

Leonel Martins Carneiro

A EXPERIÊNCIA DO ESPECTADOR CONTEMPORÂNEO

MEMÓRIA,
INVENÇÃO E
NARRATIVA

LEONEL MARTINS CARNEIRO

**A EXPERIÊNCIA
DO ESPECTADOR
CONTEMPORÂNEO**
MEMÓRIA, INVENÇÃO E NARRATIVA



Edufac

Edufac 2021

Direitos exclusivos para esta edição:

Editora da Universidade Federal do Acre (Edufac),
Campus Rio Branco, BR 364, km 4,

Distrito Industrial — Rio Branco-AC, CEP 69920-900
68. 3901 2568 — e-mail edufac.ufac@gmail.com

Editora Afiliada: Feito Depósito Legal

LEONEL MARTINS CARNEIRO

**A EXPERIÊNCIA
DO ESPECTADOR
CONTEMPORÂNEO**
MEMÓRIA, INVENÇÃO E NARRATIVA



Edufac



**A EXPERIÊNCIA DO ESPECTADOR CONTEMPORÂNEO:
MEMÓRIA, INVENÇÃO E NARRATIVA**

ISBN 978-65-88975-16-9

Copyright © Edufac 2019, Leonel Martins Carneiro
Editora da Universidade Federal do Acre - Edufac
Rod. BR 364, Km 04 • Distrito Industrial
69920-900 • Rio Branco • Acre

Coordenador

Rafael Marques Gonçalves

Conselho Editorial

Rafael Marques Gonçalves (Presidente), Adelice dos Santos Souza, Ana Carolina Couto Matheus, André Ricardo Maia da Costa de Faro, Antonio Gilson Gomes Mesquita, Carlos Eduardo Garção de Carvalho, Cristieli Sérgio de Menezes Oliveira, Denny da Silva Reis, Esperidião Fecury Pinheiro de Lima, Francisco Aquinei Timóteo Queirós, Francisco Raimundo Alves Neto, Jáder Vanderlei Muniz de Souza, José Dourado de Souza, José Roberto de Lima Murad, Maria Aldecy Rodrigues de Lima.

Coordenadora Comercial

Ormifran Pessoa Cavalcante

Editora de Publicações

Jocília Oliveira da Silva

Design Editorial

Andressa Pires dos Santos

Capa

Andressa Pires dos Santos
Antonio de Queiroz Mesquita

Foto Capa

Leonel Carneiro

Revisão de Texto

Selmo Azevedo Apontes

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Elaborada pela Biblioteca da Ufac

C289e Carneiro, Leonel Martins.
A experiência do espectador contemporâneo: memória, invenção
e narrativa / Leonel Martins Carneiro. – Rio Branco: Edufac, 2021.

252 p.
Inclui referências bibliográficas.

ISBN: 978-65-88975-16-9

1. Teatro. 2. Teatro – Pesquisa. 3. Teatro contemporâneo. I. Título.

CDD 22. ed. 792.028

Para os espectadores que nunca foram ao teatro.



As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas neste material são de responsabilidade do autor e não necessariamente refletem a visão da FAPESP.

Esta pesquisa e sua publicação foram financiadas com recursos da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo - FAPESP (Processos n. 2012/05571-3, 2013/18531-2 e 2017/10912-8).

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Sílvia Fernandes e à Marie-Madeleine Mervant-Roux pelo acolhimento durante o período de doutorado e pelas contribuições a essa publicação;

À Societas Raffaello Sanzio e ao Teatro da Vertigem, em especial a Romeo Castellucci e a Antonio Araujo pela generosidade, acolhimento e inspiração;

Agradeço também à Universidade de São Paulo, Université Sorbonne Nouvelle (Paris 3), ao laboratório THALIM (equipe ARIAS) do CNRS (Centre National de la Recherche Scientifique), à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Acre, à Universidade Federal do Acre especialmente à Edufac pelo cuidado na produção deste livro;

À Hanna, Sofia, Catarina, obrigado pela experiência de vida que gerou grande parte deste trabalho. Waldyr, Eunice e Lídia: sou-lhes muito grato pelo exemplo e pelo carinho de sempre. Agradeço aos amigos da vida e aos mestres do teatro que me ajudaram de diversas formas na composição deste trabalho;

