos em meu estágio de docência. Um mundo de aprendizado.

Aos professores do PPGAC minha gratidão pelo empenho e generosidade nos caminhos do pensamento, cada vez mais abertos, cada vez mais dialógicos, cada vez mais em crise. Uma boa crise... um bom momento de profunda reflexão.

À Coordenação e Secretaria do PPGAC, meu carinho por nossa relação cordial ao longo desses turbulentos dias de estudos, prazos e obrigações.

Por fim, agradeço ao programa CAPES/REUNI pelo investimento na formação de cabeças pensantes neste país. A concessão da bolsa de estudos foi fundamental para que eu tivesse condições suficientes e adequadas ao desenvolvimento da presente pesquisa.

RESUMO

A pesquisa desenvolvida versa sobre a atualização do conceito de *obra aberta* de Umberto Eco mediada por um diálogo com os pressupostos do *teatro pós dramático* de Hans Thies Lehmann, objetivando pensar a estruturação de novos lugares do espectador da cena contemporânea. Entende-se que o teatro dos últimos 50 anos é marcado pela intensidade com que se desconstruiu os métodos tradicionais do fazer teatral, abrindo espaços para o desenvolvimento de novos processos de experimentação cênica. Estes processos não apenas redimensionaram a noção de “produto” final, como também passaram a redefinir as estratégias de acesso ao espectador – sustentadas por entendimentos diferenciados sobre a recepção das artes cênicas e o contexto atual de organização das relações sociais. Estratégias que passaram, necessariamente, pela ruptura com a condição fechada de entendimento dos signos cênicos e, desse modo, instalando processos de reelaboração dos seus sentidos. Por este motivo, optou-se pelo recurso ao conceito de *bricolagem*, numa acepção de Claude Lévi-Strauss, enquanto instrumento teórico capaz de elucidar esta recepção cênica pautada nas conexões e ressignificações de elementos e na definição de novos lugares do espectador. Mostrou-se, portanto, que este conceito comunga com a necessidade de estruturação de um novo marco teórico, proposto por De Marinis, no que tange a definição da categoria analítica de *espectador modelo*. Na presente pesquisa, este espectador é definido como um *bricoleur*. Para discutir tais considerações, são destacadas 22 experiências cênicas assumidas como pós dramáticas e com as quais são travadas algumas problematizações. Considera-se, por fim e de modo propositivo, a necessidade de reconhecer o perfil sócio, político e cultural deste espectador, pensado a partir dos discursos que professam a democratização do acesso à arte contemporânea e, portanto, a desierarquização das relações de produção e recepção artísticas.

Palavras-chave: espectador contemporâneo; obra aberta; teatro pós dramático; recepção teatral.

ABSTRACT

The developed research focuses on updating Umberto Eco's concept of "open art" mediated by a dialogue with the assumptions of Hans Thies Lehmann's "post-dramatic theater", aiming the structuring of new thinking places to the spectator of the contemporary scene. It is understood that the theater of the last 50 years is marked by the intensity with which he deconstructed the traditional methods of doing theater, paving the way for the development of new processes of scenic experimentation. These processes not only redefine the notion of "final product", but also began to redefine the strategies of access to the spectator - supplied by different understandings about the reception of performing arts and the current context of organization of social relations. Strategies that passes now, necessarily, by the rupture with the closed status of understanding the signs and scenic thereby installing processes reworking of his senses. For this reason, we opted for using the concept of "bricolage", developed by Claude Levi-Strauss, as a theoretical tool able to elucidate this scenic reception based on connections and reframes of the definition of elements and new places to the viewer. It was shown, therefore, that this concept shares with the need to construct a new theoretical framework proposed by De Marinis, regarding the definition of the analytical category of model spectator. In this research, the spectator is defined as a "bricoleur". To discuss such considerations, are considered 22 scenic experiences assumed as post dramatic and with which they are fought with some concerns. It is considered, finally and purposeful, the need to recognize the socio, political and cultural profiles of this viewer, thought by the discourses that profess the democratic access to contemporary art and, therefore, leaving no hierarchies on the relations of production and artistic reception.

Keywords – contempory spectator; open art; post dramatic theater; theater reception.

SUMÁRIO

I	Introdução.....	10
II	O pós dramático enquanto <i>obra aberta</i>.....	14
III	No pensar a recepção teatral, o lugar do espectador.....	37
IV	Lugar em deriva, condição não passiva.....	59
V	Considerações Finais.....	85
VI	Referência Bibliográfica.....	90

I

INTRODUÇÃO

Da condição de bailarina profissional de dança contemporânea nos últimos dez anos, tem me importado questionar que público vem sendo acessado ou se interessado por esse “produto”. Na verdade, sob o guarda chuva “dança contemporânea”, de que dança estamos falando? Que classificação é essa que comporta tanta diversidade numa mesma medida que resistência e inquietação. Onde é possível perceber o desfazimento da virtuosidade clássica para dar lugar à aclamada proximidade do cotidiano, do outro, do comum, da “normalidade”? Há muito tenho pensado, sem sistematizações, sobre os descaminhos destes propósitos e as consequentes problemáticas acerca da noção de identidade e pertencimento neste campo.

De um modo geral, minhas primeiras impressões estiveram e ainda se mantêm voltadas para uma explicação ligada ao processo de criação, “responsável” por estabelecer novos mecanismos de relação com o mundo, com o contexto mais próximo, com uma rede de contextos, com fragmentos de contextos, com novos espectadores. Ultrapassar as barreiras do “fantástico”, do “espetacular”, tem sido mais que esforços de artistas, num primeiro momento. Parece fazer parte de todo um processo de redefinição das relações no mundo. Ainda assim, tenho repensado a constituição desse todo e mesmo as entrelinhas do discurso artístico.

Contudo, e já há algum tempo, essas inquietações dizem respeito aos novos sentidos e significados estruturados pelo espectador diante do universo das danças contemporâneas – ao menos daquelas que, de fato, viabilizam este processo. Por este motivo, antes mesmo de chegar aos condicionantes sociais, políticos e culturais que pudessem dar conta de alguma explicação acerca do perfil de “consumidores” destas danças, julguei necessário reconhecer conceitualmente de que estrutura artística, cênica, estava sempre me referindo e se, de fato, estavam sendo conferidos novos lugares de recepção para estes novos modos de comunicação da dança com o público.

Como “velho companheiro” de minhas reflexões, mais uma vez a figura do *bricoleur* fazia-se presente como possível explicação na elaboração de um projeto de pesquisa que objetivasse o entendimento do que vem ocorrendo neste contexto. A proposta, uma vez apresentada ao então Programa de Pós Graduação em Teatro, pretendia uma discussão teórica que buscasse entender o novo quadro de relações e comunicação entre a cena e o espectador da dança e do teatro contemporâneos – discutindo, particularmente, que lugar este sujeito/indivíduo passava a assumir. Havia, contudo, uma ressalva recorrente ao longo da pesquisa: a sugestão de que fosse feito um estudo de caso para tal discussão. Fui resistente a esta “necessidade” e o caminho dali em diante foi árduo.

O projeto manteve sua estrutura inicial no que se refere à busca por um melhor entendimento do espectador da cena contemporânea. Contudo, as leituras decorrentes das disciplinas cursadas, dos encontros de orientação e dos congressos participados ofereceram novos horizontes para as discussões e mostraram, principalmente, que seria muito complicado manter o intuito de abordar o espectador do teatro e da dança contemporânea e de confrontar ambas realidades.

Na verdade, foi possível perceber a não necessidade de se empreender este confronto. Muito pelo contrário. Foi possível identificar ou reconhecer que ambos, teatro e dança, estão mais próximos do que nunca na cena contemporânea, mesmo quando verificado que o teatro parecia estar um pouco mais amadurecido que a dança do ponto de vista acadêmico, particularmente acerca das discussões sobre a temática da recepção – também um tanto recente, historicamente, e incipiente no próprio campo teatral.

Entretanto, o problema do “estudo de caso” era uma constante. Desde o processo seletivo, passando pelas disciplinas, congressos e seminários, a questão era frequente. Quando parecia ter sido vencida pelo cansaço, eis que a banca de qualificação ponderou sobre o “caso” e me sugeriu: “Traga você!” “Traga suas impressões enquanto espectadora!” “Discuta esses novos lugares a partir das suas experiências, do seu lugar”!

Enfim. Sempre cogitei a viabilidade de uma proposta primeira de análise conceitual de um recorte do universo da cena contemporânea – a recepção –, para que num momento seguinte à defesa fosse possível tratar de experiências concretas de modo mais detido e aprofundado. De todo modo, acabei reconhecendo que alguns casos, ou experiências específicas, poderiam dialogar com as considerações

apresentadas, ainda que sem qualquer intuito de confirmação ou de relação direta entre teoria e prática. Seriam “casos” que de certa forma, diriam respeito ao que defendo. Para tanto, a presente dissertação traz a seguinte estrutura.

No primeiro capítulo, abordo o lugar do teatro pós dramático a partir de Hans Thies Lehmann em diálogo com as discussões levantadas por Umberto Eco sobre o conceito de *obra aberta*. Há uma tentativa de já esclarecer algumas particularidades do espectador desse teatro.

Para o segundo capítulo, optei por tratar de algumas considerações sobre o lugar da recepção teatral e, de forma um pouco mais detida, pontuar o lugar do espectador da cena contemporânea pós dramática a partir da apropriação das contribuições de Marco De Marinis sobre a viabilidade de se pensar o *espectador modelo* como uma categoria de análise hipotética deste lugar. Chego, para tanto, à indicação do espectador como um *bricoleur* destas cenas a partir do diálogo conceitual entre obra aberta, teatro pós dramático e espectador modelo.

Por fim, estruturei o terceiro capítulo num formato próximo a um relato de minhas principais experiências como espectadora nos últimos anos, além de ter recorrido a alguns exemplos já emblemáticos do teatro brasileiro contemporâneo. O intuito inicial seria focalizar o olhar sobre experiências concretas, indicadas pela bibliografia especializada como pós dramáticas ou por mim mesma com base nas discussões travadas anteriormente.

De um modo geral, vale esclarecer que estou falando de uma cena pós-dramática, não para efeito de enquadramento ou classificação das propostas observadas, mas por identificar os atributos levantados por Lehmann que qualificam e diferenciam estas experiências.

Estou falando de uma nova comunicação e, conseqüentemente, de novos processos de significação desta cena, por reconhecer o desencadeamento de todo um processo de ruptura das relações fechadas entre significantes e significados dos signos cênicos. Uma comunicação que deixa de ser predominantemente unilateral devido à construção de propostas cênicas fragmentadas – sem uma narrativa linear e de sentido unívoco – e, principalmente, abertas – que acabam por conferir ao espectador espaços vazios a serem ocupados por um processo de subjetivação dos sentidos colocados em cena.

Estou falando de um lugar de co-autoria conferido ao espectador, onde a cena, mais do que nunca, se “completa” – ou se “concretiza” – na medida de sua

participação. O que não necessariamente pressupõe a intervenção direta, prática, concreta deste espectador no fato teatral, mas a construção de um sentido bastante particular, viabilizado de forma mais contundente que em períodos anteriores.

Ainda que se entenda que a interpretação constitui-se desde sempre num ato subjetivo, diretamente ligado a um contexto histórico, sóciopolítico e cultural do indivíduo que interpreta, observo que o caráter de subjetivação deste ato é intensificado quando se trata de obras de arte ou propostas artísticas tomadas ou assumidas como “fragmentadas” e “abertas”. Normalmente, elas indicam certa pulverização dos sentidos, fruto das mais diversas interpretações, possíveis e não imaginadas. Interpretações estas, provocadas pela forma de construção da cena e pela existência proposital de espaços vazios a serem preenchidos pelos espectadores.

Estou falando de um espectador diferenciado daquele reconhecido na cena dramática, tradicional. Estou falando de um espectador que deixa de estar diante da obra numa condição contemplativa, de recepção passiva dos sentidos previamente estruturados.

Sendo assim, este “novo” espectador de que falo configura-se enquanto tal a partir de “novas” condições, devendo apresentar, da mesma forma, um estado de predisposição para ocupar, mais uma vez, um lugar de co-autoria por meio de uma participação assumida como ativa. Uma condição ativa que confere ao espectador o lugar de *bricoleur* na estruturação de um pensamento que parte de fragmentos que tendem a ter seus significantes e significados permutados em função do seu olhar, dos seus interesses.

II

O PÓS DRAMÁTICO ENQUANTO OBRA ABERTA

Neste primeiro capítulo, busco organizar algumas ideias para o entendimento claro do recorte ao qual quero me referir: as especificidades do espectador do teatro pós dramático. Ou seja, quais seriam as condições e características verificáveis no teatro pós dramático que me pudessem indicar o reconhecimento de um espectador diferenciado daquele observado ao longo da história do teatro. Para tanto, opto pela apropriação do conceito de “obra aberta” (ECO, 2007) como categoria analítica da arte contemporânea e como possibilidade de sua atualização quando da proximidade dialógica com o conceito de teatro pós dramático (LEHMANN, 2007).

Antes, gostaria de conversar brevemente sobre alguns aspectos já extensamente discutidos da arte contemporânea para minimamente situar o contexto artístico sobre o qual estarei fazendo referência. De um modo geral, está claro que as certezas e utopias que definiam o projeto da arte moderna entraram, na primeira metade do século XX, num processo de esgotamento de seus ditames e abrindo espaço para que outras respostas artísticas pudessem vir a tona e se estabelecerem como alternativas ao entendimento e à reflexão sobre a realidade de então.

À parte de qualquer localização histórica mais precisa sobre seu surgimento, importa a este estudo que a arte contemporânea, caracterizada pela tendência à problematização e à multiplicidade de expressões, instala-se enquanto um movimento ininterrupto de diálogo entre linguagens distintas e adoção de novas mídias para a constituição de um campo artístico jamais observado em períodos anteriores. Uma “circularidade” de formatos e ideias estéticas de um tempo que pouco parece estar atrelado única e exclusivamente aos ditames das linguagens e padrões anteriores. Na verdade, os artistas contemporâneos deixam de utilizar os meios convencionais de criação artística, apropriando-se de procedimentos de construção e desconstrução de estruturas e fragmentos de estruturas para a configuração de novos *modus operandi* do fazer artístico e, principalmente, de proposição de novas formas de percepção diferenciadas do que apresentavam as estéticas tradicionais.

Não obstante a conquista de espaços, o estabelecimento de novos ditames e de categorias profissionais especializados – artistas, produtores, curadores, críticos,

pesquisadores – responsáveis por criar um novo círculo de reconhecimento e definição do que seria arte contemporânea, Fernando Cocchiara¹ pontua que esta também passaria a pertencer a um lugar de certa rejeição por parte de um número considerável do público em geral – diga-se, leigo, em sua maioria. E chega a atribuir um estado de “medo” a esse público que frequentemente diz não “entender” isso que definem como arte contemporânea e mesmo achá-la estranha àquilo que consideram arte.

O que está em questão para o público em geral, esclarece o autor, é certa necessidade de explicação verbal das obras de arte, como se sem a palavra fosse impossível entendê-las. E nessa busca por entendimentos, a obra é reduzida a uma explicação direcionada para um sentido unívoco, desconsiderando sua riqueza polissêmica e denunciando que muitas vezes o problema está na predominância do lugar do entender em detrimento do sentir

Como as pessoas têm medo de sentir, elas entendem, reduzem sua relação ao ato inteligível e, por isso, esperam pelo socorro do suposto farol da opinião daqueles que sabem: historiadores, filósofos, críticos, artistas, curadores(...). (COCCHIARALE, 2006: 14)

Não sendo caracterizada, portanto, por vínculos a padrões explicativos nem à definição de ordenamentos e enquadramentos de seus resultados – ou “produtos” –, a arte contemporânea acaba por se constituir num universo de obras de “difícil” apreensão. Se entendida como um campo não especializado, deflagra uma tendência de busca por interfaces com outras artes, demais linguagens e com a própria vida cotidiana. E penso que é por se tornar abrangente demais e próxima demais da vida que ela dá “medo”. Medo, porque claramente identificada com um mundo contemporâneo em crise quanto às noções de sujeito, de identidade, de pertencimento. Um mundo contemporâneo que denuncia um sujeito constituído por referências fragmentadas e, por isso mesmo, dividido internamente.

Se existe a questão da unidade no mundo contemporâneo, é uma coisa que se dá na chegada e não na origem. Ao mesmo tempo, nossos fragmentos internos adquiriram autonomia e abriram outras

¹ COCCHIARALE, Fernando. *Quem tem medo da arte contemporânea?* Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2006.

possibilidades de invenção e criação por conexões, como nunca a humanidade teve anteriormente: a possibilidade de celebrar a complexidade da superfície. (COCCHIARALE, 2006: 38)

Percebida como experiências que tendem a certa informalidade e mesmo desordem pela indeterminação, ou não determinação clara, dos propósitos e sentidos pensados pelo artista, a arte contemporânea deflagra noções de ambiguidade na medida em que não responde a parâmetros fechados que definam o como, o porquê e, principalmente, o que “dizer” com a obra. Uma certa indefinição dos limites de suas estruturas que chegam a provocar questionamentos sobre sua própria condição de “obra”.

A contemporaneidade da arte estaria, desse modo, não apenas nos meios e suportes definidos pelo próprio artista, mas no estabelecimento de novos tipos de relação com o sujeito espectador – um homem contemporâneo, um híbrido de contradições. Um novo quadro de relações viabilizado por novas propostas de recepção artística onde a produção de sentido se dá na “chegada”, no encontro, através dos processos de interpretação não fixados a um entendimento único, prévio, fechado.

Contudo, alguns estudos demonstram que a essa tendência não corresponde uma nova postura das instituições voltadas para a exibição de arte. Ainda mantendo, na maioria das vezes, uma compreensão elitista e equivocada do que seria o papel da arte contemporânea, particularmente em uma sociedade como a brasileira, continuam a aprofundar o fosso entre o público e a produção contemporânea². O que, no meu entendimento, contribui para certo distanciamento entre a produção artística atual e o público não especializado – e talvez ainda explique a caracterização do “medo” da arte contemporânea de que trata Cocchiarale.

De fato, não dá para considerar que a pessoa que vai a uma exposição uma vez no ano entenda ou conheça arte. Ou melhor, disponha-se a uma fruição não formatada por preceitos da recepção tradicional. Por este motivo, e por considerar que a arte contemporânea deixa de corroborar os princípios norteadores da tradição das artes, é bastante complicado esperar que o leigo tenha uma identificação ou crie

² Tadeu Chiarelli, crítico de arte, curador e professor do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo em entrevista à revista CONTINUUM do Itaú Cultural, n° 19, março-abril, 2009.

qualquer grau de proximidade e reconhecimento da arte contemporânea com tão pouca frequência e noção da mesma. Até porque, muito do que se observa na arte contemporânea não possui relação direta com aquilo que por vezes se ensina como arte.

Neste caso, o “medo” refere-se a um sentimento comum, caracterizado por certa recusa em “consumir” a arte contemporânea, considerando um grupo de pessoas, em particular, que pouco mantém contato com sua produção. Por este motivo, é difícil assimilar a ideia de uma arte que se confunde com a vida na medida em que o repertório deste grupo ainda é informado por muitos traços conservadores, vinculados a uma noção de arte clássica e mesmo à moderna.

Ao se deparar com algumas obras de arte contemporâneas, o público não especializado – ou não familiarizado – vê suas convenções colocadas em suspenso, embaralhadas, percebendo-se numa recepção “frustrante” na medida em que ele próprio, como observador, duvida, ainda que por breves segundos, do caráter artístico do que está à sua frente.

Contudo, e como pressupostos mínimos, é possível indicar que uma obra de arte configura-se enquanto um “objeto” ou “produto” dotado de propriedades estruturais definidas previamente, mas em condições de serem transitáveis, ou permeáveis, pelas interpretações decorrentes do ato de fruição. Consta-se que este caráter ganha maior ênfase na arte contemporânea e, por vezes, torna-se o diferencial se comparada às manifestações artísticas que a precedem. Por este motivo, conceito, ideia, referência, hibridização, termos que pertencem em definitivo ao vocabulário da arte contemporânea, exigem do espectador outra forma de ver e pensar a produção contemporânea.

Ao pensar, pois, na criação de obras de arte contemporânea, acredito ser relevante a indicação de que se passa a tratar de uma “poética”³ particular de constituição da obra, de sua relação com o contexto do qual faz parte e da forma como é pensada sua recepção. Para discutir a arte contemporânea é necessário reconhecer, portanto, a existência de um corpo poético que a identifique como tal e a relacione com um momento histórico e cultural particulares. Este “corpo poético” seria aquele conjunto de propriedades percebidas com certa regularidade e com

³ Assumindo “poética” como um programa operacional a que o artista se propõe, como nos mostra Umberto Eco em *Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2007 – originalmente lançado em 1962.

características similares quanto aos processos de criação e as formas de se pensar e acessar o receptor.

Assumir, neste sentido, o conceito de *obra aberta* como desenvolvido por Eco (2007) é reconhecer que uma das especificidades que caracterizam e mesmo diferenciam a arte contemporânea daquelas que a antecedem está no espaço conferido ao receptor no ato de fruição – aberto a uma multiplicidade de interpretações ainda não vistas em contextos precedentes.

Contudo, é prudente esclarecer o fato de que toda obra de arte pressupõe, por si só, espaço para diferentes interpretações e, portanto, já conferindo certo grau de abertura ao receptor. Entretanto, se este é um pressuposto, não parece difícil compreender, pelas mesmas razões, que na arte contemporânea tal característica deixa de ser um *a priori* para se configurar num objetivo declarado, almejado por aqueles artistas que ultrapassam modelos, estruturas ou códigos já estabelecidos. Além do mais, os espaços abertos, vazios, destinados à “ocupação”, ao preenchimento, por parte do espectador pareciam estar imbuídos de certo direcionamento do olhar, dos sentidos pretendidos antecipadamente.

Minha apropriação da problemática da *obra aberta* volta-se, neste sentido, para o entendimento de que ela representa uma categoria hipotética que, mesmo que estruturada em diálogo com numerosas experiências concretas, apresenta-se como bastante relevante para a organização do olhar sobre a arte contemporânea. A verificação e análise das particularidades e da multiplicidade de caminhos percorridos pelas produções artísticas contemporâneas e suas prováveis relações dialógicas. O que, de certo modo, explica a opção pela retomada deste conceito. Ou seja, retomo a discussão empreendida por Eco há mais de 40 anos, que já naquele momento optava por abrir mão de uma busca pelos meios com os quais são resolvidos os problemas artísticos para serem trazidas para a pauta dia – o que ainda é atual – as formas como tais problemas são propostos. Um esforço de abstração, de elaboração de um modelo hipotético, que denuncia que em lugar algum poderá ser encontrado concretamente o exemplo mais fiel de *obra aberta*. Esclarecendo que o “modelo” do qual trata Eco diz respeito a um processo manobrável, operatório, capaz de indicar formas comuns a diferentes experiências artísticas contemporâneas. Similaridades estruturais a serem reconhecidas na medida em que se assume a existência de um movimento dialético entre aquilo que é proposto como estrutura do objeto e a forma aberta de acessar o espectador – na relação produção-obra-fruição.

Para justificar e pontuar o uso dos termos “forma” e “estrutura” valem algumas considerações. Primeiramente, o entendimento de “obra” como “forma” trata de um todo orgânico, de uma obra realizada. Por outro lado, “forma” será por vezes utilizada como sinônimo de “estrutura”, não considerando esta como um objeto concreto, mas enquanto um sistema de relações.

Falar-se-á assim de estrutura em lugar de forma quando se quiser por em foco, no objeto, não sua consistência física individual, mas sim sua analisabilidade, sua possibilidade de ser decomposto em relações, de maneira a poder-se isolar, dentre elas, o tipo de relação frutiva exemplificado no modelo abstrato de uma obra aberta. (ECO, 2007: 28)

Forma como sistema de relações indicaria, por esta via, um “esqueleto estrutural” identificável em diferentes obras – não como um conjunto de preceitos a serem assumidos e seguidos, mas enquanto propostas artísticas que apresentam similaridades processuais no que se refere às relações a serem estabelecidas com o espectador. A estrutura da *obra aberta*, portanto, jamais será a estrutura isolada das várias obras, mas o “modelo geral que descreve não apenas um grupo de obras, mas um grupo de obras enquanto postas numa determinada relação frutiva com seus receptores”. (ECO, 2007:29)

Um modelo hipotético, novamente, que não trata da identificação de fatos objetivos, mas da definição de instrumentos que permitam a verificação de semelhanças entre as mais variadas experiências artísticas contemporâneas. Particularmente, a de que o artista contemporâneo tende, ao dar vida à sua obra, a prever entre esta, ele próprio e o receptor uma relação de não univocidade. E mais. Pela possibilidade de entender que a redução dessas experiências artísticas a um modelo hipotético abre espaço para analogias e ponderações com o próprio contexto social, político, cultural e de produção de conhecimento.

Por este motivo, comungo com Eco do entendimento de que o conceito de *obra aberta* está orientado para a peculiaríssima relação de fruição ativa posta em jogo pela arte contemporânea. E deixo claro que minha opção está focada exatamente no problema desta nova relação estabelecida entre a obra de arte contemporânea e o receptor – mais detidamente, entre a cena teatral pós dramática e o espectador. Acredito que esta proposta seja no mínimo, suficiente para iniciar, dar

prossequimento e, ainda assim, não esgotar o leque de problemáticas trazidas por este universo.

Fixar portanto a atenção, como temos feito, sobre a relação frutiva obra-consumidor, como se configura nas poéticas da obra aberta, não significa reduzir nossa relação com a arte aos termos de um puro jogo tecnicista, como muitos gostariam. É, pelo contrário, um modo entre muitos, aquele que nos é permitido por nossa específica vocação para a pesquisa, de reunir e coordenar os elementos necessários a um discurso sobre o momento histórico em que vivemos. (ECO, 2007: 36)

Tratando inicialmente de obras musicais, especificamente daquelas que só viriam a ser concluídas mediante iniciativa do intérprete no momento de fruição da obra “aberta”, Eco delimita claramente dois entendimentos para o intérprete. Um seria aquele entendido como “executante” da peça (o instrumentista, no caso da música) e o outro seria o fruidor, o receptor. Em ambos casos, interessa o fato de reconhecê-los como parte de um processo interpretativo.

Ponderando o lugar da interpretação de uma obra de arte, cumpre retomar o *a priori* de que a obra de arte, acabada e fechada, em sua perfeição como organismo uno, é também “aberta”, passível de várias interpretações, sem, contudo, deixar de fazer valer os caminhos norteadores dos sentidos previamente elaborados e de irreproduzível singularidade. Ou seja, a forma desta obra, mesmo que compreenda múltiplas perspectivas, ainda assim não deixa de ser ela própria, como pensada em sua criação.

Por outro lado, a opção por tratar de obras “inacabadas” traz novamente o questionamento sobre por que nas últimas décadas este inacabamento proposital, que requer um novo receptor, passou a predominar no meio artístico. Quais seriam as relações dialógicas presentes entre este contexto particular e todo um ambiente sócio cultural de reestruturação da ordem social e de produção de conhecimento?

Poder-se-ia perfeitamente pensar que esta fuga da necessidade segura e sólida e esta tendência ao ambíguo e ao indeterminado refletem uma condição de crise do nosso tempo; ou então, ao contrário, que estas poéticas, em harmonia com a ciência de hoje, exprimem as possibilidades positivas de um homem aberto a uma renovação contínua de seus esquemas de vida e saber, produtivamente empenhado num

progresso de suas faculdades e de seus horizontes. Seja-nos permitido subtrair-nos a esta contraposição tão fácil e maniqueísta, e limitemo-nos, aqui apontar concordâncias, ou pelo menos consonâncias; consonâncias que revelam uma correspondência de problemas dos mais diversos setores da cultura contemporânea, indicando os elementos comuns de uma nova visão de mundo. (ECO, 2007: 60)

Parece-me possível reconhecer a atualidade destas considerações e ainda indicar certa convergência de problemas e exigências que a própria obra de arte contemporânea corrobora, reflete e dialoga entre si e, particularmente, com o próprio contexto social mais amplo. Seria possível a identificação de “analogias de estrutura” sem, necessariamente, restringir-se a paralelos rigorosos, mas com chances de trazer para o debate contrastes e contradições inegáveis desta relação – um espaço para se propor comparar, por proximidade ou repulsão, abertura e dinamismo das obras com noções de indeterminação e descontinuidade do “mundo”.

Mais uma vez, assumo a proposta de Eco de encontrar possibilidades de redução dos diversos fenômenos e experiências da arte contemporânea a um modelo estrutural manuseável que se configure num instrumento capaz de filtrar o olhar na identificação de similaridades que comunguem com a afirmação de que se tratam de experiências artísticas “a acabar”.

De um modo geral, Eco vai sugerir que o discurso estético contemporâneo indica que cada ruptura de uma mínima organização pressupõe um novo tipo de organização, que é desordem em relação à estrutura anterior, mas ordem quanto aos parâmetros adotados para a organização do novo discurso. Por este motivo, mostra como característica essencial da arte contemporânea a proposta de um contínuo ordenamento altamente “improvável” em relação à ordem da qual se parte. O que não prescreve – se reconhecidas como “obras”, mesmo que abertas ou em movimento⁴ – sua identificação com coágulos de elementos casuais prontos a emergir do caos em que estão, para se tornarem uma forma qualquer. Pelo contrário, há que reafirmar que as poéticas contemporâneas propõem uma gama de formas abertas à mobilidade das perspectivas e à variedade de interpretações sem, contudo, deixarem de ser estruturadas enquanto “obras”.

⁴ Obras em Movimento como uma categoria de obra aberta, caracterizada pelo convite a “fazer a obra com o autor”, pela capacidade de assumir diversas estruturas imprevistas, fisicamente irrealizadas e que pressupõe a interveção direta do receptor para qualquer possibilidade de “acabamento” da obra. (ECO, 2007).

A *abertura* e o dinamismo de uma obra, ao contrário, consiste em tornar-se disponível a várias integrações, complementos produtivos concretos, canalizando-os *a priori* para o jogo de uma vitalidade estrutural que a obra possui, embora inacabada, e que parece válida também em vista de resultados diversos e múltiplos. (ECO, 2007: 63)

Entendo que esta vitalidade é “concretizada” no momento em que o receptor passa a tomar parte e ser parte integrante do conjunto de elementos que, então, se configurariam como obra de arte. Assim, o processo de *obras abertas* tende a promover no intérprete “atos de liberdade consciente” capazes de fazê-lo instaurar sua própria forma, sem ser determinado por uma necessidade que lhe prescreva os modos definitivos de organização dos elementos artísticos em questão.

Poder-se-ia objetar que qualquer obra de arte, embora não se entregue materialmente inacabada, exige uma resposta livre e inventiva, mesmo porque não poderá ser realmente compreendida se o intérprete não a reinventar num ato de congenialidade com o autor. Acontece, porém, que essa observação constitui um reconhecimento a que a estética contemporânea só chegou depois de ter alcançado madura consciência crítica do que seja a relação interpretativa, e o artista dos séculos passados decerto estava bem longe de ser criticamente consciente dessa realidade; hoje tal consciência existe, principalmente no artista que, em lugar de sujeitar-se à ‘abertura’ como fator inevitável, erige-a em programa produtivo e até propõe a obra de modo a promover a maior abertura possível. (ECO, 2007:41-42)

Vale deixar claro que a “abertura” já existente nas obras que antecedem a arte contemporânea não pressupõe a indefinição da comunicação ou a liberdade “plena” de fruição, na medida em que as interpretações múltiplas estariam restritas a certa definição prévia de resultados possíveis, sem que a reação interpretativa do receptor escapasse ao controle do autor. O “mecanismo frutivo” objetivado pelo artista contemporâneo seria o responsável por indicar um nível de “abertura” distinto, identificado como de “segundo grau” por estabelecer uma recepção correspondente a um processo continuamente aberto. As *obras abertas* contemporâneas representariam, portanto, a recusa à “inércia psicológica” enquanto contemplação da

ordem encontrada – onde a recepção não possui espaços para significações mais diversas daquela pretendida pelo autor.

Atualizando este conceito já em 1990, com *Os Limites da Interpretação* (2004), Eco reafirmava que a base para o reconhecimento e funcionamento da arte contemporânea estaria, de fato, em sua relação com o intérprete. Uma relação “livre” e “imprevisível” instituída, “autoritariamente”, pela própria obra. E pondera que, se naquela ocasião a proposta era tratar as estratégias que fizessem o intérprete “interrogar a obra *ad infinitum*”, torna-se também necessário verificar e discutir as próprias pulsões pessoais presentes no ato da recepção, numa dialética entre “fidelidade” – por tratar-se de uma obra – e “liberdade” – quanto à interpretação.

Assumida como uma *obra aberta*, a arte contemporânea passa a exigir um olhar mais atento e também aberto por parte do espectador. Esta abertura é fundamental para a fruição em todas as suas manifestações – sem entendê-las como um estilo, mas como um modo de pensar, de organizar pensamentos sobre o mundo que ajudam a formular as proposições artísticas. Por este motivo, a suposta “dificuldade” em “entender” a arte contemporânea está em querer medi-la e julgá-la a partir de parâmetros que não reconhecem ou não dizem respeito às suas especificidades. Ela, portanto, não deve ser enquadrada em conceitos anacrônicos, e sim reconhecida como parte de um contexto múltiplo, diversificado, representado não apenas pela verossimilhança.

Em se tratando de um contexto de recepção aberto às diversas possibilidades de entendimento e de atribuição de significados, Eco destaca o lugar da *deriva hermética* enquanto conceito que declara uma habilidade incontrolável de deslizamento de significado para significado, de semelhança para semelhança, de uma conexão para outra em processos interpretativos e de reestruturação significativa. E mostra que o conceito de *semiose hermética* – de alguma forma relacionada à *semiose ilimitada* de Peirce – indica que qualquer coisa pode remeter a qualquer outra, esclarecendo não se tratar da ausência de significados, mas dos efeitos de contínuo deslizamento e deferimento de todo significado possível. Desse modo, “na tentativa de procurar um sentido último, e inatingível, aceita-se um deslizamento irrefreável do sentido” (ECO, 2004: 25)

Quero sublinhar que na interpretação, além do fato de que uma expressão pode ser substituída por sua interpretação, também acontece que esse

processo é teoricamente infinito, ou pelo menos indefinido, e que quando usamos um dado sistema de signos podemos tanto recusar-nos a interpretar suas expressões quanto escolher as interpretações mais adequadas segundo os diferentes contextos. (ECO, 2004: 185)

Por este motivo, a produção artística atual, dotada das especificidades de um mundo contemporâneo, tende a se dirigir a espectadores/fruidores/consumidores capazes de acolher a pluralidade e exercitar certa generosidade no olhar para uma experiência na qual os significados estão abertos e, por isso mesmo, ainda em construção.

Em se tratando de certa localização do teatro contemporâneo neste campo, penso ser relevante destacar os apontamentos levantados e discutidos por José da Costa⁵ que julgo passíveis de diálogo sobre a relação da obra teatral recente com o espectador.

Interessa ao autor não apenas o viés da composição das obras teatrais como também os modos de subjetivação e agenciamentos políticos “operados pela cena contemporânea em relação aos receptores”. De forma particular, trabalha conceitualmente aquilo que descreve como uma “escritura cênico-dramatúrgica conjugada” com o qual analisa espetáculos que fogem do padrão tradicional de construção e recepção da cena. Seus argumentos dirigem-se, portanto, para as formas de narrativização da cena contemporânea, entendendo que elas não constituem um movimento em direção à construção de uma lógica minimamente estável de um todo, de uma fábula, mas denunciando certa instabilidade daquilo mesmo que se quer “narrar”.

Neste sentido, a desestabilização da narrativa acaba por envolver “operações falsificantes”, onde não se garante um “lastro referencial” (seguro e preexistente) ao mesmo tempo em que se trata de uma “constelação de discursos e imagens”. Espaços abertos, acredito, para a ocorrência de processos interpretativos e de elaboração de sentidos não necessariamente pensados previamente.

Da Costa, portanto, propõe o entendimento de um “teatro narrativo-performático”, indicando uma forma diferenciada de lidar com a presença cênica e o sentido, pensados enquanto “efeitos” (sem relação estreita e linear com uma causa) imbricados em um novo modo de estruturação do acontecimento teatral. Considera-

⁵ COSTA FILHO, José da. *Teatro Contemporâneo no Brasil: criações partilhadas e presença diferida*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

se, assim, a presença do acaso e do aleatório em múltiplas intervenções no processo de criação para a constituição de uma escritura cênico-dramatúrgica conjugada.

Pensados por uma lógica de desconstrução, sentido e presença passam a conferir espaços onde o espectador encontra possibilidades de entendimentos não previstos, ao mesmo tempo em que são desestabilizados por esta mesma cena em que noções de sentido e presença deixam de fazer remissões diretas a referências estáveis e facilmente identificadas. Assim, “o diferimento e a fratura originais da presença são a condição mesmo de possibilidade de todo o significar”.

Seguindo o viés experimentalista dos processos de criação artística, fortalecido e intensificado a partir da segunda metade do século XX, também o teatro colocou como pauta do dia o questionamento de uma sequência hierárquica das etapas do processo teatral.

Poderíamos chamar de editável o teatro que se produz por esse modelo de escrituração (ou de composição) que não se agarra de modo hierárquico à escrita como linha e como representação fonológica da língua, nem aos modos de constituição de sentido, que, pelo senso comum, a ela se associam (o sentido como produto da unificação de dados e de uma dinâmica causal). Diríamos, na continuidade do raciocínio, que esse teatro editável caminha em direção bastante diversa do que tradicionalmente se entende como literatura dramática. Mas nem por isso – seria preciso acrescentar – ele deixa de dialogar com as investigações criativas e teórico-críticas do campo literário e com a tradição do gênero dramático. (DA COSTA, 2009: 116)

Sendo assim, mesmo quando o teatro contemporâneo recorre às estruturas tradicionais do drama não o faz de maneira a continuar dando voz a uma narrativa unificadora e estável quanto ao seu significado. Por este motivo, no teatro narrativo-performático, em que se observam paradoxos e ambiguidades de uma “cena multidirecionada”, incerta e fragmentada, é possível constatar aquilo que Da Costa indica como “agenciamento de um nomadismo permanente da significação (sentido em deriva)”. Esse teatro parece ser entendido como aquele que é efetivamente encenado sem que se relacione única e exclusivamente com um universo de obras dramáticas fechadas. Sem que mantenha as fronteiras que definem e especificam cada um dos campos teatrais (literário, o cênico, o atoral entre outros). Neste sentido,

o “narrativo” opera como uma “desestabilização” de cada um desses campos e da relação deles entre si, indicando quase sempre uma dramaturgia “desdramatizada”,

(...) porque construída fora dos padrões dramáticos de progressão da tensão, da priorização dos diálogos como canal de veiculação de informações, dos personagens bem definidos e diferenciados entre si etc.
(DA COSTA, 2009:30)

Portanto, e mais uma vez, a narrativa estabilizadora e unificadora de significados cede espaço a uma “não orgânica” (Deleuze) ou “não verídica” (Blanchot), ou ainda, uma narrativa como estrutura ou dinâmica de “negatividade” (Iser)⁶, como destaca o autor.

A operação de diferimento, particularmente no questionamento sobre a significação enquanto processo que verifica unidades e totalidades fechadas, identidades autônomas e estáveis – como mostra Da Costa –, e entendida como método de “agenciamento reflexivo” de identidades móveis abertas – onde qualquer unidade apenas se dá em relação, em interação – parece indicar possibilidades de entendimento do novo lugar do espectador se considero que no teatro contemporâneo a polarização palco platéia desfaz-se para dar espaço a novas formas de relação e comunicação com este sujeito.

Esse teatro narrativo-performático, como caracterização do teatro contemporâneo, não procura resolver tensões próprias de uma época ou contexto, retratando estilos enquadrados pela definição de gêneros ou modalidades discursivas.

Ao contrário, trata-se, frequentemente, de discursos cênico-dramatúrgicos que dão preferência a operar cisões, rupturas, conjugando elementos heterogêneos e díspares, não vocacionados a uma harmonização tranquilizadora. (DA COSTA, 2009: 117)

Uma tentativa por sistematizar categorias como “aberta” e “móvel” na estruturação de uma escrita teatral num contexto contemporâneo, e entendendo o próprio conceito de escrita de modo mais ampliado – postulando uma escritura

⁶ DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo, cinema 2*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Maria Regina Louro. Lisboa: Relógio d’Água, 1984.
ISER, Wolfgang. *O ato de leitura – uma teoria do efeito estético*, v. 2. São Paulo: Editora 34, 1999.

cênico-dramatúrgica “processual, participativa e articuladora de diversas modalidades criativas” (p. 119).

Pensando particularmente na dramaturgia contemporânea, Ryngaert⁷ esclarece que diante de uma nova forma de construção do diálogo na cena, o autor contemporâneo deixa de considerar o leitor/espectador na elaboração de uma conversa, onde interessa aos personagens o entendimento das informações necessárias – o que acaba não conferindo uma lógica, e coerência, facilmente apreendidas pelo leitor/espectador. O autor, por este motivo, faz do subentendido a “peça mestra” do jogo com o receptor. A “narrativa cenicamente performatizada” do teatro contemporâneo, portanto, acaba por abrir mão de significados estáveis e referências unificadoras.

É por este motivo que me aproprio do conceito de teatro pós dramático por entender tratar-se de uma categoria que especifica uma parcela das experiências ou procedimentos do teatro contemporâneo e, ao mesmo tempo, sendo entendida com uma categoria de *obra aberta* e, por isso mesmo, assumida como referência na proposta de se pensar o novo lugar do espectador da cena contemporânea.

Mesmo ciente das críticas levantadas por algumas vertentes acadêmicas – sobre limitações e equívocos históricos ou de amplitude do conceito – , ainda acredito ser este conceito um interessante instrumento para análise de experiências teatrais mais recentes, menos vinculadas aos processos de criação mais tradicionais.

Sendo assim, para chegar à discussão focada no espectador entendo que seja necessário reconhecer os principais aspectos que caracterizam a cena pós dramática, sem, contudo, deixar de considerar que processos diferenciados de criação e estruturação dessa cena sustenta este quadro de referência.

Primeiramente, quando indico a possibilidade de reconhecimento de um novo lugar do espectador e, portanto, de um novo espectador, tenho ciência de que este contexto apresenta-se como resultado de experiências teatrais não vinculadas aos padrões tradicionais de criação – envolvendo, na verdade, uma complexa rede de rupturas, superações e agregações que dificultam, ou complexificam, seu entendimento e, mais ainda, sua categorização de forma simplista e homogeneizante. É por este motivo, mais uma vez, que inicio essa discussão com alguns apontamentos

⁷ RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o Teatro Contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

acerca da constituição da cena em si, sem tratar deliberadamente das opções e caminhos percorridos no processo de criação.

Recorro, para tanto, à consideração de Lehmann de que o teatro pós dramático combate, e por vezes suprime, qualquer noção de síntese. Para além de um teatro de ação, há que se perceber na experiência pós dramática um teatro de estados e de composições cênicas dinâmicas – em lugar de se manter o enredo como categoria central, como no drama, onde relações de causalidade desencadeiam uma narrativa linear, fabular e concludente. Ao considerar, portanto, um processo de “desdramatização” de textos dramáticos tradicionais, Lehmann esclarece que se trata da “representação de uma atmosfera e de um estado de coisas” que acaba por colocar a ação dramática em segundo plano privilegiando, assim, a criação de uma situação teatral. O que, de modo sintético, indica certo interesse em não trazer à cena uma estrutura com coerência facilmente identificada e previsível.

Em todos os registos o teatro é transformação, metamorfose, e cabe levar em conta a advertência da antropologia do teatro de que sob o esquema tradicional da ação se encontra o esquema mais geral da transformação. Assim também se compreende melhor o fato de que o abandono do modelo ‘mimese da ação’ não leva de modo algum ao fim do teatro. A concentração no processo de metamorfose leva na verdade a um outro modo de percepção, no qual o reconhecimento é continuamente superado por um jogo de espanto que não se situa em nenhum ordenamento da percepção. (LEHMANN, 2007: 128)

Há, segundo o autor, uma exigência de que a percepção no teatro pós dramático ocorra de forma aberta e fragmentada devido à recorrente abundância e simultaneidade de signos cênicos.

Tratando particularmente dos trabalhos de Robert Wilson, Lehmann chama atenção para a recorrente presença de figuras incompreensíveis, sem um significado esclarecido, assim como para o uso do espaço de forma descontínua, não homogênea.

É evidente que com isso a capacidade de interpretação da textura do conjunto tende a zero. Por meio da montagem de espaços virtuais imbricados ou justapostos, que permanecem independentes uns dos outros – é esse o ponto crucial –, de modo que não se oferece síntese

alguma, surge uma esfera poética das conotações. (LEHMANN, 2007: 131)

E para a discussão que proponho, é fundamental assumir este ponto crucial, esta poética das conotações. Ou seja, o reconhecimento de uma cena estruturada por signos independentes que possibilitam a atribuição de significados e sentidos num processo fortemente subjetivo, não denotado, portanto.

Talvez seja conveniente relembrar a discussão inicial sobre as artes contemporâneas na medida em que podem ser assumidas como experiências desestabilizadoras de sínteses que, de algum modo, sustentam todo um movimento histórico de desvinculação do processo criativo na arte de qualquer padrão preestabelecido ou tendência modelizadora. Contudo, e considerando o teatro pós dramático, é possível estabelecer critérios, e mesmo categorias, capazes de orientar o olhar no reconhecimento das experiências que possam ser assumidas como tal.

Nesse contexto, a concepção de signos teatrais deve abranger todas as dimensões da significação: não apenas a dos signos que comportam uma informação apreensível, portanto a de significantes que denotam ou um significado identificável ou o conotam de modo inequívoco, mas virtualmente a de todos os elementos do teatro. Uma corporeidade específica, um estilo do gestual, um arranjo de palco também devem ser assimilados como ‘signos’ já pela circunstância de que mesmo sem ‘significar’ se apresentam com uma certa ênfase, constituindo uma manifestação ou gesticulação que exige atenção e que ‘faz sentido’ em função do quadro geral da encenação, sem que possa ser determinada conceitualmente. (LEHMANN, 2007: 137)

Mesmo que a semiótica teatral seja capaz de elucidar todo um processo de significação da cena, é preciso que se reconheça o conjunto de signos teatrais por meio da “eliminação da significação” como forma de garantir que um certo “livre jogo das potencialidades” se instale. No entanto, há que se

desenvolver formas de discurso e de descrição para aquilo que, por assim dizer, permanece como não-sentido no significante. Assim, a presente tentativa de descrição está ligada a perspectivas de semiótica teatral e ao mesmo tempo procura ultrapassá-las, uma vez que se concentra nas figurações do auto-apagamento do significado. (LEHMANN, 2007: 138)

Mais uma vez, a organização da cena a partir de estruturas parciais deixa de considerar modelos coerentes, previamente orientados para um sentido fechado, de síntese, para se constituir em sistemas instáveis – voltados para o “potencial artístico da decomposição da percepção” (Deleuze *apud* Lehmann, 2007). O que, de algum modo, refere-se ao potencial de diversificação da recepção – singular, solipsista, livre para novas experiências de partilha e comunicação – baseada numa semiótica “desbloqueada” que viabilize uma interpretação “turbulenta” nos termos de Lehmann.

Se marcada pela heterogeneidade dos signos e entendida como responsável por criar um ambiente de percepção bastante particular, a cena pós dramática parece abrir espaço para a elaboração de correspondências não imaginadas, nada previsíveis, detidamente subjetivas. E mesmo que suas características mais marcantes não sejam percebidas com tanta evidência em todas as experiências assumidas como pós dramáticas, é fundamental que ao menos se reconheça que esta forma de fazer teatro está no modo como são tratados os signos teatrais, principalmente ao meu ver, naquilo que se apresenta mais como manifestação do que significação.

Parto do pressuposto de que no gênero pós dramático haveria um princípio geral de perda da hierarquia dos elementos teatrais, contrariando boa parte de sua tradição e assumindo a parataxe enquanto traço estilístico desse fazer artístico, onde esses elementos, segundo Lehmann, não mais se concatenam de modo inequívoco. A parataxe seria, assim, um desses procedimentos que denunciam a ausência de qualquer noção de previsibilidade e regularidade, deixando de fazer sentido para este teatro a subordinação de determinados signos cênicos, principalmente ao texto (falado e escrito). Abre-se espaço, neste sentido, para uma certa equivalência hierárquica e para a própria inclusão de outras linguagens artísticas tratadas com mesmo peso nas montagens teatrais pós dramáticas.

A consequência imediata de um procedimento paratático é a estruturação dos elementos cênicos dentro de uma lógica da simultaneidade que, de acordo com Lehmann, acaba por sobrecarregar com frequência o “aparato perceptivo” do espectador. Intencionalmente, o efeito da simultaneidade tende a ocasionar o que se chama de “parcelamento da percepção”, resultado de cenas organizadas por diferentes “realidades”, impossíveis de serem desconsideradas enquanto simultâneas e dotadas de naturezas estéticas distintas. Trata-se de composições visuais, sonoras,

olfativas e mesmo táteis que constituem, com mesma intensidade, um ordenamento cênico sem que haja, necessariamente, qualquer relação direta e justificável entre as mesmas.

Se o entendimento já não encontra quase nenhum apoio em contextos de ação abrangentes, até mesmo os acontecimentos percebidos no momento perdem sua sintetização quando decorrem simultaneamente, e a concentração em um deles torna impossível o registro claro do outro. (LEHMANN, 2007: 147)

Ao tratar do “panorama do teatro pós dramático”, quatro definições – ou esclarecimentos – apontados por Lehmann foram fundamentais para que eu conseguisse organizar minimamente um entendimento acerca da cena deste teatro e de como poderia iniciar os questionamentos e considerações sobre sua relação com o espectador. Mesmo que não seqüenciados explicitamente, esses “esclarecimentos” parecem indicar etapas do que entendo como fato teatral – o momento em que se dá, concretamente, o encontro da cena com o espectador. Destaco essas “etapas” na seguinte ordem: desconstrução do acontecimento instantâneo; dissociação do sentido; decomposição da percepção; e as linhas de fuga deleuzianas.

Sem discorrer, nesse momento, sobre cada um deles – o que nem mesmo o próprio Lehmann fez –, assumo esta situação como pressuposto para reconhecer que a recepção do teatro pós dramático reage às práticas arbitrárias de indução e limitação da capacidade interpretativa do espectador, devido primeiramente à própria forma de estruturação da cena, considerando os procedimentos – ou traços estilísticos – abordados anteriormente.

Os espaços abertos às mais diferentes interpretações e reelaborações de sentidos passam a configurar uma nova relação da cena com o espectador, estruturando-se num contexto de comunicação, dialógico, e não apenas contemplativo.

(Os espectadores) não fundem suas perspectivas específicas num todo, conquanto compartilhem certas afinidades em grupos ou grupelhos. Nesse sentido, a perturbadora estratégia da eliminação da síntese significa a proposição de uma comunidade das fantasias diversificadas, singulares. (...) De fato, os discursos cênicos se aproximam em vários aspectos de uma

estrutura onírica e parecem contar algo acerca do mundo onírico dos seus criadores. É essencial para o sonho a não hierarquia entre imagens, movimentos e palavras. ‘Pensamentos oníricos’ constroem uma textura que se assemelham à colagem, à montagem e ao fragmento, não ao curso de acontecimentos estruturados de modo lógico. O sonho é o modelo por excelência da estética teatral não hierarquizada, uma herança do surrealismo. (LEHMANN, 2007: 140)

Reconhecendo que o teatro pós dramático exige uma mudança de atitude por parte do espectador, cabe entender que este não é impelido a uma imediata assimilação do instante, mas empreende processos de armazenamento de informações e impressões sensíveis concatenadas a uma “atenção flutuante” ao considerar a simultaneidade de eventos, de ações ocorridas paralelamente e sem um encadeamento lógico, ou de fácil apreensão.

Por este motivo, a parataxe e a simultaneidade parecem desfazer a possibilidade de uma “concatenação orgânica” dos signos cênicos. Deflagram, pois, uma construção cênica não hierarquizada e com ausência de significados claros, porém dotada de referências múltiplas sem que as mesmas se justifiquem mutuamente. Destacando a presença de um jogo com a densidade dos signos, Lehmann esclarece que tempo, espaço e fala são dilatados ou comprimidos ao extremo, assim como também são extremados os usos dos demais signos cênicos num movimento “dialético de pletora e privação, de cheio e vazio”.

Presença e ausência tendem a ser o mote de um discurso cênico que problematiza não apenas as expectativas acerca dos signos teatrais, mas a própria cultura midiática em seus aspectos espetaculares e de privação dos sentidos. Jogar, portanto, com a densidade dos signos deste campo artístico ultrapassa um intuito “meramente” estético para tornar-se também político.

O próprio Lehmann (2006) coloca em questão a problemática de criar através do teatro uma situação de interrupção do cotidiano – marcado pelo poder do consumo e da mídia de massa – de um choque que nos faça pensar sobre uma realidade do impossível. O teatro pós dramático apresentaria, desse modo, possibilidades variadas de pensar e realizar estas interrupções.

A opção, contudo, por conceituar processos criativos descentrados, avessos à ascendência do drama para a constituição de uma teatralidade, acabou por contribuir

para um refinamento do olhar sobre estas experiências, o que não impediu o surgimento de ponderações e críticas a seu respeito.

Recorro a algumas críticas da coletânea *Pós Dramático: um conceito operativo?* (2008), organizada por Silvia Fernandes e J. Guinsburg, sobre a categorização empreendida por Lehmann. O embate de ideias, favoráveis ou não, tem oferecido um leque de possibilidades de entendimento e aplicabilidade do conceito de teatro pós dramático, e mesmo as críticas acerca de sua validade também vêm sendo necessárias para seu próprio amadurecimento.

Uma das mais recorrentes refere-se a uma provável associação direta, e por isso redutora, do drama com a determinação da estética do espetáculo – o que não levaria em conta os demais elementos do sistema teatral como também responsáveis pela estruturação da cena. No entanto, penso que esta centralidade atribuída ao drama, supostamente no discurso do Lehmann, ganha uma dimensão maior que a leitura que faço. Atribuo esta centralidade ao entendimento de que o drama tende a estabelecer um eixo para a produção de sentido que, no final das contas, independe da forma que a cena assumirá. Há, portanto, uma tendência de que os espaços abertos a processos de interpretação mais ampliados e, por isso, mais diversificados ocorram na medida em que o texto dramaturgico deixa de ser central enquanto indutor e condutor da estruturação da obra teatral.

Não acredito que romper com a centralidade do drama signifique negar a continuidade de existência do texto, mas envolve novas formas de se relacionar com os demais elementos da composição cênica, conferindo níveis diferenciados de importância a cada um deles na medida das propostas e objetivos trazidos para a pauta do dia. Há, neste sentido, uma superação, ou mesmo flexibilização do que se poderia entender como uma simbiose da dramaturgia e do teatro. Desse modo, não acredito que o teatro pós dramático possa ser identificado de maneira simplista à ausência do drama, mas, sim, à sua não primazia frente aos demais procedimentos e elementos.

Talvez seja interessante reafirmar o reconhecimento, por parte do próprio Lehmann, de que este movimento de ruptura, superação, experimentação iniciou-se no início do século XX, mas intensificado e assumido por procedimentos mais autônomos – assim como mais difundidos e descentralizados – nas produções teatrais da segunda metade do XX – com maior ênfase a partir da década de 70.

Até porque, este contexto histórico é bastante distinto daquele que influenciava e mesmo interferia nas temáticas e construções cênicas de um período histórico de guerras. Ainda que estejamos falando de um ambiente marcado pelos embates indiretos e em suspenso da Guerra Fria. Porque ao mesmo tempo são empreendidas grandes e mais consolidadas críticas no campo acadêmico às teorias e ideologia totalizantes e, ainda, passamos a vivenciar formas de avanço tecnológico sem precedentes – num cotidiano que se transforma pelo acesso cada vez mais facilitado a equipamentos e mecanismos de uso direto pelo indivíduo. Uma revolução dos costumes e dos modos de comunicação que se integram e são agregados ao fazer artístico enquanto reflexo e reflexão sobre os novos modos de vida que se instalam.

Para exemplificar o mínimo que distingue este contexto de um período anterior, ainda que próximo, destaco.

A atmosfera do teatro do absurdo tem fontes políticas e filosóficas na barbárie representada especialmente pelo extermínio nos campos de concentração da segunda Guerra Mundial e na destruição de Hiroshima. A ansiedade metafísica diante do aviltamento da condição humana no imediato pós guerra está muito distante do ceticismo e do niilismo dos anos 1980 e 1990, em que o teatro pós dramático tem maior influência. Além do mais, ainda que certos procedimentos da dramaturgia do absurdo possam assemelhar-se aos pós dramáticos, é apenas quando os meios teatrais se colocam no mesmo nível do texto, ou podem ser concebidos sem o texto, que se pode falar em teatro pós dramático. (FERNANDES, 2008: 17)

E sobre a crítica acerca do horizonte de alcance do conceito de teatro pós dramático, não cabe, a meu ver, exigir tal precisão na medida em que o próprio objeto de análise é impreciso e marcadamente heterogêneo. Da mesma forma, e por este mesmo motivo, é bastante complicado levantar crítica à possibilidade de considerar igualmente pós dramáticas encenações tão distintas esteticamente e em seus processos de criação. Ora, o universo pós dramático não é detidamente, quase que por essência, heterogêneo? Onde está o problema de se aproximar experiências distintas para uma análise com base em um instrumental teórico que, do meu ponto de vista, busca fazer uma redução estrutural deste universo tão diversificado para identificação de similaridades – retomando as considerações de Eco acerca de um

modelo de obra aberta? Penso que, da mesma forma, o que se pretende não é o enquadramento de experiências concretas – quanto às definições ou especificações trabalhadas por Lehmann – a um quadro previamente definido, fechado –, mas a possibilidade de estabelecer um diálogo consistente, instrumentalizado, para se discutir os processos e descaminhos dessas experiências, bem como pensar o contexto no qual se encontram inseridos e relacionados entre si.

Seria, portanto, complicado falar de um teatro pós-dramático no singular. Parece mais coerente tratar de elementos pós-dramáticos assumidos e reconhecidos numa multiplicidade de formas e propostas. Propostas que, em sua maioria, explodem e ressignificam os espaços cênicos, assumem a dramaturgia do corpo e da voz, a fragmentação da narrativa, o papel do ator que não só representa, mas também se presentifica no palco. Propostas que parecem comungar com o reconhecimento de que o indivíduo contemporâneo, afetado e responsável por um novo contexto sócio, político e cultural, é também reposicionado em seu papel de espectador na cena pós dramática – sendo acessado e requisitado de forma diferenciada – e provocado em sua percepção ou emoção significativa e quanto ao seu olhar sobre a própria sociedade.

Na medida em que faço apropriações de forma cautelosa e pontual, acredito ser tranquilo destacar e dialogar com algumas dessas questões levantadas e, por isso mesmo, reafirmar esta opção.

Em resumo, e de um modo geral, a *obra aberta* pressupõe experiências de desconstrução das formas clássicas de uma obra de arte para que estas possam ganhar vida num processo de subjetivação da sua recepção. No teatro contemporâneo, é possível destacar o teatro pós dramático como uma categoria particular deste universo e entendido enquanto *obra aberta*, passando a requisitar, conseqüentemente, um espectador diferente daquele tradicionalmente reconhecido. Deste “novo” espectador exige-se uma nova disposição para se relacionar com o teatro – disposição, esta, manifesta num comportamento mais ativo e de responsabilidade com a própria constituição do ato cênico como veremos no capítulo seguinte.

Flávio Desgranges⁸ destaca-se como uma referência no que diz respeito à verificação de que o espectador contemporâneo – ou pelo menos aquilo que se pensa sobre ele – corrobora uma gama de transformações passada pelo mundo contemporâneo, particularmente, no que tange a perda das narrativas sociais totalizantes, onde um todo orgânico ou a ideia de síntese conclusiva cede lugar aos recortes das relações e visões de mundo num constante apropriar-se de fragmentos para reconstruções ininterruptas. Neste cenário, caberia ao espectador empreender reflexões analíticas sobre uma “disjunção estética” colocada em jogo pela cena.

O artista trabalha recortando e definindo as frações de vida sobre as quais irá se debruçar, mas os pedaços recortados não formam necessariamente um todo orgânico. Em oposição aos projetos modernos, a contemporaneidade implementa uma guerra contra as totalidades, pois a relatividade ganhou o cotidiano e os pontos de vista possíveis estão multiplicados. (DESGRANGES, 2002)

Em lugar de estabelecer relações, ainda que subjetivas, das partes com o todo – ou com alguma ideia de síntese *a priori* –, o espectador contemporâneo relaciona e joga com as partes entre si sem dever respostas a serem confirmadas por definições rígidas colocadas previamente.

Para Desgranges, este caráter reflexivo do teatro contemporâneo, em sua proposição dialógica com a efetiva participação do receptor enquanto co-criador do evento, denuncia, em verdade, a tônica educacional da experiência artística. E desse modo, se o teatro moderno estruturou-se também com o estímulo à participação do espectador, estabelecendo uma relação de co-autoria com o espetáculo, o contemporâneo, por sua vez, tem levado ao extremo esta atitude.

⁸ Em *O espectador e a contemporaneidade: perspectivas pedagógicas*. Revista Sala nº 2 – Revista de Artes Cênicas – ISSN 1519-5279, Departamento de Artes Cênicas / ECA-USP, 2002.

III

NO PENSAR A RECEPÇÃO TEATRAL, O LUGAR DO ESPECTADOR

Buscando fazer um levantamento dos estudos mais recentes sobre a recepção teatral, fui surpreendida com certa escassez de pesquisas detidas sobre as especificidades deste “momento” de encontro da obra de arte com seu público. Na verdade, percebi que do ponto de vista histórico a temática da recepção, de um modo mais amplo e *stricto sensu*, é ainda um campo recente até mesmo nos principais centros de pesquisas que iniciaram as discussões mais particulares a seu respeito. E no Brasil não é diferente.

Início este capítulo com tais considerações porque, não obstante considere que o tema da recepção não seja novo – nem poderia –, ponto que as atenções sobre suas particularidades, num esforço de melhor refletir, ponderar e problematizar os fatores e elementos que constituem seu universo, datam de períodos recentes. E, mais ainda, penso que o amadurecimento dos primeiros estudos centrados na recepção – muitas vezes ligado às consequentes apropriações e atualizações dadas por diferentes áreas do conhecimento – é que vem conferindo espaço para que sejam empreendidas as análises e considerações sobre a gama multifacetada de experiências do ato receptivo na contemporaneidade. Experiências, estas, que denunciam o esgarçamento de toda e qualquer discussão anterior sobre a relação estabelecida entre a obra e seu receptor no que tange às noções de comunicação, interpretação, abertura dos sentidos, completude e co-autoria da obra.

Em verdade, só a partir da segunda metade do século XX é que podemos contar com contribuições acadêmicas que, de fato, elevam a recepção da obra de arte a um *status* de maior relevância. Até então, predominavam os estudos sobre aspectos da produção da obra de arte e literária – seu processo criativo, seu autor, seu contexto histórico e mesmo relação com as demais obras de seu tempo –, sem considerar a experiência estética, *locus* dos acontecimentos receptivo e comunicativo, enquanto fundamental para a compreensão histórica e social da própria obra, em sua relação com as demais experiências de significação do cotidiano.

A trajetória, portanto, dos estudos acadêmicos sobre as especificidades da recepção conta com a manutenção, em diferentes medidas e críticas, do recurso à hermenêutica, à fenomenologia, às teorias da informação e da comunicação, aos

sistemas e processos perceptivos da psicologia, aos desdobramentos da semiótica em tentativas de estabelecer relações de proximidade com o receptor.

De parte deste breve esclarecimento, chamo atenção para o fato de que as terminologias para se referir ao receptor variam não apenas conforme sua “disposição” frente à cena, mas sobretudo quanto à forma de abordagem que as próprias obras estruturam em seu processo de criação. Cada intuito diferenciado de se acessar o receptor acaba por constituir lugares também diferenciados para o indivíduo colocar-se enquanto tal – ainda que as propostas cênicas optem por não conferir espaço para manifestação individualizada. Sobre este aspecto, discutirei mais adiante.

Para um entendimento acerca da problemática da recepção teatral, lançarei mão de algumas contribuições que talvez organizem melhor o olhar sobre este universo. Passando por rápidos apontamentos teóricos/conceituais sobre a teoria da recepção literária e a estética da recepção, culminando no lugar do espectador no acontecimento cênico, o objetivo é chegar às particularidades desse processo no que se refere à recepção do teatro pós dramático.

Reconheço que a estética da recepção é parte integrante do escopo da teoria literária e localizada na era pós-estruturalista, a partir dos finais da década de 1960 – primeiramente na Alemanha e em seguida nos Estados Unidos. Em ambos países assumiu a defesa de certa soberania do leitor na recepção crítica da obra de arte literária. Na Alemanha recebeu o nome de *Rezeptionästhetik*; nos países anglo-americanos formatou-se a expressão *reader-response criticism*; em português, adotou-se a tradução do alemão – estética da recepção, portanto⁹.

Particularmente, neste período, Hans-Georg Gadamer¹⁰ empenhou-se em reestruturar o campo de abrangência da hermenêutica, chamando especial atenção para o fato de que as questões do sentido e da interpretação textual dos modelos hermenêuticos são tão indispensáveis quanto as questões linguísticas e formais para uma estética da recepção do leitor. Desse modo, a obra de arte literária apenas se tornaria concretizada na medida de sua legitimação por parte do leitor, sendo necessária, portanto, a identificação do não apenas do contexto específico da obra em

⁹ Conferir *E-Dicionário de Termos Literário* - www2.fcsb.unl.pt/edtl/verbetes/E/estetica_recepcao.htm

¹⁰ GADAMER, Hans-Georg. *Verdad y metodo*. Trad. Ana A. Aparicio y Rafael Agapito. Salamanca: Ortega, 1977.

questão como também do “horizonte de expectativa” dos próprios leitores – baseado em suas experiências e condicionantes particulares capazes de tornar cada vez mais subjetivado o ato receptivo. Neste “jogo” interpretativo, Gadamer propõe a abertura do sentido e do significado para que sejam reposicionados em lugares possíveis e não naqueles necessários por “definição” do próprio texto.

Hans Robert Jauss¹¹, por sua vez, apresenta a proposta de uma estética da recepção da obra de arte literária que, para além do estudo das condições de produção dessa obra e de seu autor, considere a construção de uma relação dialógica entre a obra e público. Relação, esta, fundamental para o reconhecimento da relevância da experiência estética para a compreensão dos caminhos e descaminhos da arte contemporânea e, principalmente, das relações entre a obra e o espectador contemporâneos. Assim, em que medida ainda é possível falar de alguma verdade da obra de arte em detrimento da experiência da arte – que, do meu ponto de vista, está direta e necessariamente vinculada à sua relação com o receptor? Como assumir que, de fato, a experiência estética é quem confere alguma noção de completude à obra?

De um modo geral, à parte a constatação de diferentes pontos de vistas e discordâncias, destaco que se constitui com a estética da recepção o reconhecimento da importância do leitor no processo de estruturação do sentido de um texto, superando a tradição que o assume como algo finalizado em si, restando ao leitor apenas o desafio de descoberta e identificação – experimentação – de seu sentido.

Umberto Eco¹² discutindo os limites da interpretação, confirma que diferentes orientações passaram a eleger não tanto os acontecimentos empíricos da leitura, mas a própria construção – ou desconstrução – do texto, ocorrida no ato de leitura. Neste quadro de orientações sobre os processos de recepção da obra literária estariam a estética da recepção, a hermenêutica, as teorias semióticas do leitor ideal ou modelo. Isto porque, consideram em comum o papel desempenhado pelo destinatário na sua compreensão, atualização, interpretação e o próprio modo como o texto prevê essa participação.

Até os anos sessenta, as teorias da recepção nasceram como reação: (i) aos enrijecimentos de certas metodologias estruturalistas que presumiam

¹¹ JAUSS, Hans Robert. *A Literatura como Provocação - História da Literatura como Provocação Literária*. trad. de Teresa Cruz. Lisboa: Vega, 1993.

¹² ECO, Umberto. *Os Limites da Interpretação*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

poder investigar a obra de arte ou o texto na sua objetividade de objeto linguístico; (ii) à natural rigidez de certas semânticas formais anglosaxônicas, que pretendiam abstrair de toda situação, circunstância de uso ou contexto no qual os signos ou os enunciados fossem emitidos – era o debate entre semântica de dicionário e semântica de enciclopédia; (iii) ao empirismo de algumas abordagens sociológicas. (ECO, 2004: 4)

Por esta via, pensando a desconstrução como caminho inevitável ao processo de elaboração de sentidos por parte do leitor, coloca-se em pauta a própria perda de uma suposta verdade do texto – fechada em si, unívoca – para dar lugar ao estabelecimento de certo “contrato” no ato da recepção. Entretanto, e ao mesmo tempo por este mesmo motivo, talvez seja possível reconhecer o esforço em não se atribuir ao leitor a condição de soberania frente ao texto ou ao próprio autor, mas de ser capaz de reelaborar os elementos constituintes da estrutura textual com o seu próprio conjunto de experiências e horizontes de expectativas.

Assumindo o teatro em seu caráter de fenômeno de comunicação, entendo que se deva considerar o destinatário – neste caso, o espectador – não como mero depósito de informações, mas enquanto parte integrante e integrada de um processo de interação e estabelecimento de vínculos de reciprocidades e trocas. Não por menos, muitos princípios da teoria da recepção literária são apropriados, assumidos como passíveis de aplicação às ciências teatrais. Contudo, há que se ressaltar, mais uma vez, que o interesse voltado para as pesquisas detidas sobre o campo da recepção teatral é um fenômeno relativamente recente.

Luiz Cláudio Cajaiba (2005)¹³ destaca a pesquisadora alemã, Kathrin Sartinger, como aquela que veio atender à necessidade já manifesta das artes cênicas de refletir particularmente sobre a recepção teatral, sobre a relação que se estabelece entre a cena e o espectador. E do mesmo modo discorre sobre autores que empreenderam esforços em redefinir não apenas as discussões da teoria da recepção do campo literário para o teatral, com também atualizar o instrumental da semiótica do teatro com a inclusão mais detida dos aspectos e particularidades do ato receptivo – Erika Fischer-Lichte, Anne Ubersfeld, Fernando de Toro e Marco de Marinis¹⁴.

¹³CAJAIBA, Cláudio. *A Encenação dos Dramas de Língua Alemã na Bahia*. Salvador-BA, 2005. Tese de Doutorado em Artes Cênicas - Escola de Teatro-Escola de Dança/Instituto de Música e Ciências do Teatro, Universidade Federal da Bahia/Universidade Livre de Berlim.

¹⁴DE MARINIS, Marco. *Semiotica del teatro*. Milano: Bompiani, 1982.

Neste quadro de produção de conhecimento sobre o ato da recepção, penso que se estabelece uma noção já disseminada de que são sempre verificáveis espaços vazios ou abertos, destinados, intencionalmente ou não, ao preenchimento por parte do receptor – num processo de estruturação de sentido tanto mais diversificado quanto for esta abertura, este espaço vazio. Tanto mais particularizado quanto for o espaço conferido às individualidades manifestas no ato da recepção. No entanto, o nível de abertura, ou a ocorrência desses espaços vazios, pode ser discutível em se tratando do fato de ter sido objetivada por seu autor ou apenas de ser parte “essencial” de toda e qualquer obra de arte, como tratado no primeiro capítulo. E é essa mesma discussão que me interessa quando acredito que ao tratar da recepção de obras assumidas como pós dramáticas, as possibilidades de ocupação desses espaços vazios ganham maior autonomia na medida em que os próprios autores indicam não haver estruturado, propositalmente, sentidos unívocos, fechados ou de fácil apreensão.

Nesse caso, o receptor, no processo de fruição, parece recorrer de forma mais explícita ao seu “horizonte de expectativa” numa relação dialógica com um conjunto de informações que lhe chegam a partir da obra e da comunicação estabelecida a partir de então. Pelo mesmo motivo, e considerando as obras que explicitamente apresentam-se abertas, penso que as possibilidades de estruturação de sentidos tendem a uma cadeia rizomática, ramificada, com possibilidades muito mais díspares e impensadas.

Em se tratando da recepção teatral propriamente dita, a relação espetáculo-espectador segue sendo analisada enquanto fenômeno de comunicação. Todavia, boa parte da produção teórica sobre este tema pontua que esta relação impõe uma série de dificuldades na construção de modelos e metodologias consistentes para a análise sobre este universo receptivo.

Fernando de Toro (1990)¹⁵, por exemplo, ao tratar dos problemas dos modelos comunicacionais acerca da recepção, critica a concepção de comunicação teatral baseada no modelo clássico da semiologia e da antiga teoria da informação. O próprio Umberto Eco (2004) pondera sobre o fato de ter recorrido, quase que

FISCHER-LICHTE, Érika. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.

TORO, Fernando. *Semiótica y teatro latinoamericano*. Buenos Aires: Editorial Galerna/IITCTL, 1990.

UBERSFELD, Anne. *Para Ler o Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005 e *Lire le théâtre, II: L'école du spectateur*. Éditions Blin, Paris, 1996.

¹⁵ *Apud* CAJAÍBA, 2005.

exclusivamente, à teoria da informação na primeira edição do livro *Obra Aberta*, de 1962, onde também abordava o ato receptivo a partir da apropriação de todo um conjunto de métodos destinados à verificação de processos de transmissão, decodificação e assimilação de mensagens com pretensões de comunicar algo previamente definido em sua origem.

A proposta, portanto, de discutir o espectador da cena contemporânea pós dramática não possui o intuito de mapear um quadro da recepção teatral, mas sim de indicar um perfil diferenciado deste espectador, considerando a forma de estruturação da cena e as possíveis estratégias de acesso a este espectador. Tentando entender melhor as possibilidades de organização deste propósito, procuro reconhecer e ponderar alguns caminhos pensados até aqui acerca da recepção teatral propriamente dita.

Para De Marinis (2007), as experiências teatrais da segunda metade do século XX, particularmente na década de 70, passaram a desafiar o instrumental de análise da semiótica visto que as mesmas apresentavam um caráter singular de ocorrência, inviabilizando muitas vezes a reconstituição dos fatos e mesmo a abordagem dos sentidos – até então baseadas num aporte descritivo/transcritivo/reconstrutivo, ligado ao teatro “tradicional”.

O autor enfatiza que na relação teatro-espectador, em se tratando do valor semântico, estético e emotivo do teatro, há que se considerar a bidimensionalidade dessa relação. Neste caso, a comunicação não seria resultante de um processo de transmissão pura e simples da informação, mas exigiria uma participação ativa do espectador – denunciando um lugar de co-autoria do acontecimento teatral.

Pavis (2008), por sua vez, chama atenção para o fato de que outras disciplinas, como a antropologia cultural e a teoria da comunicação, contribuíram para uma série de esclarecimentos sobre a dinâmica da recepção teatral fazendo com que fosse assumido o caráter transdisciplinar dessa problemática. Para tanto, propõe uma abordagem denominada de sócio-semiótica em que passam a ser consideradas questões ligadas à pluralidade ideológica do espectador. O que acredito que resulte de todo um contexto socioeconômico e cultural capaz de orientar, ou ao menos organizar, um conjunto de pressupostos – indicadores de pré disposições que pertencem ao indivíduo no momento da recepção. Contexto, este, que será consideravelmente importante para o espectador quando se “engaja hermeneuticamente” na elaboração de sentidos.

Vale reconsiderar, destes apontamentos, a recepção de modo mais ampliado como defendida por Monclar Valverde¹⁶ acerca da adoção da estética da comunicação como possível caminho para o desenvolvimento de um modo de abordagem do espectador em que os aspectos pragmático, plástico, semântico e sociotécnico passam a ser igualmente assumidos como relevantes, segundo padrões da experiência contemporânea. Entendo que pela adoção da estética da comunicação como campo de estudo do fenômeno da recepção teatral, Valverde chega a corroborar as indicações de Pavis acerca do caráter interdisciplinar desses estudos – que procuram dar conta do dinamismo e da multiplicidade das formas de expressão contemporânea. Por este motivo, sugiro o estabelecimento de uma complementariedade conceitual entre a sociossemiótica e a estética da comunicação para traçar alguns suportes analíticos da recepção contemporânea.

Contudo, penso que o fenômeno da comunicação observado no teatro contemporâneo possa ter problematizado um de seus principais pilares: a busca por uma relação de maior proximidade com o espectador. Isto porque, não são poucas as opiniões que tendem a um distanciamento das experiências propostas pela arte contemporânea – e o teatro não fica fora desse cenário. E reúno nessas “opiniões” aquelas, em sua maioria, ligadas a um público leigo, sem qualquer proximidade mais recorrente com o teatro. Com este mesmo teor, Valverde alerta para as armadilhas que algumas poéticas de vanguarda criaram e que colaboraram para o estabelecimento de um certo abismo entre autor/receptor – considerando a condição leiga do receptor em sua impossibilidade de alcançar o sentido proposto pelo magnífico autor. Uma questão para se pensar mais adiante.

Apesar de uma série de questionamentos sobre as formas de abordagem do espectador no ato da recepção e em meio à ausência de metodologias detidamente eficazes para tal feito, ainda acredito ser possível tratar da elaboração de categorias hipotéticas capazes de organizar entendimentos minimamente mais esclarecedores de um universo aparentemente tão desordenado. Falo particularmente da categoria de *espectador modelo* proposta por De Marinis na década de 80.

O próprio autor reconhece que a proposição inicial deste conceito gerou uma compreensão equivocada, tal qual sua referência primeira em Umberto Eco, o *leitor modelo*, com críticas por conceber o processo receptivo com base em informações

¹⁶Conferir VALVERDE, Monclar (org.). *As formas do sentido*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2003. (apud CAJAIBA, 2005)

pré-determinadas ou em “lacunas” deixadas pelo autor. E talvez, acredito, por desconsiderar fatores externos à obra e ao autor, como o conjunto de experiências e perspectivas do próprio receptor. Mas sugiro que a inclusão desses fatores não inviabiliza as contribuições e acertivas destes dois modelos hipotéticos. Muito pelo contrário. Considero que esta seja uma de suas possíveis atualizações neste campo de discussão sobre a recepção da arte contemporânea, de um modo mais amplo, e da cena pós dramática, mais detidamente.

No caso particular do *espectador modelo* há que se considerar, ainda, sua não restrição ao entendimento do espectador numa condição única de passividade e o esclarecimento, pelas mesmas razões, de que, enquanto categoria hipotética não poderia, por outro lado, dar conta da dinâmica real da recepção teatral.

Até porque, questiono em que medida um conceito não pode ser uma construção hipotética, principalmente em se tratando de um fenômeno, ou relação, de difícil apreensão quanto a sua “dinâmica real”? Por isso mesmo, tendo a corroborar a necessidade de se dedicar à defesa da criação de um modelo de recepção que possa ser constantemente redefinida no e pelo próprio objeto.

Para que isso ocorra, De Marinis observa que a tentativa de modelização do ato receptivo no teatro não pode ignorar as três principais dimensões próprias da recepção, quais sejam:

- a) os pressupostos do ato receptivo (ativação lógica, epistemológica e comportamental);
- b) processos e sub-processos que compõem as operações receptivas (reação interpretativa, o que é e como se realiza a interpretação, processo cognitivo e processo emotivo, operações de valorização e apreciação estético, funcionamento da memória e recordação);
- c) seus resultados (compreensão que o espectador construiu nos níveis semântico, estético e emotivo)

(Cf. De Marinis, op.cit: 28-33)

E mesmo considerando qualquer caráter “embrionário” de uma metodologia de análise do processo de recepção teatral, vale ponderar algumas questões levantadas por Cajaiba:

Como operar tais investigações, tais classificações? Seria possível fazê-la sem um confronto direto com o público? Qual seria a efetiva contribuição de uma tal classificação para a teoria do teatro, no que se refere à sua relação com o espectador? Em que medida uma investigação como esta poderia contribuir para um melhor entendimento do lugar do teatro no mundo contemporâneo e, conseqüentemente, do espectador nesse teatro? (CAJAIBA, 2005: 68)

Penso que, considerando o estágio recente em que se encontram as pesquisas detidas sobre o espectador da cena contemporânea, é possível ainda reconhecer como relevantes os esforços voltados para a elaboração conceitual e metodológica acerca deste objeto – sem ter que recorrer, necessariamente, a uma pesquisa de campo que sustente tais defesas. Mesmo porque, ao tratar especificamente da cena pós dramática uma série de questões ainda são muito caras ou delicadas de serem assumidas como parâmetro inequívoco para que se enfrente uma abordagem direta com o espectador. Neste fazer teatral, a inexistência de relações fechadas, conclusivas, unilaterais, acaba por exigir um empenho ainda maior em se viabilizar estudos sobre sua recepção. Por isso, penso que não me cabe ponderar por agora se é viável ou não chegar ao espectador real, mas contribuir para o amadurecimento dessas discussões.

Sendo assim, destaco que boa parte das reflexões decorrentes da nova relação entre cena e espectador tem chamado especial atenção para as experiências teatrais de modo mais “performativo”, alegando que a partir delas poder-se-ia iniciar um processo de redefinição do papel do espectador – contrapondo-se à relação existente nas encenações teatrais mais tradicionais. Para Fischer-Lichte (*apud* CAJAIBA, 2005),

uma vez que a função referencial tinha perdido a sua prioridade, os espectadores já não precisavam de procurar significados preestabelecidos, nem de lutar para decifrar possíveis mensagens formuladas na *performance*. Em vez disso, se encontravam numa posição que lhes permitia observar as ações desempenhadas diante dos seus olhos e ouvidos como materiais, e deixar os olhos vagar por entre as ações desempenhadas simultaneamente. Assim, contemplar viu-se redefinido como uma atividade, como um fazer, de acordo com os seus padrões particulares de percepção, com as suas associações e memórias e com os discursos dos quais tivessem participado. (FISCHER-LICHTE, 1988)

O “modo performativo” seria responsável por ter levantado a reflexão sobre o processo de comunicação teatral, por diferir do processo de recepção noutras formas de arte, “por sua fugacidade, pela impossibilidade de revisitar o artefato para se buscar/resgatar/restabelecer/chechar o sentido”.

Penso que esta “impossibilidade” de apreensão de um sentido unívoco, preestabelecido, acaba por conferir condições para que o espectador elabore uma lógica que diga respeito a si próprio, sem necessária remissão a uma estrutura de significados anteriores. O que não pressupõe a inexistência de referências, ainda que fragmentadas, àquele conjunto de informações disponibilizadas ao espectador. Este “modo performático” talvez se configure num lugar onde os espaços vazios fossem apresentados cada vez mais esgarçados, cada vez mais abertos a um universo bastante amplo de reconhecimento e significação – de elaboração de sentidos.

Quando Fischer-Lichte destaca que a performance promove de forma mais intensa as construções subjetivas – tanto dos *performers* quanto dos espectadores, por promoverem uma incidência maior de interpretações divergentes – me ajuda a sustentar a discussão sobre o estabelecimento de uma comunicação diferenciada dos períodos anteriores, de um novo lugar conferido ao espectador, de um “novo” espectador. E ao mesmo tempo, talvez fosse conveniente tentar entender o contexto sociocultural deste “novo” espectador por reconhecer certas particularidades do público “consumidor” do teatro contemporâneo ou minimamente interessado em se constituir enquanto tal. O que indica, acredito, uma dificuldade pontual no que tange às possibilidades metodológicas de abordagem e apreensão dos mesmos, como discutido anteriormente.

Assim, se for confirmada a hipótese que norteia a proposta central deste trabalho, fica o desafio em tentar apreender este universo particular do espectador da cena pós dramática, assumido, como será tratado mais adiante, como um *bricoleur*. Digo, particularmente, em termos da viabilização de um diálogo entre as elaborações conceituais e a indicação de um modelo hipotético em confronto com as experiências concretas, captadas por diferentes abordagens diretas do espectador.

Entretanto, penso ser suficiente para este momento, em que opto por tratar da indicação de um *espectador modelo*, ponderar sobre sua recorrente caracterização no teatro contemporâneo a partir da noção de participação ativa.

De um modo geral, parece-me que esta noção de um espectador mais ativo com relação à cena, no que se refere à sua participação direta no acontecimento teatral, é bastante restrita. Por vezes, atitudes aparentemente menos diretas do espectador não pressupõem passividade, mas correspondem ao desencadear de um processo de estruturação de novos sentidos e significados. Um modo diferenciado de mobilização do olhar, da percepção, do se dispor em apropriações e reelaborações imprevistas do todo cênico. Também uma atitude ativa.

A fronteira entre palco e platéia deveria ser estabelecida por certas características das encenações, que, por sua vez, deveriam permitir a ambos serem ativos. As convenções artísticas deveriam ser assumidas pelo espectador, que por sua vez deveria construir seu próprio espetáculo. Somente em situações como estas se pode esperar que a reação do público à ação própria do palco seja ativa, e que, embora silenciosa, ela seja atuante e levada em conta: é largamente sabido como os atores em cena reagem sutilmente ao entendimento do público, à atmosfera criada no momento da recepção, incorporando-a e elevando-a para além do silêncio da sala (Mukarovsky , op. cit., 89). (CAJAIBA, 2005: 96)

O comportamento ativo do espectador passaria, portanto, pela atualização das potencialidades significativas e comunicativas da cena. A relação, desta feita, entre a cena e o espectador, é decisiva para o reconhecimento de que dado espetáculo ultrapassa a noção unilateral de atribuição de sentidos e, neste caso, de limitação da capacidade interpretativa do espectador – neste caso, sim, configurando em um comportamento com tendência à passividade.

É possível falar, e não metaforicamente, de uma dramaturgia (ativa) do espectador referindo-se às diversas ações/operações receptivas que este realiza no teatro: percepção, interpretação, apreciação estética, etc. (DE MARINIS, 1997: 27)

Passa-se a considerar o ato receptivo do espectador, a sua dramaturgia ativa, como uma “autonomia criativa parcial” ou “relativa” (Ruffini *apud* De Marinis, 1985). Algo próximo do que Eleonora Fabião¹⁷ tratou ao considerar a existência de

¹⁷ FABIÃO, Eleonora. Performance e Teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. In: FLORENTINO, Adilson e TELLES, Narciso (orgs.) *Cartografias do Ensino de Teatro*. 01. ed. Uberlândia: EDUFU, 2009. v. 01.

um “decréscimo ficcional, ilusionista e narrativo”, implicando um necessário acréscimo de presença e participação do espectador na cena performativizada. Uma desaceleração da ficção para maior abertura de espaço para o engajamento artístico proposto ao espectador, que não mais comunga com experiências de decifração e compreensão de algo previamente concebido, mas com o compartilhar de experiências de criação e significação mutua de “conteúdos”.

Ainda que Rancière¹⁸ problematize a condição primeira do espectador, em sua acepção enquanto “aquele que vê” e reconhecido em sua mais plena passividade, e pondere o lugar do teatro no âmbito social – clamando, na verdade, por um novo teatro – penso que este seja um olhar, digamos, restrito e que inviabiliza a própria atualização e ampliação do conceito. Não acredito que a questão passe por uma substituição do termo que designa aquele sujeito responsável por dar a configuração “final” do acontecimento cênico. Não concordo que o reconhecimento de um novo teatro, ou da cena contemporânea, tenha que pressupor a não condição de espectador. Há que se ponderar, nesta problemática, o lugar da condição passiva e ativa deste sujeito, espectador.

Até porque, chego ao entendimento de que um espectador ativo não se restringe a um tipo de participação específica, de intervenção direta, pontual, prática, mas ao quanto um espetáculo pode mobilizá-lo, assumindo-o como ser pensante, reflexivo, produtor de conhecimento. Ainda que sentado na cadeira de um espaço teatral convencional.

Desse modo, libertar este sujeito da condição de espectador não me parece ser o mais condizente com inúmeras experiências contemporâneas em que não subvertem o condicionante espaço da plateia, mas que mobilizam tão intensamente este espectador quanto qualquer outra proposta que demandasse de maneira mais explícita a condição ativa frente e com o acontecimento teatral.

Portanto, penso que mais valeria discutir os novos condicionantes que acessam de formas diferenciadas este sujeito e que passam a requerer do mesmo atitudes também diferenciadas, declaradamente ativas. Ou seja, mais que rebater a entendimento primeiro do que sempre se reconheceu como espectador, valeria trazer à pauta do dia as discussões sobre os novos lugares ocupados e demandados por ele num contexto de reflexo e reflexão de novos *modus operandis* do ser social, e do ser

¹⁸ RANCIÈRE, Jacques. *El Espectador Emancipado*.
www.lugaradudas.org/publicaciones/fotocopioteca/08.

do próprio teatro. Novos quadros de referências, novos horizontes de expectativas. Fica, contudo, o problema sobre a quem se dirige este mesmo contexto cênico. De que espectador emancipado poderíamos falar neste contexto? De quais condições estaríamos falando para que, de fato, houvesse o lugar da emancipação? A partilha do sensível estaria posta, e viabilizada sim, na medida da superação das relações de desigualdade colocadas, já historicamente, pelo drama burguês – enquanto mecanismo reprodutor de um contexto sócio, político e cultural. Um processo de ressignificação dos sujeitos e suas relações nos entremeios da sociedade. Estas são questões que me mobilizam constantemente, mas que talvez venha a ser o saldo propositivo deste trabalho – num reconhecimento de brechas e lacunas a serem ininterruptamente preenchidos e abertos a cada nova contribuição acerca das discussões sobre os novos lugares do espectador.

É pensando, portanto, na constituição de uma nova dramaturgia do espectador, sem recorrer, neste momento, ao sujeito concreto – com suas opiniões, ponderações e entendimentos reais – que assumo a apropriação dos pressupostos apresentados por De Marinis sobre um suposto *espectador modelo*. E suposto na medida de suas considerações hipotéticas, a ser reconhecido na medida da adoção, dentre outras variáveis, da semiótica da recepção como caminho explicativo que de certo modo balizam nosso olhar sobre o contexto multifacetado da cena contemporânea.

Uma semiótica da recepção teatral se funda, precisamente, na hipótese de que é possível sair da desesperante variedade, teoricamente infinita, de atitudes do espectador para chegar a generalizações adequadas, ou seja, a modelizações do ato receptivo que, evitando cair na especificação *ad infinitum* das variáveis, podem revelar as regularidades subjacentes às distintas experiências teatrais dos sujeitos e, portanto, de agrupá-las sob certos pontos de vista bem determinados. (DE MARINIS, 1997: 29)

Para ele, as investigações sociológicas sobre o público do teatro pautaram-se até os anos 70 em instrumentos e técnicas da sociografia, o que acabaram por resultar em dados quantitativos acerca da composição sociocultural do público. A partir de então, a adoção de um marco teórico e epistemológico da semiótica contribuiu para duas principais mudanças nas investigações deste campo: (1) a passagem da noção de público para espectador, muito mais complexa e concreta, determinada por fatores não apenas sócio-econômicos mas também psicológicos, culturais e mesmo

biológicos; e (2) a concepção da relação espetáculo-espectador como uma relação de comunicação, como uma interação significativa – portanto, ativa.

Neste caso, entende-se que numa interação significativa os valores cognitivos e afetivos (significados) não são impostos de maneira unilateral por um pólo (o espetáculo, o ator) ao outro (o espectador). São produzidos, de algum modo, por ambos e, neste sentido, confirmam-se as colocações anteriores quanto ao lugar decisivo que o espectador assume na realização das potencialidades semânticas e comunicativas do fato teatral contemporâneo pós dramático.

Para tanto, penso ser fundamental estar atento aos três principais aspectos, apontados por De Marinis, que parecem ser determinantes para a viabilidade desta lógica de uma interação significativa: as precondições da recepção (do espectador), o reconhecimento de uma relação de autonomia relativista-parcial e a aproximação analítica entre processos emotivos e cognitivos.

O primeiro desses aspectos constitui um “sistema teatral de precondições receptivas” considerando os seguintes parâmetros:

- conhecimentos gerais, teatrais e extrateatrais do espectador;
- conhecimentos particulares, relacionados ao texto dramático utilizado na encenação e demais informações prévias baseadas no contexto comunicativo de realização da representação;
- fins, interesses, motivações e expectativas do espectador a respeito do teatro, em geral, e do espetáculo em particular;
- condições materiais da recepção, ligadas à localização física do espectador em relação ao espetáculo e outros espectadores.

Este sistema acaba por indicar possíveis caminhos necessários ao reconhecimento do perfil do espectador e de encontrar meios de acessá-los para efeito de análise dos processos de interação significativa e comunicativa no momento em que se dá o fato cênico. Contudo, mesmo reconhecendo a importância fundamental destas precondições para se organizar um entendimento sobre o espectador de que falo, saliento que neste estudo este aspecto deverá apenas sustentar alguns limites do que apresento como considerações conclusivas na medida em que não farei uma abordagem direta de suas experiências concretas.

Josette Féral (2004) traz algumas considerações pertinentes a esse respeito.

Na realidade, o espectador está determinado por uma soma de fatores (sociais, físicos, emotivos culturais, etc) que o condicionam e sobre os quais não tem realmente domínio, o que não significa ser menos livre de suas reações frente à representação na qual elege seus elementos de leitura, de interpretação. (FÉRAL. 2004: 129)

Apesar da existência desses determinismos, Féral destaca que há de se considerar uma liberdade do espectador em interessar-se pela representação ou não, e em caso positivo ser capaz de colocar sua atenção nos elementos que privilegia – assumindo, acredito que de fato, sua condição de espectador ativo.

Paralelo a esse sistema de pré-condições, estrutura-se o segundo aspecto enquanto modelo de relação teatral denominado por De Marinis como relativista-parcial, indicando resumidamente: interdependência entre sedução e compreensão do espectador; assimetria relativa, e historicamente determinada, entre ator e espectador; autonomia criativa parcial do espectador; determinação cognitiva e cultural da atenção no teatro. Na verdade, um jogo, um pacto que se estabelece entre a cena e o espectador para que o acontecimento cênico ocorra em sua completude.

Contudo, vale estar atento ao terceiro aspecto determinante para um olhar sobre a interação significativa em que De Marinis propõe aproximar analiticamente os processos emotivos dos processos cognitivos concomitantes no teatro, dentro de uma lógica relacional.

Esta concepção diferente, que chamamos ‘teoria semiótico-cognitiva da experiência teatral’ tem como objetivo, entre outros, o de recuperar a possibilidade de um enfoque semiótico ou de uma análise cientificamente fundada, ao menos parcialmente, para a análise da recepção do espectador. (DE MARINIS, 1997: 199)

Considerando as relações entre interpretação e emoção, esta concepção teórica pressupõe ser absolutamente impossível separar os aspectos emotivos dos cognitivos na experiência teatral ou, ainda, opor uns aos outros. Até porque, considera-se que na experiência teatral, como em toda experiência estética, “as emoções funcionam cognitivamente”. Ou seja, dos aspectos emotivos chega-se aos processos cognitivos por meio do qual o espectador trata de realizar progressivamente uma estruturação de

sua própria experiência teatral; e é precisamente nesta estruturação que se insere o caráter subjetivo de suas reações e significações.

Por tratar de experiências específicas do universo cênico contemporâneo, penso que não me cabe discutir o ato de “compreender” uma encenação, na medida em que esta não é uma ação prevista por essas propostas artísticas. Muito pelo contrário. Confere-se ao espectador o “livre” caminho para que suas percepções ganhem vida num processo frutivo que pouco, ou nada, se responsabiliza com uma “correta” interpretação da cena na medida em que esta se apresenta sem definição prévia de seus sentidos e significados. O que se dá, de fato, é muito mais que interpretação. É a estruturação de um novo corpo de elementos que de algum modo indicará certa noção de obra.

Pavis (2008) vai ao encontro dessas considerações ao tratar da necessidade de elaboração de um modelo de análise do processo receptivo no teatro e propor uma teoria “produtivo-receptiva” onde se encare a recepção tanto quanto a produção. Um modelo capaz de viabilizar o estudo de certa dialética entre ambos, sem que recaia sobre cada um deles o peso de responsabilidade pelo outro. Sem esperar que o espectador, ingenuamente, resolva, por exemplo, todos os problemas transferidos do campo da produção. Até porque, é fundamental considerar, novamente, a necessária atenção sobre o fato de que tratar de recepção pressupõe reconhecer os caminhos organizados pelo processo de criação. Ou seja, discutir o ato receptivo envolve a identificação dos condicionantes próprios da cena e daqueles externos assumidos, por vezes, como parte integrante dela mesma, num jogo que passa a estabelecer uma relação de interdependência na estruturação “final” do acontecimento teatral, cênico. Assim, para além do que é minimamente estruturado no processo de criação da proposta artística, o espectador passa a ser pensado estrategicamente como parte responsável pela constituição de qualquer noção de completude que venha a ser dada à proposta na medida em que são deliberadas lacunas para que este jogo aconteça.

Desse modo, há que se considerar os mecanismos cognitivos e emocionais do espectador que constrói o sentido e “logo se engaja hermenêuticamente na elaboração desse sentido” (p.23). Talvez, por isso, Pavis parece estar inclinado para uma *sociosemiótica* na medida em que esta evolui, ao longo dos últimos anos, em direção a uma antropologia cultural – colocando na pauta das discussões toda uma

dimensão cultural e relacional da representação. Ou melhor dizendo, do acontecimento cênico contemporâneo pós dramático.

Entendo que para que esse quadro de condições se instale é necessário observar a recorrência de alguns procedimentos que diferenciam esta cena atual do que se pôde observar até então e, principalmente, neste caso, o recurso a um universo de fragmentos de referências que denunciam a ausência da noção de unidade por princípio. Penso que a dramaturgia, desse modo, seja um dos mais importantes elementos a ser considerado, em especial por reconhecer a redefinição que sofreu em sua dimensão textual e, ainda, a ampliação conceitual que lhe fez ser assumida enquanto construção autônoma de diferentes elementos cênicos, inclusive do espectador – como “novo” partícipe atuante do acontecimento. Trata-se da dramaturgia do ator, do espaço, da iluminação, da dramaturgia sonora, da dramaturgia do espectador como abordado anteriormente. E isso corrobora a adoção dos procedimentos de desierarquização e autonomização das estruturas e elementos pertencentes às produções artísticas pós dramáticas. Fator que tende, com frequência, à desestabilização da recepção. À desestabilização de todo um conjunto de referências e expectativas que o espectador traz consigo para o momento em que será confrontado, e mesmo assimilado, pela proposta.

Em se tratando desta frequente desestabilidade causada pelo conjunto da cena, cabem alguns apontamentos de Da Costa (2009).

O procedimento de construção (da dramaturgia) por reunião, colagem e montagem de fragmentos de textos teatrais, de depoimentos, de situações e de cenas não é disfarçado. (...) Mesmo que não reconheça as numerosas referências e citações, que não as distinga entre si, o espectador tem, efetivamente, todas as condições de perceber – a partir de indicações fornecidas ao longo do espetáculo – que está diante de uma escrita que remete todo o tempo a outras escritas e a ordens textuais distintas, bem como a contextos diversos tornados eles próprios textos citáveis, em um jogo que complexifica e desestabiliza intensamente as referências de que se utiliza ou a que remete. (DA COSTA, 2009: 51)

E ainda indica a espacialidade como também responsável por causar um “deslizamento da unidade e do centramento narrativo”, o que impossibilita que cada espectador tenha a “mesma” percepção, assista ao “mesmo” espetáculo.

Analisando em particular as encenações dirigidas por Zé Celso no Teatro Oficina, Da Costa demonstra que

De fato, os espectadores que se espalham pelas várias arquibancadas (ou que ocupam, muitos deles, o palco-pista do Teatro Oficina) não podem assistir (ou vivenciar diretamente) à peça do mesmo modo. As variações de distância e proximidade (bem como de contato experiencial, corporal, para o caso dos espectadores que aceitam os convites de participação mais direta junto aos coros) em relação às múltiplas ocorrências cênicas simultâneas espalhadas verticalmente e horizontalmente pelo teatro diversificam e multiplicam o espetáculo e sua dramaturgia na recepção. (DA COSTA, 2009: 52-53)

Com base nesses apontamentos, pondero inclusive o lugar de desestabilização causada pelo próprio espectador na medida em que sua “relativa” autonomia frente a – e dentro da – cena confere certo grau de risco para os caminhos minimamente estruturados e à serviço dos atores. Como não pensar em intervenções que pudessem vir a desfazer qualquer tentativa de controle que ainda fosse mantida nas mãos dos “artistas”? Até que ponto o domínio da cena troca de mãos e causa uma irrupção do ficcional pela real não pensado, ou não esperado, ainda que os espaços abertos tenham sido deixados deliberadamente – e cientes dos riscos desta opção – ao acaso, ao jogo, ao espectador que assumisse de forma mais plena sua condição, de fato, de co-autor da obra? No mínimo, uma situação inusitada e a ser repensada.

As considerações acerca deste novo lugar do espectador parecem corroborar as indicações que faço sobre um processo de reelaboração e subjetivação dos significados colocados em jogo pela cena contemporânea. Desse modo, um processo de criação teatral que não objetiva preestabelecer um significado, ou mesmo um sentido, para o resultado que chega ao espectador tende a conferir a este um papel de grande relevância no que talvez eu entenda como “completude” da cena. Esta completude, conseqüentemente, realizar-se-á na concatenação de dados e informações – não organizados linearmente, mas sim dispostos de forma fragmentada e episódica – por parte do espectador que, de posse do seu horizonte de expectativas e espaço de experiência poderá estruturar uma lógica particular de entendimento e relação com a cena em questão.

Penso que as experiências contemporâneas entendidas como pós dramáticas parecem sustentar minha hipótese de identificação de “seu” espectador como um *bricoleur*. Para tanto, organizo o lugar conceitual que este termo assumiu a partir da acepção de Lévi-Strauss em “O Pensamento Selvagem” na década de sessenta, com o intuito de mostrar sua ainda viabilidade enquanto um interessante instrumento de análise – complementar e dialógico – para se compreender este novo lugar do espectador. Seguem as considerações.

Como já divulgado na academia, o *bricoleur* não lida com algo previamente delimitado e a ser concluído, não depende ou possui um caminho pré-concebido. Na prática, quando reconhecido enquanto indivíduo que empreende procedimentos técnicos em trabalhos manuais, o *bricoleur* constrói e produz algo a partir da apropriação de materiais já utilizados – sobras, pedaços, fragmentos, “coisas” que num dado momento ocupavam outra esfera de significação e de pertencimento.

A característica do pensamento mítico, como a do *bricolage*, no plano prático, é elaborar conjuntos estruturados, não diretamente com outros conjuntos estruturados, mas utilizando resíduos e fragmentos de acontecimentos. (LÉVI-STRAUSS, 1970:43)

Em se tratando da construção de sentidos do ponto de vista cognitivo, assim como destacado por Lévi-Strauss acerca do pensamento mítico/selvagem, considera-se a estruturação de significados a partir de fragmentos de outras estruturas do pensamento e da experiência vivida e observada. Estes fragmentos tendem a ter seus significantes e significados permutados em função dos interesses e sentidos atribuídos pelo sujeito *bricoleur*.

Assim, o processo de re-significação desses elementos – para formação de novas estruturas –, esclarece Lévi-Strauss, não retoma o que existiu, mas constitui algo novo como resultado de um “movimento de relação e interconexão entre partes até então pertencentes a estruturas próprias” (LÉVI-STRAUSS, 1970:38). Neste momento, o autor continua, uma vasta cadeia de possibilidades se abre ao *bricoleur*, que em diferentes medidas estará sempre colocando algo de si, de sua subjetividade, de sua história no que surgirá.

A todos esses objetos heteróclitos, que constituem seu (*bricoleur*) tesouro (de idéias e possibilidades), interroga-os para compreender o que cada um

deles poderia ‘significar’; contribuindo, assim, para definir o conjunto a realizar. (...) as possibilidades desses objetos (elementos) permanecem sempre limitadas pela história particular de cada peça e pelo que nela subsiste de predeterminado, devido ao uso original, para o qual ela foi concebida, e pelas adaptações que sofreu, em vista de outros empregos. Por outro lado, a decisão depende da possibilidade de permutar um outro elemento na função vacante, de tal forma que cada escolha acarretará a reorganização total da estrutura que não será nunca igual à vagamente sonhada, nem a uma outra que lhe poderia ter sido preferida. (LÉVI-STRAUSS, 1970: 39-40)

Esta conceituação da *bricolagem* considera o trabalho com o inesperado, com aquilo que se apresenta, com um constante apropriar-se de algo. Cada fragmento, cada parte decomposta de um todo, conjuga-se a subjetividades e compõe algo ainda não visto ou percebido. Algo estritamente particular, mas que de alguma forma mantém vínculos remissivos no passado e no presente. Até porque, para o próprio Lévi-Strauss, o manejo do sujeito *bricoleur* não lhe confere espaço para “fazer seja lá o que for” – o que talvez indique que algum grau de referencialidade a um suposto “todo” persiste em cada fragmento apropriado.

(...) são sempre os antigos fins que são chamados a representar o papel de meios: os significados tornam-se significantes e inversamente. (LÉVI-STRAUSS, 1970:42)

Ao tratar esta acepção da *bricolagem* de forma dialógica com o que se entende por teatro pós dramático, sugere-se que o desejo deste negar ao espectador um sentido previamente estabelecido comunga com a ideia de um *bricoleur* que não lida com algo previamente determinado, mas elabora novas estruturas de sentidos a partir dos fragmentos de suas experiências e daquilo que lhe chega às “mãos”.

Trata-se, portanto, de um jogo de combinações, de permuta de elementos dispostos sem um objetivo fim necessariamente predeterminado. As ações ocorrem na medida das intenções episódicas, por vezes ligadas ao acaso, manifestas por inúmeras razões e condicionantes aleatórios. Qualquer ideia de ordenamento na *bricolagem* já se encaminha, num movimento ininterrupto, às possibilidades de novas estruturas num fluxo contínuo de apropriação e re-significação.

Desse modo, e ainda concordando com Umberto Eco sobre a necessidade de estruturação de modelos teóricos capazes de organizar o olhar sobre uma dada realidade, ou um recorte do social, entendo que é possível reconhecer nas experiências teatrais contemporâneas – apesar de caracterizadas por sua heterogeneidade, de difícil apreensão – similaridades processuais em meio a uma aparente desordem. Desordem, esta, que talvez denuncie a inexistência de espaços dialógicos, permanecendo como único viés explicativo a análise pontual de experiências isoladas, fechadas em si e desconectas de um contexto artístico mais amplo.

A possibilidade de viabilizar análises e discussões sobre as similaridades identificadas acaba por abrir espaço para que se reconheçam as categorias de identidade e pertencimento, ainda presentes. Não se trata de enquadramento, mas da verificação de referências comuns.

Mais uma vez, isenta de um objetivo fim a ser alcançado, mas de estar à disposição da estruturação, ainda que efêmera, do que é aparentemente desordenado, a *bricolagem* parece ainda oferecer bons caminhos explicativos para a forma como um conjunto, não fechado ou definido, de experiências teatrais optou por constituir seu universo cênico e acessar abertamente seu espectador.

Que indivíduo estaria, portanto, disposto a ser parte de um acontecimento cênico sem previsões ou intuítos definidos, onde significados e sentidos ficariam a seu cargo?

Este seria o espectador *bricoleur*, caracterizado por vir a fazer parte de um acontecimento teatral em que a cena apresenta-se como resultado de uma organização não unívoca, mas aberta às possibilidades diversas de atribuição de significados e estruturação de sentidos.

Mais uma vez, reconhecer que qualquer noção de universo limitado, de material restrito, ou coisa que o valha, não inviabiliza o também reconhecimento de que uma multiplicidade de caminhos e resultados se abre ao *bricoleur*. Neste caso, o espectador. A questão está em ter ciência de que “não se pode fazer seja lá o que for” na medida em que se trata de uma peça teatral que, por mais aberta que chegue ao espectador, já possui de antemão uma estrutura – ainda que fragmentada e não linear – de onde serão apropriadas informações de diferentes naturezas sem que, necessariamente, tenham conexão entre si. “Não se pode fazer seja lá o que for” também pelo fato de que a este inventário de elementos, de informações, de

fragmentos apropriados serão aproximados, relacionados, conectados todo um universo próprio da experiência de cada espectador em diálogo com seu particular horizonte de expectativa.

Identificar possíveis similaridades dos sentidos construídos em presença de dada obra torna-se um desafio que ainda depende da elaboração de metodologias capazes de estabelecer os melhores, ou possíveis, caminhos para se acessar este espectador *bricoleur*.

IV

LUGAR EM DERIVA, CONDIÇÃO NÃO PASSIVA

Um convite a um conjunto de experiências que denotam – ou será que conotam? – a constituição dos mais diversificados lugares que o espectador contemporâneo passa a ocupar. A identificação de estratégias diferenciadas para acessá-lo. O reconhecimento de que a estruturação da cena contemporânea caracteriza-se por processos de desierarquização de seus elementos constitutivos, com tendência à ocupação de espaços cênicos não convencionais. Está posto o intuito deste último capítulo. Uma possibilidade de confirmar o entendimento de que não há mais um lugar único e previsível – se é que um dia existiu –, mas a coexistência de propostas distintas, ao mesmo tempo em que dialógicas, buscando redefinir as relações entre a cena e espectador.

Parto da verificação de que neste contexto instalam-se novas exigências, novos condicionantes do ser espectador, novas formas de se pensar este sujeito – inclusive no que tange a desconstrução da própria noção de passividade conferida por sua acepção mais tradicional. O lugar do espectador, muitas vezes desconsiderado como parte constitutiva do fazer teatral – em todas as suas dimensões – e percebido em sua maioria como um campo de neutralidade – passa a ser peça chave nas experiências contemporâneas que ponderam e mesmo problematizam a condição de autoria da obra de arte e, desse modo, sua própria autonomia. Assim, é transferida ao espectador a responsabilidade pela completude da cena, seja na elaboração dos sentidos – deixados deliberadamente em aberto – ou na própria exigência de intervenção no ato cênico – em que a tão aclamada “quebra da quarta parede” se instala tão fortemente.

Por este motivo, constato que o reposicionamento do espectador vem configurando lugares em deriva, lugares inimaginados, lugares que geram diferenciadas expectativas, percepções e elaboração de sentidos. Lugares que passam a exigir do espectador uma nova condição de presença frente a cena – não mais passiva, não mais restrita ao lugar daquele que vê. Condicionantes que lhe conferem, de um modo geral, o lugar de participante, interagente, definidor dos caminhos e descaminhos da cena, de co-autoria da obra de arte.

É possível perceber que na maior parte dessas experiências instala-se um jogo com aberturas claramente mais esgarçadas, dependentes, de fato, de qualquer dimensão conclusiva a ser dada pelo espectador. Aberturas propositalmente instaladas e cientes de que é próprio ao jogo o risco, a imprevisibilidade, o não controle e a certeza de que seus limites parecem ser testados a todo momento. Para os encenadores e atores, pra os artistas de um modo geral, ter ou não as rédeas da cena nas mãos passa a ser uma opção que tende a estabelecer gradações deste novo lugar do espectador, variando daquele mais próximo à permanência da condição de passividade – em que a sutileza da abertura parece estar mais guardada ao âmbito da sensibilidade individual para ser percebida – chegando às propostas que dependem diretamente de sua intervenção para que se concretizem cenicamente.

Reconhecer que as gradações refletem as aberturas das obras, identificar as fronteiras atenuadas entre estas e o receptor, verificar que se estabelece uma gama de indutores à participação – como consequência de condicionantes da própria estrutura cênica, do espaço de experiência e do horizonte de expectativa do espectador, além das surpresas ofertadas pelo acaso. Este é um dos caminhos para se empreender uma discussão sobre as novas relações estabelecidas entre a cena contemporânea e o espectador.

Assumindo as considerações dos primeiros dois capítulos como base teórica e conceitual deste trabalho, entendo que seja interessante pontuar brevemente alguns aspectos que norteiam meu olhar no contexto da cena contemporânea e apresentar outros indicadores também fundamentais à observação e análise que objetivei com a pesquisa.

Primeiramente, esclareço que o conceito de teatro pós dramático é premissa para pensar, neste estudo, a recepção contemporânea. Da mesma forma, resgato a proposta, também trabalhada, de uma proximidade dialógica entre os conceitos de “obra aberta” e “teatro pós dramático”, na medida em que minha tentativa é pensar este último como o fazer teatral que melhor qualifica as experiências da cena contemporânea expostas à completude dos sentidos por parte do receptor – o espectador.

Quatro traços estilísticos pontuados por Lehmann (2007) balizam as principais questões.

Parataxe

Do meu ponto de vista, o traço estilístico que melhor caracteriza a distinção entre o teatro dramático e o teatro pós dramático: a des-hierarquização dos recursos teatrais. Uma justaposição de elementos não subordinados entre si e que não pressupõe, portanto, uma concatenação de recursos e estruturas de forma normatizada e inequívoca. Há, na prática teatral pós dramática, um processo de montagem que reúne variados gêneros artísticos com os próprios signos teatrais, tratados com o mesmo peso ou, ao menos, trabalhados de forma diferenciada do que a tradição preconiza como modelo.

Destaco, ainda, o reconhecimento de que esta des-hierarquização, como uso paralelo de diferentes discursos e recursos, aponta para diversas direções de significação. Fato, este, fundamental para o que proponho como debate.

Simultaneidade

Considerando sua relação direta com a parataxe, uma citação parece esclarecedora.

Ao procedimento paratático se articula a simultaneidade dos signos. Em contraste com o ordenamento empreendido no teatro dramático, que dá primazia a determinados sinais entre os diversos emitidos a cada momento de uma montagem, o ordenamento segundo a parataxe leva à experiência do simultâneo, que com frequência sobrecarrega – não raro com intenção sistemática – o aparato perceptivo. (LEHMANN, 2007: 145)

Trata-se, pois, de um “parcelamento da percepção”, já que qualquer ação estruturada de forma mais abrangente cede lugar aos acontecimentos simultâneos que não necessariamente apresentam uma relação lógica, facilmente apreendida, ou de causalidade entre si. A atenção parece flutuar entre o particular e o todo sem que sejam identificados e registrados todos os recortes particulares, simultâneos. Qualquer noção de totalidade, considerando um viés mais orgânico, acaba por dar lugar a um caráter fragmentário da recepção.

Ao entender que a simultaneidade dos signos cênicos culmina numa percepção fragmentada, penso que este fato passa a indicar um olhar seletivo do espectador – não sobre um todo unívoco, mas sobre um todo que permite ser re-significado a cada novo sentido atribuído às partes selecionadas, apropriadas pelo espectador. Neste processo de seleção e apropriação, cabe ao espectador a elaboração de novas relações

entre os signos, o que pressupõe um lugar de co-autoria para com a obra – de autonomia, enquanto indivíduo que cria seus próprios sentidos.

Jogo com a Densidade dos Signos

O jogo instala-se na medida em que o uso dos signos cênicos adota variações extremadas de suas dimensões. O exagero e a privação ditam elaborações estéticas que tendem a romper com as expectativas tradicionalmente formatadas, por vezes convenientes e previsíveis – responsáveis por moldar, de certo modo, o olhar do espectador

Por este jogo, observa-se um impulso de fazer da cena um espaço aberto às opções deliberadas pelo espectador. Seja numa pletora de informações ou na privação que se encaminha ao “vazio”, o que menos importa à cena pós dramática é a informação unilateral, fechada, conclusiva – de fácil apreensão.

Superabundância

No que se refere a este traço, chamo atenção para o uso descontrolado de informações (visuais e sonoras) que acabam por criar um ambiente onde as inúmeras ramificações, nem sempre dialógicas, inviabilizam qualquer noção de síntese mais generalizada. Recorrendo rapidamente à Deleuze e Guattari, Lehmann tece uma analogia com o conceito de “rizoma” para demonstrar que tais ramificações apenas deixam espaço para “conjunções heterogêneas”. Mais uma vez, indico que esta heterogeneidade reflete o lugar de autonomia do espectador da cena pós dramática porque não mais lhe compete a condição passiva de apreensão de um “produto final” – numa comunicação unilateral.

Vale esclarecer que para a psicologia da percepção a superabundância de elementos – não concatenados claramente entre si, com uma lógica facilmente identificada – denuncia certo redimensionamento dessas informações, parecendo haver um quantitativo muito maior se comparado a um mesmo conjunto de elementos só que ordenados de modo coerente. Por este motivo, entendo que a percepção do espectador diante de uma cena como esta acaba por ser desestabilizada, gerando apreensões e elaboração de sentidos bastante diversificados.

As experiências teatrais que trabalham com essas perspectivas, com esses traços estilísticos, demonstram certa predisposição da obra em acessar de forma diferenciada o espectador. Elas próprias criam condições para que o lugar da recepção passiva seja deliberadamente anulado sem que isto demande, necessariamente, uma intervenção concreta do espectador no acontecimento teatral. Até porque, suas novas atitudes dizem respeito a uma constante reelaboração dos significados e sentidos da cena contemporânea pós dramática – uma vez que está pode decorrer em sua estrutura previamente elaborada, sem que isso suponha um resultado fechado e de lógica facilmente identificada. Muito pelo contrário.

Antes de mais nada, deixo claro que penso esta cena como responsável por promover sistematicamente todo um processo de desestabilização da recepção teatral. Desestabilização pensada neste trabalho para sustentar a configuração de novos lugares do espectador. Elejo, por esta razão, três aspectos que apontam para uma relação diferenciada de reconhecimento e atribuição de significados – de reestruturação de sentido – por parte do espectador. Chamo o primeiro aspecto de “Dramaturgia em Deriva”, o segundo de “Cena em Fragmentos” e o terceiro de “Espectador Desestabilizado”. Entre eles não há uma relação de causalidade ou de hierarquia, contudo, defendo que os três são necessários para o reconhecimento daquilo que aponto como uma nova comunicação entre ele e a cena.

Dramaturgia em Deriva

Parto do pressuposto da ausência de uma narrativa linear, de significados fechados e pré determinados, de recurso ao texto como pretexto. Concordo que no teatro pós dramático a superação da primazia do texto escrito, com um sentido interno bem definido e esclarecido, destinado à uma organização cênica que reafirma seus sentidos, abre espaço para que a estruturação da cena não deva “respostas” às rubricas ou definições textuais, não parta delas nem mesmo a ela tenha que se referir de modo direto e singular.

Penso que, por este motivo, a construção dramatúrgica do teatro pós dramático parece se apresentar em deriva, e não necessariamente inexistir como alertam alguns críticos deste conceito. A meu ver, como dito anteriormente, não há uma negação do texto, mas um reposicionamento, uma nova localização do mesmo no processo de

criação. Deixar de considerá-lo como ponto de partida e definidor primeiro do *modus operandi* teatral não significa apontar o seu fim ou torna-lo dispensável, mas reconhecer a viabilidade de outros caminhos e dispositivos para o desenvolvimento da própria escrita teatral. E pela mesma razão, entender que esta desarticulação de uma lógica linear do fazer teatral acaba por interferir, como discutido por muitos teóricos especialistas no assunto, na própria forma de construção de uma nova dramaturgia e mesmo na ampliação do entendimento de dramaturgia.

Recorrendo mais uma vez a Da Costa (2009), trato de uma construção dramática que se dispõe a sofrer intervenções e assimilar referências particulares e questões da atualidade que denunciam seu caráter aberto, com uma estrutura não controlada, portanto.

A definição de um sentido do texto no teatro contemporâneo torna-se a coisa menos urgente de se cobrar do leitor / espectador. Assim, o teatro ainda narra, mas cada vez menos de forma prescritiva.

Fica, desse modo, esclarecido que a discussão a seguir estará voltada para encenações estruturadas por dramaturgias em deriva – porque abertas, resultante de coletivos, dependente, por vezes, das ações do acaso.

Cena em Fragmentos

Reconheço a cena em fragmentos, de um modo geral, pela reunião de múltiplas referências, constituintes ou não da cena, relacionadas entre si, ou não, detentoras de certa autonomia para com os demais signos cênicos. A atenção, ou os sentidos, do espectador não são, normalmente, atraídos para uma centralidade específica, ou claramente definida. Transitam, com certa liberdade, pelos fragmentos da cena que, distintos ou isolados dos demais, passariam a ganhar sentido em conexões promovidas pelo próprio espectador.

Contudo, chamo atenção para alguns elementos que talvez caracterizem bem o que quero dizer. Primeiramente, destaco a construção de diálogos não identificados pela concatenação clara das ideias do “enredo”. A não linearidade das informações transmitidas oralmente parece deixar espaço para que os espectadores estabeleçam correlações e criem sua própria estrutura narrativa. E sobre este mesmo elemento recaem as experiências em que o uso de idiomas estrangeiros ou demais formas de

oralidade acabam por estabelecer um jogo com espectador que passa a ser responsável pela decodificação de seus significados relacionando-os a outras informações que possam dar algum sentido ao diálogo.

Também destaco a estruturação de cenários que tendem a não corroborar os outros tantos elementos postos em cena. Muitas vezes, os trabalhos dos profissionais dessa área acabam por se estabelecer com tal autonomia que nem sempre se constituem numa relação dialógica ou de correspondência com os demais elementos. Os objetos cênicos não têm que, necessariamente, se justificar na medida de seu uso cotidiano ou por outro motivo pelo qual foram colocados em cena. Ou seja, mais uma vez o espectador terá que se lançar num jogo de recepção dessas informações e devolução do sentido por ele próprio elaborado, num jogo que parece ininterrupto.

E numa mesma medida, som e iluminação também ganham na cena pós dramático o status de independência e, portanto, não subordinação aos tantos outros elementos cênicos. Não é por menos que em determinados trabalhos, ambos podem passar a constituir uma dramaturgia própria, sem dever “satisfação” ou complementaridade a uma cena que se propõe não hierarquizada – e, provavelmente, por isso mesmo, fragmentada. Sem uma relação direta, de causalidade, que justifique sua presença em cena, ambos passam a ter uma dimensão mais ampliada e autônoma em inúmeras experiências do teatro das últimas décadas.

Por fim, neste aspecto, destaco a perda da noção unificada de personagem, com características psicológicas e físicas de fácil apreensão. O indivíduo, ator, posto em cena deixa de representar uma unidade reconhecida por analogia com o real ou identificação de características que correspondam diretamente à narrativa proposta, de modo a ilustrar aquele que fala, aquele para quem se dirige, aquele de quem se fala.

A quebra dessa identidade acaba por deflagrar a própria fragmentação da noção de tempo, que não mais se apresenta como marco organizador da própria dinâmica da cena, mas se destaca por também confirmar as recorrentes encenações que denunciam uma série de problemas com a referencialidade colocada à disposição do espectador. Dilui-se uma cronologia que pudesse conferir comodidade à recepção.

Espectador Desestabilizado

O espectador é entendido como desestabilizado basicamente por considerar os dois aspectos abordados anteriormente. Contudo, há dois fatores que particularmente “concretizam” esta desestabilização: o espaço e a desconstrução da noção de presença cênica.

O uso do espaço é assumido como fator extremamente relevante para a redefinição da relação entre a cena e o espectador. Não apenas pela ruptura da quarta parede, da superação da relação distanciada entre palco e plateia, mas sobretudo pelo reconhecimento de que o espaço possui uma dramaturgia própria.

Por este motivo, o espaço definido como cênico acaba por se configurar em fator de desestabilização do espectador na medida em que este é retirado de uma condição passiva e cômoda para ser, muitas vezes, incorporado à própria cena.

Entretanto, preciso deixar claro que nem sempre esta retirada do espectador da plateia convencional é fator único de desestabilização. Muitas vezes, ainda que se mantenha a relação de frontalidade, num espaço convencional, a cena extrapola seus limites espaciais ao produzir condicionantes para uma recepção extremamente instável, que desorienta o processo frutivo. O que não me deixa de reconhecer que, de fato, as experiências da cena contemporânea de ocupação de espaços não convencionais tendem a gerar provocações, ou atenções diferenciadas, que serão intensificadas pela própria proximidade física com a obra, com os artistas. Provocações sensoriais que passam a acessar o espectador de forma diferenciada e a obter dele reações nem sempre previsíveis.

Esta proximidade física tende a configurar um ambiente em que os limites entre o real e o ficcional são colocados em jogo. E, do mesmo modo, essa fragilização de fronteiras demonstra o estabelecimento de novas formas de entendimento e apreensão da presença e do que se entende por verdade cênica como fator desestabilizador da recepção.

Segundo Da Costa, o teatro que investe radicalmente nesta forma de desestabilização acaba por operar com um modo falsificante, ambivalente e fugidio de presença. E considerando sua relação direta com o processo de atribuição de sentidos à cena, torna-se necessário considerá-lo nesta defesa de novas comunicações entre a cena e o espectador.

Com base nesta seleção de aspectos que, de certo modo, filtram o olhar sobre o universo tão diversificado e multifacetado da cena contemporânea pós dramática, me disponho a tecer breves comentários sobre algumas experiências artísticas das quais fui espectadora – na maior parte dos casos – sem pretender dar conta de todas as suas particularidades porque entendo que um olhar seria insuficiente. Um olhar, porque diante deste contexto é coerente entender deste modo, e talvez seja o que cabe. um olhar, porque assumo o pressuposto de que as experiências aqui abordadas são parte de um mundo contemporâneo – ainda que separadas cronologicamente por alguns anos – e que, portanto, não respondem a condicionantes fechados do fazer artístico, mas a elaborações fortemente particulares e, por isso mesmo, multifacetadas. Não busco, assim, dar conta de análises aprofundadas com o objetivo de esclarecer os caminhos e descaminhos do processo de criação, ou mesmo do que especifica a proposta em si e isoladamente do autor (ou autores), mas apontar a diversidade de lugares conferidos aos espectadores enquanto espectadora. Cá estão minhas impressões.

Constatar que a cena contemporânea estilhaça a convencionalidade do espaço cênico e o lugar do espectador com formas de abordagens diversificadas – assumindo a inevitável necessidade de pensá-lo enquanto ser autônomo e, principalmente, reconhecendo que ambos são parte de um contexto marcado pela liquidez das relações e extrema individualização da experiência – não me isenta de verificar a permanência da relação de frontalidade, ressignificada, em propostas artísticas que subvertem espantosamente o processo de criação tradicional e demandam uma fruição diferenciada do espectador. A quarta parede apenas sutilmente está instalada porque, de fato, é vazada, atravessada, ultrapassada por fruições nada previsíveis ou confortantes, mas provocativas de estados diferenciados de recepção e dotadas de condicionantes que fazem o espectador acordar de sua aparente passividade.

Em *A Bao A Qu - Um lance de dados*¹⁹, a ausência de um texto que pudesse estabelecer um fio condutor, um encadeamento “lógico” de ideias, um sentido fechado, cede lugar a uma pesquisa sobre narrativas não verbais que acabam por deixar ao espectador espaços para livres associações. É opção de seu processo de criação a desconstrução das convenções espaço-temporais naturalistas. Trabalha-se

¹⁹ Companhia dos Atores (1990), direção Enrique Diaz, baseada nas obras de Jorge Luis Borges, *Livros dos Seres Imaginários*, e de Malarmé, *Um Lance de Dados*.

com planos narrativos supensos, com combinações, cruzamentos e sobreposições temporais, com uma dramaturgia tendendo à flutuação, à deriva. Com a escolha deliberada por criaturas e não personagens. A proposta se concretizava no reconhecimento de que era fundamental a renovação das noções de sentido, das experiências de recepção, dos lugares de comunicação. Frente à cena de *A Bao A Qu*, o espectador depara-se com uma língua não identificável, com uma maratona de montagens e desmontagens, com pilhas de tijolos e jogos com pneus e guarda-chuvas. De certo modo, a impossibilidade de comunicação é instalada. Entretanto, e apesar do apelo ao acaso e da inexistência de uma construção fechada, aqueles espaços conferidos ao espectador ocupam o lugar da elaboração de seus próprios sentidos. A cena é amarrada ao espectador, se concretiza, de certo modo, por seus movimentos reflexivos e associativos – sem que isso pressuponha intervenção direta no ato cênico como forma de contribuição para que algum sentido “comum” se estabeleça. Qualquer noção de completude é guardada, de certo modo, a uma construção particular, individual. Fica claro, mais uma vez, o entendimento de que se trata de um “produto final” não acabado, um processo.

Também em *Hamlet Machine*²⁰, a cena não se estrutura na dependência de qualquer atuação do espectador. Entretanto, e apesar de se tratar da peça mais conhecida e encenada de Heiner Müller, o espectador brasileiro depara-se com um texto que se explicita em numa adaptação que ora traz uma versão em português e ora mantém o original em alemão – traduzido simultaneamente em tela suspensa que compõe o cenário. Não bastasse a abertura dos sentidos própria do texto *Hamletmaschine*, que acaba por deixar frestas a serem preenchidas pelo espectador e, de certo modo, demanda algumas noções prévias das referências trazidas por Müller para além do Hamlet shakespeariano²¹, há o inconveniente de ter a atenção dispersada pelo interesse de acompanhar a tradução das sequências mantidas na língua alemã.

Como espectadora, era acometida pela tensão constante entre permitir uma fruição que se “bastasse” pela intensidade sonora e visual da cena e a ansiedade de querer “entender”, na verdade reconhecer, os fragmentos alemães já lidos

²⁰ Uma adaptação da produção do Deutsches Theater Berlim, no Espaço Sesc de Copacabana, Rio de Janeiro (2009), direção Dimiter Gotscheff.

²¹ Artaud, Benjamin, Eliot, Hölderlin, Pasternak e Marx, e outros.

anteriormente. No final das contas, e de um modo geral, era instaurado o lugar de apropriação e ressignificação dos fragmentos da cena para a construção de sentidos – novamente bastante particulares.

Em ambos casos, o espectador continua ocupando o espaço tradicional da plateia, mantendo sua frontalidade e passividade no que diz respeito à intervenção direta no ato cênico. Contudo, é convocado a agir ativamente num processo de fruição detidamente particular na medida em que a composição do espetáculo não vislumbra uma recepção unívoca.

Numa mesma linha situo os espetáculos de dança contemporânea *Umwelt*²², *Qwerty*²³, *Tierra de Mandelbrot* e *Plano Difuso*²⁴ e o *Pequenas frestas de ficção sobre realidade insistente*²⁵. Todos eles estabelecidos como referência quanto ao desenvolvimento de pesquisas dialógicas entre corpo, espaço e tecnologia. Na verdade, e coincidentemente, estes espetáculos apresentam pontos em comum no universo amplamente diversificado da dança contemporânea no que diz respeito à produção de imagens em que a iluminação e o vídeo ganham autonomia enquanto recurso cênico.

Não configurando uma lógica claramente identificável – de começo, meio e fim que se justifiquem por uma relação de causalidade ou de personagens que delineiam perfis psicológicos capazes de viabilizar concatenações, digamos, previsíveis –, todos eles deixam ao espectador um lugar quase contraditório de angústia e surpresa diante de uma cena que nada indica sobre seus desdobramentos. Apesar do espectador estar localizado num convencional espaço cênico e não ser convidado a tomar parte direta do fazer artístico, é acometido por uma desconfortável necessidade de estabelecer suas próprias conexões e sentidos.

Umwelt, inspirado em textos de Samuel Beckett, problematiza a própria condição da existência humana e chega a se constituir num quadro, numa pintura, numa instalação que pelos movimentos minimalistas e pela exaustiva repetição parece vir de ou ir para lugar algum. A sutileza de seus desdobramentos aliada à superabundância de informações – jogo com espelhos, pequenos objetos cênicos,

²² Cie. Maguy Marin (França), Panorama Festival (2008), Teatro João Caetano.

²³ Yuzo Ishiyama / A.P.I. (Japão), Panorama Festival (2008), Teatro João Caetano.

²⁴ Edgardo Mercado (Argentina), Panorama Festival (2008), Teatro Nelson Rodrigues.

²⁵ Cia de Dança Cena 1, Panorama Festival (2007), Theatro Municipal.

alternância desmedida entre os bailarinos – formam contrapontos de extremos e chegam a angustiar. *Qwerty* talvez pudesse ser somente guardado à experiência de contemplação passiva da virtuosidade dos bailarinos japoneses, não fosse o trabalho preciso com tecnologias de ponta no âmbito da iluminação e vídeo que colocam em suspenso qualquer organização coreográfica que eu – como bailarina na plateia – pudesse facilmente identificar. Com a proposta de um novo entendimento do papel do corpo humano na cena, corpos reais e imagens digitais dividem o mesmo espaço e importância e acabam por viabilizar ao espectador a redefinição das próprias imagens construídas, seja em relação ao corpo dos bailarinos ou à autonomia que estes recursos tecnológicos ganham no espetáculo. É o que faz, de forma ainda mais esgarçada, a Cia de Dança Cena 11, com *Pequenas Frestas de Ficção sobre Realidade Insistente*. Além do jogo explícito com a tecnologia da imagem, a Cia de Dança Cena 11 traz para o palco a música ao vivo (guitarra e voz), um cachorro, um robô e uma série de outros elementos cênicos que se redefinem pela proposta em si, mas que no ato de fruição do espectador passam a conotar outras lógicas, outros sentidos e ganham, de fato, autonomia em cena. Enquanto espectadora, tudo parecia não ter sentido ao mesmo tempo em que saltava aos olhos uma organicidade em meio à diversidade de corpos e imagens. Uma recepção marcada por um estado sob assalto quanto à noção de presença, simultaneidade e mesmo inversão do foco de atenção. De forma brusca, a luz da plateia é acesa e instantaneamente ela fica cega para em seguida também ganhar destaque sua projeção no pano de fundo do palco, criando certo conflito na atenção do espectador que transita entre a cena propriamente dita e a surpresa de se perceber como parte do todo da mesma cena.

Tierra de Mandelbrot e Plano Difuso não fogem a essa estética. Numa mesma noite, dois espetáculos de um mesmo coreógrafo com a mesma proposta: explorar a integração entre dança e tecnologia. Neles, os corpos dos intérpretes, entrecortados por feixes de luz, misturam-se a imagens geradas digitalmente chegando, por efeito, a serem multiplicados em cena. Ao problematizar as noções de tempo e espaço reais, esses espetáculos não demandam ou solicitam qualquer significação por parte do espectador, mas induzem ao exercício de uma nova forma de olhar e perceber a ação.

Outros dois bons e recentes exemplos da cena contemporânea em que esta condição de frontalidade com o espectador é mantida, apesar de uma relação e demandas diferenciadas dos modelos tradicionais, são *Hamelin*²⁶ e *In On It*²⁷.

Hamelin não subverte a definição de um enredo, que é claramente percebido pelo espectador, e deixa que um fio condutor torne minimamente confortável a identificação das principais linhas de ação. Contudo, este conforto é um tanto abalado ao perceber que a peça aborda temáticas delicadas como a pedofilia e as complexas relações entre pais e filhos. Seu desenrolar denuncia uma trama que angustia e torna as atenções ainda mais vivas na medida em que os atores transitam entre os diferentes personagens e ainda assumem igualmente o papel de narradores. Mesmo sem uma grande produção cenográfica e com os mesmos figurinos do início ao fim, esse intercâmbio de personagens e papéis chegam a desestabilizar qualquer cronologia ou entendimento que o espectador tenha construído. A dúvida sobre a verdade dos fatos é levada até o fim, e por vezes tumultuada por certa provocação dos narradores, sem que o enredo se resolva. Voltei pra casa absorta, tomada pela angústia do que ficou em aberto e refém de uma série de imagens que teimavam em me perturbar.

Não foi diferente com *In On It*. Um espaço quase nu, duas cadeiras, dois atores e a ideia de finitude, em suas diferentes dimensões, me provocaram por um bom tempo. Marcado por fragmentos de três planos – presente, passado e a representação em si, a peça – com diálogos que alternam densidade, humor e a simplicidade de uma linguagem cotidiana, o espetáculo deixa ao espectador a função de concatenar esses fragmentos para organização de seu próprio sentido. Sentido, este, diretamente relacionado a seu espaço de experiência e horizonte de expectativa – o possível e o condicionante para pensar o tanto que a peça toca, provoca, confunde e desafia. Para o diretor Enrique Diaz, “o espectador é obrigado a mudar de lugar durante a peça... a trabalhar”.

Com base nesses casos, o argumento de que as novas relações estabelecidas entre a cena contemporânea e o espectador estariam pautadas quase que exclusivamente na subversão do espaço cênico convencional e na exigência de sua intervenção direta na cena torna-se equivocado e simplista. Na aparente passividade,

²⁶ Direção de André Paes Leme, texto de Juan Mayorg (2010), Centro Cultural Banco do Brasil.

²⁷ De Daniel MacIvor, direção de Enrique Diaz (2009), Oi Futuro – Flamengo.

no conforto da poltrona de um teatro, uma ebulição dos sentidos emerge frente a propostas artísticas que provocam por sua abertura, por sua estrutura cênica, pelas formas como ressignificam o próprio lugar do teatro e da dança.

Parece óbvio, mas vale salientar, que a noção de co-autoria também está na estruturação de um novo modo de pensar a obra de arte, em sua criação e relação com o receptor, em seu lugar estratégico de ponderar e problematizar o contexto social, político e cultural do mundo contemporâneo.

Entretanto, há que se considerar aquelas experiências em que ainda mantendo a ocupação de espaços “tradicionais” empreendem estratégias diferenciadas de abordagem do espectador. Chamo particular atenção para alguns casos em que a ocupação desses espaços já mobiliza o ato receptivo de maneira que foge à convenção. Contudo, o espectador continua não intervindo deliberadamente na cena – ainda que, por vezes, ele seja inserido involuntariamente na composição cênica, seja como imagem projetada ou na organização do próprio espaço.

*A Máquina de Abraçar*²⁸, por exemplo, adota dois lugares “de cena”, com a plateia no centro. Com uma ambientação que antecede a peça propriamente dita, o espectador é convidado a experimentar algumas sensações e inquietações num espaço com diferentes instalações. Parece-me não ter havido necessidade de encontrar qualquer lógica entre este ambiente e aquilo que assistiria momentos depois, exceto pelo reconhecimento de que “lá fora” estava a máquina. Uma vez encaminhados para o “local da peça”, os espectadores se acomodam entre dois pequenos palcos, na verdade tablados, e assistem à apresentação de um estudo de caso de uma paciente com um quadro clínico de autismo, bem sucedida profissionalmente e com um dilema que parece extrapolar sua patologia: o conflito entre o desejo e a repulsa do abraço. A peça desenvolve-se num diálogo direto entre as duas personagens, muito bem definidas – a terapeuta e a paciente com autismo –, que ora ocupam o mesmo espaço, ora estão sozinhas, ora parecem fazer da plateia fios condutores de suas falas, quando ocupando os dois tablados simultaneamente. Cada espectador tem o seu olhar dividido entre vários focos de atenção – em cada uma delas, expressando-se mutuamente nos dois tablados, num som quase que constante vindo do “lado de fora”, onde supostamente estaria a máquina de abraçar, no trânsito

²⁸ Texto de José Sanchis Sinisterra, tradução de Eric Nepomuceno e concepção e direção de Malu Galli, (2009), espaço Tom Jobim.

de uma delas para o tablado oposto. Contudo, e enquanto espectadora, não me parecer ficado muita brecha, dúvidas ou lacunas a serem preenchidas, exceto o reconhecimento de que o autismo como temática deixou espaço aberto para algumas discussões sobre as impossibilidades e dificuldades da comunicação entre humanos. No contexto atual, ter um comportamento passivo ou ativo parece não fazer diferença quando se coloca em questão a progressiva anestesia do ser humano.

Para uma rápida comparação, destaco *A Filha do Teatro*²⁹ por também ter trabalhado com esta proposta de fragmentação do espaço de encenação – neste caso, lançando mão de duas plateias e de uma multiplicidade de cenas. Foi construído um ambiente de confronto de plateias, de ressignificação dos lugares da cena e do espectador, de trânsito entre presença e representação, personagem e cronologia. múltiplas cenas. Todas elas baseadas num conflito familiar de um triângulo feminino – a mãe adotiva, conceituada diretora de teatro; a mãe biológica, ex-prostituta; e a filha, uma jovem atriz. A peça se desenrola sem que as atrizes contracenem umas com as outras, sem que as personagens sejam plenamente definidas, sem que os figurinos sejam adequados a esses intercâmbios de lugares, com depoimentos e projeções simultâneas – Múltiplas cenas. As próprias atrizes assumem o manuseio dos recursos técnicos do espetáculo e fazem o espectador transitar pelos diversos planos criados pelo intercâmbio de imagens, sons e monólogos, que por vezes se entrecruzavam deixando em suspenso qualquer definição mais precisa sobre o real e o ficcional, com atenção flutuante – consigo mesmo, quando projetado numa cortina que divide os dois espaços das cena, e com os outros espectadores posicionados no extremo oposto e confrontados a todo momento. Neste processo de ocorrência de múltiplas cenas cabia ao espectador a responsabilidade por estabelecer suas próprias conexões e criar seus sentidos. Criar sua montagem com essas tantas engrenagens. Na verdade, o espectador parecia ser mais um recurso desta encenação.

Reconhecendo este trânsito entre realidade e ficção como recurso chave de uma série de propostas da cena contemporânea, destaco também a encenação de *A Falta que nos Move – ou todas as histórias são ficção*³⁰ que, apesar de manter a plateia numa relação de frontalidade única, se inicia, na verdade, tentando não ser

²⁹ Cia. Teatro do Pequeno Gesto, texto de Luís Augusto Reis, direção de Antonio Guedes (2008), Espaço Sesc - Sala Multiuso.

³⁰ Cia. Vértice de Teatro, Conceção, direção e dramaturgia de Christianne Jatahy (2008), Casa França Brasil.

iniciada. À espera de alguém para um jantar, e num jogo de desculpas e justificativas, os diálogos vão se desenrolando numa tentativa de criar certa proximidade com os espectadores a partir de comentários apropriados para este tipo de situação instalada. A cena é, de fato, a de um jantar por fazer, mas a tentativa de ser presente, presença real, e não representação não se confirmou para meu olhar de espectadora. Neste mesmo jogo estava, inclusive, a busca por não se evidenciar personagens, mas a verdade dos próprios atores em cena. Não me parece terem sido felizes, mas esta parecia ser a proposta. Tudo bem. Era real que a carne estava sendo assada ao longo da peça, que o que bebiam era vinho de verdade – inclusive servido à plateia –, que os diálogos quando atropelados eram assumidos ironicamente como erros e que ao final todos éramos convidados a tomar parte da mesa. Só não sei se enquanto espectadora fui tomada por tamanha realidade. Na minha verdade, mantive o lugar do ficcional com pitadas de acesso do presente e não da representação. Pensei por alguns momentos nestas experiência que se pretendem transitar entre o real e o ficcional e ponderei que nem sempre esse risco é assumido de fato. No caso desta peça, por exemplo, pensei se não teria sido interessante usar o guardanapo – oferecido logo na entrada para que nós espectadores escrevessemos memórias – como recurso ao improviso, ao acaso das histórias individuais dos espectadores a ser assimilado pelo conjunto de atores, não personagens, sem qualquer preparo anterior. Fazer este jogo com a verdade do outro parecia ser um bom caminho para se desfazer roteiros bastante organizados com pretensão de cena real. De todo modo, esta encenação acabava por se configurar em mais um exercício do ser espectadora da cena contemporânea.

No fundo, penso que a condição primeira do espectador da cena contemporânea talvez esteja neste exercício da disponibilidade para ser acessado pelas mais diversificadas propostas artísticas. Estar acessível para o estabelecimento de novas relações com a obra de arte, de novos lugares que reafirmam e redefinem a comunicação enquanto parte constitutiva do ato de recepção. Mais uma vez, é frequente nas experiências artísticas dos últimos 60 anos a subversão dos “espaços de arte”, dos “espaços de público”, dos “espaços do corpo” do próprio indivíduo receptor, espectador da arte. A ocorrência de confrontos físicos, nem sempre tão invasivos, mas também provocantes, entre obra de arte e espectador acabam por contribuir para a redefinição do próprio conceito de obra de arte e reconhecimento do espectador como co-responsável pela próprio fazer artístico.

O acontecimento cênico, que desde suas primeiras manifestações, configurava-se enquanto tal na medida da presença desse outro que vê, passou a instaurar e demandar novas formas de concretizar sua existência, reposicionando seus principais elementos em relações onde dependência e autonomia parecem ser cada vez mais particularizadas. Assim, o espaço teatral, por vezes tão alheio às particularidades de cada encenação, passou a ser elemento singular para a composição cênica e responsável por também conferir uma carga de significação diferenciada às temáticas e discussões propostas.

Que dizer dos espetáculos que levam o espectador para o próprio espaço cênico e dividem com ele o desenrolar da proposta? Que dizer de um espetáculo em que tudo parecia estar por vir quando já aconteceu?

Em *Aquilo de que Somos Feitos*³¹, os espectadores ocupavam um espaço amplo e vazio, despretensiosamente, sem lugares definidos acabam por sentar em roda no linóleo. Entra Lia Rodrigues, a coreógrafa e levanta o banner que diz “patrocínio” Petrobras. Ela enrola o banner e encobre a palavra patrocínio. Diz que ela assinou um contrato em que se comprometeu a mostrar aquela marca. Pergunta à platéia se todos estão vendo bem, explica que aquilo não é um patrocínio, mas na verdade um financiamento. Diz também que patrocínio é quando uma empresa tira dinheiro do seu caixa pra investir em artistas. A verba destinada à manutenção da Cia é dinheiro público, captado via Lei Rouanet, pela aprovação de seu projeto num edital. Está dada a relação crítica inicial da apresentação.

Os bailarinos da companhia à paisana, “camuflados”, ou nus, começavam a executar movimentos sem qualquer preocupação com seu entorno, inclusive suspensões uns dos outros, e a causar certo desconforto em quem estava próximo. E era isso mesmo. Não sabia para onde ir. Se chegava para trás ou para um dos lados batia em alguém. Esse mesmo alguém parecia ter as mesmas dúvidas e como que sincronizados íamos abrindo espaço para onde os bailarinos dirigiam-se até que se instalava uma certa delimitação de fronteiras. Outros bailarinos, também completamente nus, entram para compor a cena. Todos enfileirados, “parados” olhando para a plateia. Com movimentos, digamos, abstratos, nada convencionais, todos vão ao chão e o que se segue são imagens de completa distorção dos sentidos. Pareciam ovos fritando, ou peixes morrendo. Todos se debatiam em várias posições.

³¹ Cia de Dança Lia Rodrigues (2008), Palco Giratório do Sesc – Rio de Janeiro.

Ali, o referencial mais distante é o humano. Eles se amontoam, pedaços de carne que vibram sem organização para em seguida se dirigirem à plateia ainda “peixes” em busca de água. Não sabia como reagir. Segurá-los? Interagir? Afastar-me? Juntam-se novamente os corpos numa parede e a sensação geral é um misto de arrebatamento e incômodo. Por mais que haja, até aí, uma série de sugestões de imagens, ainda está difícil articular pelo menos um possível discurso. É quando entram as roupas e a palavra.

Quatro pedaços de fita crepe delimitam um espaço central. Uma música, em ritmo de banda de exército, começa a tocar. A coreografia, aliada a algumas falas, quase como gritos de guerra, é desenhada geometricamente por bailarinos vestidos com trajes do cotidiano, o que aproxima o bailarino de pessoas comuns. Existe ali uma dramaturgia de imagem e sons. É crítica, forma e conteúdo não dissociados. Arrebatamento e distanciamento, dança e teatro. Enquanto espectadora fui suspensa e ainda tenho refletido sobre o espetáculo.

Na performance *Caixa Preta*³² somos convidados a ter qualquer outra reação que não o entendimento do que aconteceu. E é simples. A caixa preta tanto pode se referir ao palco italiano quanto ao equipamento existente em toda aeronave – responsável por armazenar os últimos 30 minutos de comunicação entre o piloto e os postos de controle do voo para que, em situação de desastre, esses últimos momentos possam ser revividos. E essas definições delineiam a proposta desta performance que busca problematizar um dos conceitos chave da encenação: a presença. Numa antesala do espaço onde a performance propriamente dita aconteceria, os espectadores recebem de uma das performers instruções de como se comportar para assistir uma peça que vai acontecer. Ao entrar na sala “convencional”, outra performer os recebe e simula as ações de uma peça que já se passou. Até aquela antesala, entendia que as instruções, de fato, não pareciam ser necessárias e que, portanto, poderiam compor a performance. Parecia ser mais uma proposta inusita até o meu espanto e de todos aqueles que dividiam o mesmo espaço da caixa preta italiana: “como assim?” “é isso mesmo?” Sim, era aquilo mesmo e a provocação estava no reconhecimento de que a suposta peça não passaria de uma construção do meu imaginário a partir das simulações descritas pela performer. Nada mais que uma

³² Concepção e Criação de Cláudia Müller e Cristina Blanco, Sesc Avenida Paulista (2009).

interpretação de fatos não presenciados ou vividos a partir de informações secundárias. Era mesmo uma caixa preta da aeronave instalada na caixa preta cênica.

Outras duas experiências também, no mínimo, inusitadas de ocupação de um espaço convencional de forma redefinida e provocativa são *Still – sob o estado das coisas*³³ e *Nada, Vamos Ver*³⁴. Na verdade, elas se caracterizam não apenas por esse uso diferenciado do espaço, mas por reafirmarem na pauta do dia das artes cênicas a discussão sobre os acordos mais claramente propostos e empreendidos por experiência contemporâneas de relacionamento, de partilha, dos artistas com o público. De estabelecimento de um pacto que se desdobra na dependência do outro e do que é comum, do lugar onde se instala um jogo de confiança e risco para que uma nova condição de arte seja instalada.

Em ambos casos, os espectadores eram obrigados, já na entrada, a ocupar o espaço cênico passando por um corredor em “zigzags”, meio improvisado, de cadeiras e fitas. Seus inícios, se é que assim poderiam ser chamados, ocorrem informalmente como que uma conversa.

Em *Still*, a construção de movimentos pela repetição contínua de pequenos fragmentos alternados por breves interrupções acaba por configurar uma certa noção de frequência de pedaços e fluxos formando quadros emoldurados e nos obrigando a exercitar uma percepção que seja capaz de criar uma linha que una cada um desses fragmentos, fluxos e pedaços, e busque dar conta do desafio de reconhecer as armadilhas sobre o tempo real e o que já aconteceu. Neste caso, é emblemática a cena em que um dos bailarinos inicia um percurso para “fora” do espaço cênico e temos a impressão inicial de que ao se deslocar ele está sendo filmado e projetado simultaneamente. Para surpresa de todos, o descompasso entre o que se vê ao vivo e a “mesma cena” supostamente projetada coloca em questão o lugar da presença e da ausência, do jogo que se instala sobre o real e o ficcional.

Nada, Vamos Ver traz uma mobilidade constante dos elementos cênicos, dos espectadores e dos performers e deixa a atenção em alerta a todo instante. Não há como prever o comando ou a demanda seguinte. Tudo fica em suspensão. Por vezes, me via numa mesma ação em conjunto com outros espectadores, para num momento seguinte ser pega de surpresa, sozinha e numa evidência um tanto desconfortante.

³³ Cia. Gustavo Ciríaco, Espaço Cultural Sérgio Porto (2006).

³⁴ Cia. Gustavo Ciríaco Nada, Vamos Ver. Panorama Festival (2009), Teatro Nelson Rodrigues.

Para onde olhar, o que fazer e como lidar com a sensação de ser vista por todos os outros e em todas as direções, todos os ângulos? Não durava tanto tempo, mas era o suficiente para parecer uma eternidade. De maneira geral, os jogos propostos eram claros e nos deixavam conscientes de cada nova ação, naquele instante. Esta organização variável das cenas evidenciava os distintos olhares e percepções a cada nova posição ocupada, em relação a si próprio e ao demais elementos.

De um modo geral, ambas propostas envolvem os espectadores no universo dos performers na medida em que a todo instante somos obrigados a tomar parte de cada nova construção cênica e a mobilizar atenções e esforços, deslocamentos e interpretações para que o todo performático instale-se. O lugar do encontro onde, mesmo que se reconheça distinções entre esses dois sujeitos, a mistura e a troca são viabilizadas.

Por outro lado, e muitas vezes, a ocupação de espaços não convencionais por encenações contemporâneas traz embutido o desejo de dar voz a um conjunto de elementos, de concretos, que por si só denunciam uma dramaturgia própria. Nessas experiências o espectador tende a já ser mobilizado em função daquilo que lhe será proposto. Uma percepção diferenciada, por vezes induzida por provocações do espaço, exige novas formas de atenção e de organização dos elementos a serem apropriados.

Exemplos “clássicos” dessas experiências no Brasil são as peças do Teatro da Vertigem. A trilogia bíblica, em particular, amplamente divulgada nos diferentes meios de comunicação e discutida exaustivamente pela academia, tornou-se referência na área. A experiência seguinte, *BR-3*, trilhou o mesmo caminho.

Numa sequência cronológica, temos a ocupação de templos religiosos com *O Paraíso Perdido*³⁵, que antes mesmo de sua estreia polemizou com os católicos mais conservadores e acabou por criar uma mobilização da opinião pública acerca desta “provocação”. Para o espectador ficava a intensidade própria da temática que, muito além de trazer o mito da separação inicial que instituiu a origem da condição humana, problematizava uma gama de sentimentos contemporâneos que se resumiam em certa nostalgia para com um modo superior de existência. Entre bancos arrastados, movimentos coreografados e uma iluminação e sonoplastia com

³⁵ Concepção e direção geral de Antônio Araújo, Dramaturgia de Sérgio de Carvalho, Igreja de Santa Ifigênea – São Paulo (1992) e Catedral Anglicana de São Paulo (2003).

dramaturgias quase autônomas, cada espectador buscava encontrar o seu espaço em meio a um conjunto de informações que demandavam sua atenção e lhe devolvia a responsabilidade por elaborar seus próprios sentidos.

*O Livro de Jó*³⁶ abriu espaço para se discutir a fragilidade humana, sua angustiante finitude, e segue para um hospital como locus de sua encenação. Mais uma vez, a proximidade física entre atores e espectadores ditam uma forma completamente diferenciada de se ver e envolver com a cena. Quase como num cortejo, o espectador segue a encenação pelos corredores, escadas e cômodos do hospital. É invadido pelas cenas e chega a ter ímpetos de resistência em permanecer ali. Da mesma forma, os atores estavam sempre sujeitos às reações inesperadas dos espectadores. O ator Sérgio Siviero relatou em entrevista³⁷ um caso emblemático em uma das apresentações.

(...) até uma certa cena, a cena onde o Jó fica no pau de arara, até o final dessa cena, o início da caminhada dele para a janela era o momento que o público normalmente desmaiava, se o público resistia ali, ninguém mais ia desmaiar, e exatamente nessa cena do pau de arara faz-se um silêncio enorme, que é o silêncio do Jó no deserto, onde realmente se propõe um silêncio. Até que ele vai falar ‘Maldito seja o dia em que eu nasci!’. Quando se concretiza esse silêncio, uma velhinha que tava do lado da amiga vira pra ela e fala assim: ‘Satisfeita Iolanda?’. Pega ela na mão e as duas saem e descem, e as duas vão embora. Esse ‘Satisfeita Iolanda?’ virou um folclore nosso, porque ele explica tudo. A velhinha deve ter enchido o saco da outra: “eu quero ver, eu quero ver!”.

Em *Apocalipse 1, 11*³⁸, a última experiência da trilogia bíblica, o recurso a um presídio instala-se como metáfora dos fins dos tempos com o propósito de refletir sobre este período enquanto uma transição própria da condição humana. Marcada por quatro grande momentos e tendo como fio condutor a trajetória de João – um retirante nordestino – a peça tende a desorientar o espectador por sua violência e

³⁶ Adaptação de Luís Alberto de Abreu, Direção de Antônio Araujo (1995), Hospital Humberto Primo.

³⁷ Entrevista com o ator Sérgio Siviero do Grupo Teatro da Vertigem, realizada em 4 de junho de 2009, na sede do Grupo, em São Paulo (1h15m de entrevista transcrita na íntegra). Mestrandas Carmen Valdez e Michele Campos – PPGAC / CLA / UNIRIO.

³⁸ Concepção e direção de Antônio Araujo, Dramaturgia de Fernando Bonassi (2000), Presídio do Hipódromo.

peso constante. Ainda que possam ser percebidas algumas remissões ao texto original, este não se declara em sua literalidade, mas é ressignificado sem que um novo sentido unívoco seja declarado.

A experiência de *BR-3*³⁹ não seria diferente. Talvez até mais radical. Além dos novos espaços cênicos nada convencionais – Rio Tietê e Baía de Guanabara. Para ser espectador não bastava adquirir o ingresso e “adentrar” o espaço cênico. Era condição primeira adentrar uma embarcação para que a viagem começasse. *BR-3* também inova pela proposta temática, que passa a considerar de modo mais explícito aspectos da identidade brasileira tratados a partir da história trágica de três gerações de uma família de retirantes nordestinos (em sua maioria). Aspectos que mais chamam atenção para uma trajetória degradante tal qual o rio ou a baía por onde navegam.

De certo modo, o espectador parece ser anestesiado de seu mundo cotidiano para dar vazão a novas realidades que se apresentam à sua “frente”. O confronto entre imagens cênicas e aquelas que compõem as margens dos leitos, somadas à uma sonoridade que em nada se aproxima dos ambientes fechados e aos odores próprios desses ambientes, estruturam formas completamente imprevisíveis de ser espectador. Esta talvez seja a experiência em que a discussão sobre os “novos lugares dos espectadores da cena contemporânea” melhor se concretize.

Contudo, no mais recente trabalho do Vertigem, *Kastelo*⁴⁰, o espaço é novamente um dos protagonistas, mas aos espectadores é oferecida a passividade, condição primeira, diante das situações em que se instala o desconforto com o que de mais improvável pudesse acontecer. Aqui, a peça se desenvolve no interior e na fachada de um prédio comercial. Os atores atuam suspensos por cordas e andaimes e são vistos pela vidraças do prédio. Paranóias de um cotidiano contemporâneo descartável, de trabalho obsessivo, de tecnologia avassaladora, de conflito cada vez mais tenso entre a esfera pública e privada, de relações humanas paradoxalmente inúteis quando ausentes de sentidos. Fala-se de poder, da desorientação causada por sua condição camuflada em imposições que não se explicitam numa mesma medida em que neutralizam as ações reflexivas ou qualquer reação contrária a um inimigo não mais declarado. Luta, controle, fracasso, vigília são agora direcionados a si

³⁹ Direção de Antônio Araujo (2006 e 2007), São Paulo, Rio Tietê e Rio de Janeiro, Baía de Guanabara.

⁴⁰ Texto de Evaldo Mocarzel, Direção de Eliana Monteiro, Sesc Avenida Paulista (2010).

próprios, são redimensionados para foro íntimo, individual. A aparente imobilidade do espectador parece dar lugar a uma intensa ebulição interna porque se percebe passível ao reconhecimento e identificação com o que se depara diante de si.

Acredito que, de um modo geral, esse conjunto de condicionantes dispostos pelo própria arquitetura dos espaços e pelas formas de sua ocupação já consideram e demandam novos caminhos de organização do olhar do espectador. Ainda que sejam abordadas as experiências que propõem o lugar de autonomia do espectador na elaboração dos sentidos, que redefinem os usos dos espaços cênicos convencionais e que, no mais, requisitam a atuação direta do espectador na obra – numa relação de co-dependência e co-autoria –, as peças do Vertigem parecem extrapolar e esgarçar esses limites.

No entanto, pondero que apesar do Vertigem ser marcado por essas investidas extremadas de ocupação de espaços não convencionais para que sejam efetivados seus acontecimentos cênicos, ainda assim não verifico o estabelecimento de uma relação de interdependência entre cena e espectador para que o fato teatral se concretize, e mesmo de uma abertura dos sentidos declaradamente conferida também ao espectador que esteja em sintonia ou em proporcionalidade com o tamanho da intervenção espacial realizada. Tudo bem. A fruição é transformada, a percepção é desorientada e acionada de inúmeras formas. Talvez não seja, de fato, a proposta do Vertigem realizar algo que pudesse ser aqui resumido como uma maior integração do espectador no desenvolvimento da encenação. É que, no fundo, acabo angustiada com essas formas de abolição dos limites, de subversão de uma série de ordens que no final das contas empreendem uma real mudança do lugar daquele que vê.

Por outro lado, duas referências, diante de algumas outras, chamam minha atenção, em particular, nessa redefinição de lugares.

Uma delas, há décadas bastante familiar ao cenário teatral brasileiro, trata-se do Teatro Oficina Uzina Uzona. Dentre as tantas subversões e provocações, dentre os tantos discursos e polêmicas, diante da tamanha referência de José Celso Martinez Corrêa para a cena contemporânea, não poderia deixar de abordá-lo neste rascunho das novas relações entre a cena e o espectador. E na impossibilidade de dar conta do universo de sua obra, opto por destacar aquela que tive a oportunidade de ser espectadora: *Banquete*⁴¹. À parte qualquer embasamento nos escritos de Platão e

⁴¹ Direção de Zé Celso Martinez Correa (2009), Espaço Tom Jobim.

demais referências parodiadas, ou instalação de um suposto clima ritualístico, percepção de uma insanidade tomou conta, primeiro, do meu ser. Não será possível! Mas era real. Demorei algum tempo até deixar que meu olhar abrisse mão da resistência que já havia criado sobre as encenações de Zé Celso. De fato, só assim poderia permitir minha permanência naquele lugar. De fato, só assim conseguiria reconhecer que tipo de convite a trupe “zecalssiana” propunha. De fato, só assim entendi que eu poderia ou não tomar parte daquela presença, daquele acontecimento. Havia espaço para essa opção, não obstante qualquer tentativa de convite mais incisivo – quase sempre incontrolláveis. A cena explodia, invadia, cobrava, quase violentava. O nu, que há muito deixou de ser uma questão, abortava a mínima tentativa de se pensar em pudores. A embriaguez dos atores e de parte dos espectadores colocava em suspenso o reconhecimento do que era real ou ficção, do que era ou não parte de um roteiro. Ficava também sem muita referência a dimensão temporal, considerando qualquer marcação que pudesse existir para cada cena ou ocorrência. Não há dúvida de que o tempo dilatado era uma de suas marcas.

No todo, e assumindo o lugar daquela que vê, pude constatar que se tratava de uma experiência extrema, especialmente para aqueles que se dispunham a assumir um “novo” lugar. Na verdade, considero que foi mais um novo exercício de ser espectadora de um dado teatro contemporâneo.

A busca por pensar, ponderar, problematizar os novos condicionantes do ser espectador encontrou com felicidade a experiência da bailarina, coreógrafa e performer Cláudia Muller. Munida de um discurso político que apontava para duas problemáticas contundentes e complementares, Muller denunciava com sua obra a inversão das relações de poder no campo das artes. Onde está o mando na relação entre o artista e o público / espectador? Onde está o mando na relação entre o artista e mantenedor financeiro de sua obra? Quais mandos são estabelecidos nas relação entre produto e consumo? Quem é consumidor da arte contemporânea? Quem se faz espectador da arte contemporânea?

*Dança Contemporânea em Domicílio*⁴² vem atacar esses lugares. Anúncios oferecem a possibilidade de encomendar o “produto”. Basta telefonar e solicitar cinco minutos de dança contemporânea. Instala-se a imagem de um entregador comum ressignificado num novo contexto. O “produto” pressupõe um dançarino que

⁴² Concepção e Performance de Claudia Müller, Festival Panorama (2006).

realiza o seu ofício entregando um bem "não-utilitário", uma mercadoria não usual. A fruição do espectador talvez possa ser entendida como o consumo do “produto” ou seria melhor serviço? A ideia, envolta daquele discurso, passava pela "entrega de dança contemporânea” em locais onde ela não fosse imaginada ou esperada, em espaços despercebidos, em brechas no cotidiano.

Inicialmente ocorre a seguinte abordagem:

Eu vim te entregar 5 minutos de dança contemporânea. (...) É o seguinte, eu vou explicar como funciona. É simples. Você fica onde quiser, onde preferir. Eu entrego e o melhor de tudo é que é grátis. Mas só é grátis porque alguém já pagou por você, é claro. Então quem pagou por você foi Quadra-pessoas e idéias, Festival Rumos ItaúCultural. E os apoios Juliana Botafogo, Formigão Diniz, Nelson Falcão, Lois Lancaster, Michelini Torres, Festival Dança em Trânsito e Festival Enartes. Eu acho que já dá para começar.

O “produto”, propriamente dito, é composto por um conjunto de movimentos – previamente elaborados, mas não fechados – executados no mesmo instante em que se pronuncia:

Você é um artista e isso significa que você não faz arte por dinheiro. Isso é o que algumas pessoas pensam. Isso é uma excelente desculpa para não te pagarem pelo que você faz. Você é um investidor. Você coloca o seu dinheiro em projetos e outras pessoas vão mostrar nos seus teatros, nos seus centros culturais, nas suas galerias. Então você escreve projetos para tentar subsídios, pra tentar conseguir uma bolsa. Você fala com pessoas legais que possam te emprestar algum dinheiro. E você tem um produtor pra tentar te ajudar a conseguir dinheiro de pessoas nem sempre tão legais. Então você mostra o seu trabalho. Explica como trabalha. Pede a pessoas que escrevem sobre ele e explica alguns fatos básicos sobre a dificuldade de sobreviver como artista. Mas você é um artista e isso significa que você não faz arte por dinheiro. Isso é o que algumas pessoas pensam.

Uma vez anunciado este “produto” em determinada localidade, qualquer um pode ligar e solicitar uma “dança contemporânea”. Este *delivery* é gratuito e dotado de certa inversão das tomadas de decisões. Onde, para quem e quando deixam de ser deliberações do artista para se configurar em solicitação do espectador.

Que novo lugar é esse? Como discutir a problemática do espectador ativo e passivo frente a este exemplo? Há espaço para organização de sentidos e significados? E, por esta inversão, ocorre uma “nova” comunicação?

Penso que o relato de diversificadas experiências de recepção, viabilizadas por processos criativos também diversificados, somado à adoção de um modelo hipotético de espectador, com base no conceito de obra aberta e de teatro pós dramático – como forma de melhor organizar e sistematizar o olhar e a discussão sobre a recepção da cena contemporânea – sustentam a proposição de um espectador *bricoleur*.

Assim, os *a priori* de unicidade que pudessem caracterizar o drama burguês agora cedem lugar à diferenciação, à necessidade conexão e relação de fragmentos de estruturas por uma lógica detidamente particular, subjetiva. Uma recepção como nunca antes colocada sob responsabilidade daquele para o quem a experiência artística se faz presente no impeto de se viabilizar enquanto acontecimento cênico. Ao espectador *bricoleur* é proposto um movimento ininterrupto por fragmentos do real e do ficcional, por tudo aquilo que lhe é pessoal e pelo tanto que lhe é ofertado em condições cada vez menos esclarecidas e definidas previamente. Sua atuação, em lugar de seu passivo olhar, é reafirmada e intensificada pela proposição de jogos dotados de condicionantes reflexivos e voltados para sua integração enquanto parate constitutiva do que ainda se pode descrever como obra de arte.

V

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os caminhos e descaminhos percorridos pelo presente trabalho, desde sua constituição enquanto proposta reflexiva sobre os novos condicionantes e lugares do espectador do teatro e da dança contemporâneos, não se encerram nestas considerações finais. Muito pelo contrário. Indicam processos de amadurecimento da discussão acadêmica *stricto sensu* acerca da realidade da recepção contemporânea do teatro e da dança e de um quadro teórico e metodológico consistentes para suas especificidades.

Uma vez indicado que a condição pós dramática da cena contemporânea diferencia-se do modo de estruturação do teatro burguês, dramático, e das experiências características da dança clássica e moderna, chegou-se à conclusão de que também o espectador é acessado de forma diferenciada e dele é demandada uma disposição e comportamento novos – com sua percepção desestabilizada e dotada de relativa liberdade no processo de construção dos sentidos.

Considerando, em especial, a recorrente condição de desierarquização e fragmentação da cena contemporânea pós dramática, entendeu-se que coube ao espectador sua reestruturação assumindo, por este viés, o lugar de sua co-autoria e sendo apresentado por este trabalho como um *bricoleur*. Aquele que se apropria de fragmentos de estruturas distantes, previamente colocadas em jogo, mas sem prescrever os resultados dos intercâmbios e conexões a serem realizados com os elementos ao seu alcance – necessariamente vinculados ao seu conjunto de experiências e horizonte de expectativas.

Por este motivo, talvez fosse possível assumir um outro modo de reconhecer o status do espectador emancipado, para além da necessidade de se pensar em novas terminologias adequadas aos seus novos lugares no todo do acontecimento cênico atual. Esta emancipação estaria, portanto, mais vinculada ao caráter de autonomia relativa conferido ao espectador no momento em que assume ser parte das, ou é captado por, propostas artísticas da cena contemporânea.

Entende-se que se as experiências teatrais tomadas como pós dramáticas configuram-se dentro de um quadro de imprevisibilidade e de não enquadramento em

um padrão previamente estabelecido. Não se espera, numa mesma medida, que seus espectadores mantenham um comportamento dentro dos ditames tradicionais.

Deste modo, a renúncia da recepção convencional da forma (unidade, previsibilidade, apreensibilidade) e, portanto, da identificação de significados pré-estabelecidos, acaba por demonstrar que a cada espectador caberia uma leitura, um entendimento, um estado de sensações e percepções a serem estruturadas por ele próprio diante de uma cena fragmentada, aberta.

Reafirmo, desde já, que as experiências aqui abordadas confirmam a existência de novos lugares conferidos ao espectador no momento em que se dá o “acontecimento teatral”, o encontro, a co-presença de atores e espectadores. Mais uma vez, esses novos lugares que não se restringem à (re)configuração do espaço cênico, da relação palco plateia, mas exigem do espectador novas formas de leitura da cena, novas expectativas para com aquilo que é oferecido por ela, novas predisposições para ser espectador, novas atenções com o universo de seus sentidos. Um outro lugar de recepção.

Quando recorro ao conceito de teatro pós dramático, apresentado como um teatro de “difícil” apreensão, para defender o espectador como um *bricoleur* é porque entendo que a idéia de transmissão de significados predeterminados, de uma comunicação unilateral, cede espaço para a construção de uma relação pautada na negociação acerca dos signos colocados em cena e da predisposição do espectador em ocupar um certo espaço de “co-autoria” dos espetáculos – quando estes se colocam enquanto “produtos” inacabados. E este inacabamento diz respeito ao reconhecimento de uma cena disposta de tal modo que se pode verificar a desierarquização dos seus elementos cênicos que, por consequência, denuncia processos de fragmentação e simultaneidade dos mesmos, aliado a um jogo claro e deliberado com as densidades extremadas desses signos – oscilando nas diferentes experiências entre ausência e superabundância. Uma constante tendência à desestabilização do aparato perceptivo do espectador vinculada à sua responsabilização por elaborar seus próprios sentidos ou mesmo concretizar o acontecimento cênico em si.

Entretanto, mais uma vez esclareço que penso a noção de co-autoria como reestruturação dos significados e sentidos da cena, mas não necessariamente, ou exclusivamente, pela intervenção direta do espectador nos caminhos ou resultados da proposta artística. Por vezes, acredito que o universo de possibilidades interpretativas

abertas ao espectador está mais ligada à sua elaboração cognitivo-sensível – diante da cena – do que nesta suposta atuação. Parece-me que suas atuações são tão previstas quanto provocadas objetivamente pelos atores, ou pela cena como um todo. E nem sempre esta disposição à participação “atuante” é resultado de predisposições voluntárias, mas induzidas ou requeridas pela cena com o intuito de que certa completude se concretize.

Os espaços vazios conferidos ao receptor, tão amplamente discutidos pela literatura especializada, podem muitas vezes dizer respeito à inexistência de sentidos unívocos, de uma linearidade cronológica ou de relação direta entre causa e efeito, e não necessariamente à intervenção prática, direta. É pensando desta forma que proponho um lugar do espectador dotado de espaço aberto às diferentes interpretações decorrentes da reestruturação de fragmentos plurisignificados, sem entendimento imediato, claro, fechado.

Por este motivo, “participação ativa” não diz respeito somente à ação observada e constatada pelo outro – também espectador ou ator –, mas, para efeito das considerações desta pesquisa, à produção de sentidos fortemente subjetivada – o que não significa isolada, desconexa de seu contexto sócio-político-cultural, mas sim parte de um ambiente onde podem ser percebidas similitudes, proximidades, identificações.

A *bricolagem*, desse modo, esclarece conceitualmente a existência de relações pautadas na elaboração de conexões e resignificações de elementos que em diferentes situações ocuparão também diferentes possibilidades interpretativas e de estruturação de sentidos. O que poderá contribuir para uma noção mais clara de uma nova comunicação estabelecida entre o espectador e a cena pós dramática.

Assumir, portanto, a *bricolagem* para o entendimento do novo lugar do espectador neste contexto comunga com a necessidade de estruturação de um novo marco teórico proposto por De Marinis e, conseqüentemente, com os caminhos a serem percorridos para construção de novos saberes acerca do universo das novas relações de recepção no campo teatral. Neste momento particular, o *espectador modelo*, enquanto categoria analítica, é indicado por hipótese como um *bricoleur*.

Acredito mesmo na possibilidade elucidativa das observações e ponderações que trago neste trabalho, mas, ao mesmo tempo, estou ciente de que este é um primeiro passo para um necessário aprofundamento dos estudos detidos sobre o

espectador e suas relações com as demais “variáveis” do universo cênico e da sociedade como um todo.

Estas considerações finais encerram-se de modo propositivo por entender a necessidade de se empreender uma atenção detida sobre o perfil sócio, político e cultural particular do espectador da cena contemporânea. E penso nesta possibilidade por concordar com os apontamentos de Canclini (2008) acerca dos descaminhos das estratégias de acesso ao espectador num ímpeto de democratização que não se concretiza na medida em que se percebe um contexto alheio ou mesmo hostil às suas propostas mais extremadas e, por isso mesmo, mais contundentes e relevantes.

Tenho a opinião de que esta gama de experiências artísticas, consistentes, provocativas e fenomenais, em sua maioria, ainda não foi suficiente para se falar de uma transformação do ato receptivo de modo generalizado. Não há, obviamente, como negar – e este trabalho de certa forma contribuiu para isso – que nos últimos 60 anos foram concretizadas experiências de esgarçamento das relações entre obra de arte e receptor, de ruptura, ou superação, com um quadro convencional de configuração do fazer artístico ao seu “consumo”. Contudo, e ainda sugerindo um modelo hipotético dos novos “consumidores” – ou co-autores dessas obras –, penso que existe uma ferida a ser mexida no que se refere à demanda por estas experiências e necessariamente ao perfil desta demanda.

Não obstante os conectivos e reflexos da cena contemporânea com o atual contexto social, político e cultural, ainda não reconheço que foi instalada ou ao menos disseminada a prática de incorporação do espectador, deliberadamente assumida por este, para além de um quadro de pessoas “do meio”. Parece retrógrada esta opinião e, no momento, não posso ir além deste lugar. Apenas quero provocar uma reflexão que problematize quem são os “consumidores” da arte contemporânea, de modo mais amplo, e do teatro e dança, mais especificamente. Quem vem se configurando, deliberadamente, enquanto *bricoleur* destas propostas?

Assim, e contudo, ainda que o espectador venha a ser parte constitutiva da obra de arte, da cena propriamente dita, há que se problematizar o discurso que defende, propaga e pretende estabelecer o fim da relação hierárquica entre artista e público. Por isso, penso que seja coerente a crítica feita por Canclini às reais consequências e desdobramentos das experiências artísticas que deflagraram e fizeram coro a este equívoco. Será que é mesmo possível falar de desierarquização? Quem não é espectador dessas propostas?

Ao discutir o lugar em deriva e a condição não passiva do espectador da cena contemporânea pós dramática, penso que as considerações não se restringem à indicação dos novos condicionantes da cena em si. Apresenta uma relação direta com um contexto sócio, político e cultural fragmentado, de perda das referências unificadoras e definidoras do indivíduo enquanto ser dotado de uma completude – que na verdade se esvai frente às exigências de um cotidiano marcado pela fluidez das relações, pela percepção cada vez mais acelerada do tempo, pela enxurrada de informações que mais parecem desequilibrar nosso aparato perceptivo e mesmo nossas noções de previsibilidade.

Sugerir, contudo, a figura do *bricoleur* como entendimento do que se estabelece neste cenário não me isenta de reconhecer que as novas configurações, demandas e acessibilidades da cena contemporânea pós dramática têm exigido formas de ser espectador que de certo modo acabam restritas a uma parcela da sociedade.

Uma questão a ser pensada. Uma reticência que se instala nestas considerações finais, numa mesma medida em que se dispõe a contribuir para a necessária estruturação de quadros metodológicos em condições de dar conta, ou ao menos sustentar, caminhos sistemáticos para se acessar os tantos novos lugares do espectador, os tantos novos espectadores, os tantos descaminhos da relação entre obra de arte, consumo e autoria no contexto contemporâneo.

VI

BIBLIOGRAFIA

- BARROS, Lydia Gomes de. *Subculturas: um conceito em construção*. In: XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. São Paulo : Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2007.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 9a edição, 1993.
- BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a Arte*. São Paulo: Ática, 1985.
- BURKE, P.. *Bricolagem de Tradições*. Folha de São Paulo, Caderno Mais, 2000.
- CAJAIBA, Cláudio. *A Encenação dos Dramas de Língua Alemã na Bahia*. Salvador-BA, 2005. Tese de Doutorado em Artes Cênicas - Escola de Teatro-Escola de Dança/Instituto de Música e Ciências do Teatro, Universidade Federal da Bahia/Universidade Livre de Berlim.
- _____. *Algumas Reflexões sobre os Modos de Recepção das Artes Cênicas Contemporaneamente*. In: Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas, 2008, Belo Horizonte. Anais do V Congresso - Criação e Reflexão Crítica. Belo Horizonte : ABRACE, 2008.
- _____. *As poéticas teatrais e o lugar do receptor*. In: Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas, 1999, São Paulo. Memória ABRACE I. Salvador: Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em artes Cênicas - ABRACE, 1999. v. 1. p. 90-95.
- _____. *Atmosfera e recepção numa experiência com o teatro na Alemanha*. Revista Sala Preta (USP), v. 8, p. 21-34, 2008.
- _____. *O espectador e algumas inovações no teatro do século XX*. In: VI Congresso da ABRACE -, 2009, São Paulo. Anais do VI Congresso da ABRACE. São Paulo : ABRACE, 2009.

- _____. *Umbigüidades - Uma dramaturgia da recepção?*. Repertório Teatro & Dança, Salvador, v. 1, n. 6, p. 103-105, 2003.
- CANCLINI, Néstor Garcia. *Artistas, Intermediários e Público: inovar ou democratizar?*. In: _____. *Culturas Híbridas*. São Paulo: Edusp, 2008.
- CANEVACCI, Massimo. *Sincretismos: uma exploração das hibridações culturais*. São Paulo: Studio Nobel: Instituto Cultural Ítalo Brasileiro – Istituto Italiana di Cultura, 1996.
- CARREIRA, André. *O Teatro de Invasão redefinindo a ordem da cidade*. In: LIMA, Evelyn F. W.. *Espaço e Teatro: do edifício teatral à cidade como palco*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.
- CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano – Artes de Fazer*”. 10ª ed. Petrópolis: Vozes, 2004.
- _____. *A Cultura no Plural*. Campinas: Papyrus, 1995.
- COCCHIARALE, Fernando. *Quem tem Medo da Arte Contemporânea?*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2006.
- COSTA, José da. *Teatro Contemporâneo no Brasil: criações partilhadas e presença diferida*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.
- _____. *Teatro Contemporâneo: presença dividida e sentido em deriva*. Revista Sala nº 4 – Revista de Artes Cênicas – ISSN 1519-5279, Departamento de Artes Cênicas / ECA-USP, 2004.
- DESGRANGES, Flávio. *O espectador e a contemporaneidade: perspectivas pedagógicas*. Revista Sala nº 2 – Revista de Artes Cênicas – ISSN 1519-5279, Departamento de Artes Cênicas / ECA-USP, 2002.
- DE MARINIS, Marco. *Comprender el Teatro: lineamientos de una nueva teatrología*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1997.

- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Feliz. *Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- _____. A violência da letra: de Lévi-Strauss a Rousseau. In: *Gramatologia*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- DIAS, Rosanne E. & LOPES, Alice C.. *Competências na formação de professores no Brasil: o que (não) há de novo*. Educação & Sociedade, Campinas, v. 24, n. 85, p. 1155-1177, 2003.
- DIAZ, Enrique *et al* (orgs.). *Na Companhia dos Atores - Ensaio sobre os 18 anos da Cia dos Atores*. Rio de Janeiro: Aeroplano e Senac Rio, 2006
- ECO, Umberto. *Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- _____. *Lector in Fabula*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- _____. *Os Limites da Interpretação*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- FABIÃO, Eleonora. Performance e Teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. In: FLORENTINO, Adilson e TELLES, Narciso (orgs.) *Cartografias do Ensino de Teatro*. 01. ed. Uberlândia: EDUFU, 2009. v. 01.
- FÉRAL, Josette. *Teatro, Teoría y Práctica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Galerna, 2004.
- GODARD, Hubert. Gesto e Percepção. In: PEREIRA, R. e SOTER, S. (Orgs.) *Lições de Dança I*. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2001.
- GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

- GUINSBURG, J. & FERNANDES, Sílvia. *O Pós Dramático: um conceito operativo?*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- GUINSBURG, J.. *Semiologia do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2006 (1973?).
- JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da Ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/RIOARTE, 2001.
- JAUSS, Hans Robert. *A Literatura como Provocação - História da Literatura como Provocação Literária*. trad. de Teresa Cruz. Lisboa: Vega, 1993.
- LAPASSADE, G. Da Multirreferencialidade como Bricolagem. In: J. G. Barbosa (Coord.). *Multirreferencialidade nas ciências e na educação*. São Carlos: Editora da UFSCar, 1998.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-Dramático*. São Paulo: Cosac Naif, 2007.
- _____. *Teatro Pós Dramático e Teatro Político*. Revista Sala nº 3 – Revista de Artes Cênicas – ISSN 1519-5279, Departamento de Artes Cênicas / ECA-USP, 2003.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O Pensamento Selvagem*. Campinas-SP: Papyrus, 1970.
- LIMA, Evelyn Furquim Werneck. *Espaço e Teatro: do edifício teatral à cidade como palco*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- LOPES, Alice Casemiro. *Política de Currículo: Recontextualização e Hibridismo*. GT Currículo na XXVIII Reunião Anual da ANPEd, Caxambu-MG, 2005.
- MARTINS, João Batista. *A atuação do psicólogo escolar: multirreferencialidade, implicação e escuta clínica*. *Psicol. estud.*, jul./dez. 2003, vol.8, no.2, p.39-45.
- NAVES, Santuza C.. *From Bossa Nova to Tropicália: restraint and excess in the brazilian popular music*. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 2, p. 51-60, 2002.
- PAVIS, Patrice. *A Análise dos Espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

- RANCIÈRE, Jacques. *El Espectador Emancipado*. www.lugaradudas.org/publicaciones/fotocopioteca/08. (Acessado em 14/04/2010)
- ROSA, Alexandre Morais da. *Decisão no Processo Penal como Bricolage de Significantes*. Tese de Doutorado em Direito. Universidade Federal do Paraná, UFPR, Brasil, 2004.
- ROUBINE, Jean Jacques. *Introdução às Grandes Teorias do Teatro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o Teatro Contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- SANTOS FILHO, Valdelino Gonçalves dos. *Palimpsestos Gráficos*. Dissertação de Mestrado em Artes, Universidade de São Paulo, USP, Brasil, 1992.
- SENNETT, Richard. *O Declínio do Homem Público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia da Letras, 1988.
- SOUZA, Sandra Duarte de. *Trânsito Religioso e Construções Simbólicas Temporárias: uma bricolagem contínua*. In: Estudos de Religião, São Bernardo do Campo, n. 20, p. 157-167, 2001.
- VALVERDE, Monclar (org.). *As formas do sentido*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2003.
- _____. *Os limites do jogo poético*. In: BIÃO, Armindo (et. all., org), São Paulo: Editora Annablume, 2000.
- WALTY, Ivete & SANTOS, Maria do Carmo O. M.. *De Lixo e Bricolagem*. Revista Alceu de comunicação, Rio de Janeiro, v. 5, nº 9, 2004.
- WENTH, Renata Cunha. *Bricoleur: Uma possível imagem para o trabalhar da análise*. III Congresso Latino-Americano de Psicologia Junguiana. Salvador-BA, 2003.

WERNECK, Christianne L. G.. *A Formação Profissional no Lazer em nossa Moderna Sociedade: repensando os limites, os horizontes e os desafios para a área*. Revista Licere, Belo Horizonte, v.1, n.1, p.47-65, set. 1998.

YÚDICE, George. *A Conveniência da Cultura: usos da cultura na era global*. Belo Horizonte: editora UFMG, 2004.