O meu agradecimento especial aos espectadores, atores e pesquisadores que participaram desta pesquisa e doaram um pedaço do seu tempo e de sua história para que eu pudesse fazer esse estudo: Karina Fujii, Alessandra Montagner, Julia Guimarães, Fábio Schuch, Guilherme, Silvia Balestreri, Fernanda Sangirardi, André Goldfeder, Paulo Fernando Piza Teixeira, Zeca Saraiva, Nicole Alcebiades, Renata Mariano, Bernard Lescure, Daniel Pinho, Agata Raggi, Erasmo Massetti, Tania Barbosa, Adelina Correia, Lucile Lemerle, Lois Goddet, Antoine Domenech, Sherazade Chaouch, Lou-Ann Prudhommue, Odile e Hassan Gharbaovi, Didier e Sabine Wibaut, Laurence e Andre Jacques, Valentin Dayan, Daniel Le Beuan, Jean-Louis Decotte, Paultete Decotte, Marie Nallet, Jean- François Jezequel, Françoise Jeannic, Mathilde Durand, Marcela Moura, Adam Jelila, Guillaume, Justine, François, Agnès, Marie Cristine, Nico, Patrice, Lucie Gallier, Lorence Kutukdjistan, Mourier Tibo, Patrick Noël, Olivier Chapuis, Annette Condat, Didier Peron, Dorothee Daffy, Staniseaw Suchora, Antoine Bompard, Magda Theodosopoulou, Matthieu Bajolet, Aurélie Mathgot, Anne Bouchayer, Sylvain Girardin, Hélène Lantier, Maria Emilia Alencar, Jessy Pret-

to, Hanna Araújo, Rafaella Uhiara, Verônica e François-Xavier Velazquez, Ana Cardoso, Jean Nicolet, Liora Jaccottet, Pauline Lambron, Dominique Simon, Yuxuan Man, Liu Tian, Christophe Candoni, Fátima Luz, Flávio Aguiar, Flávio Desgranges, Luiz Fernando Ramos, Maria Silvia Betti, Aline Ferraz, André Blumenschein, Dorberto Carvalho, Ligia Botelho, Luciana Keiko Rizzi, Luiz Maria Veiga, Maria Aparecida Ruiz (Cida Ruiz), Walmir Pavam, Isabel Santos, Liana Machado, Paulo Henrique Sant' Anna, Janáina Leite e Jacson Matos.

SUMÁRIO

PREFÁCIO	13
2º PREFÁCIO	19
APRESENTAÇÃO	21
INTRODUÇÃO	23

CAPÍTULO 1

33 A INVENÇÃO DO ESPECTADOR CONTEMPORÂNEO

ALTERAÇÕES NO LUGAR DO ESPECTADOR	33
O PÚBLICO NA VISÃO DE ARTISTAS DE TEATRO DO SÉCULO XX: DA PRÁTICA TEATRAL À REFLEXÃO ESCRITA	37
A CONSTITUIÇÃO DO CAMPO DOS ESTUDOS DO ESPECTADOR: UMA REVISÃO DAS PRINCIPAIS TEÓRIAS.....	45
A CONSOLIDAÇÃO DO CAMPO DE ESTUDO DO ESPECTADOR NO SÉCULO XXI	53
UMA TENTATIVA DE DELIMITAR O CAMPO DE ESTUDOS DA EXPERIÊNCIA DO ESPECTADOR	55
COMPONENTES DA EXPERIÊNCIA	62
APROXIMAÇÕES DA EXPERIÊNCIA DO ESPECTADOR.....	66

CAPÍTULO 2

69 EXPERIÊNCIAS DE ESPECTADORES EM SÃO PAULO - SP E PORTO ALEGRE - RS (BRASIL)

O TEATRO DA VERTIGEM E SEU BOM RETIRO.....	69
UM "TEATRO POLÊMICO": SOBRE O CONCEITO DA FACE NO FILHO DE DEUS E A SOCIETAS RAFFAELLO SANZIO.....	80
Rodrigo.....	85
Ravena	96
Giulio.....	101
Neiva	106

	CAPÍTULO 3	
113	RELATOS DE EXPERIÊNCIA DE UM ESPECTADOR-PESQUISADOR	
	Cesena / Bolonha (Itália).....	114
	Bruxelas (Bélgica).....	120
	Avignon (França).....	126
	Lausanne (Suíça).....	130
	Paris (França).....	135
	CAPÍTULO 4	
139	MAPEANDO A EXPERIÊNCIA DO ESPECTADOR A PARTIR DE CATEGORIAS UTILIZADAS PELA TEORIA TEATRAL	
	CAPÍTULO 5	
163	FLUTUAÇÕES DA ATENÇÃO SOBRE A MEMÓRIA DA EXPERIÊNCIA DE ESPECTADORES CONTEMPORÂNEOS	
	A PRIMEIRA VEZ A GENTE NUNCA ESQUECE.....	172
	CONTEXTOS.....	175
	A NEGOCIAÇÃO DOS SENTIDOS.....	179
	VIOLÊNCIA E EXPERIÊNCIA TRAUMÁTICA.....	185
	REFLEXÃO, SENSACÃO E EMOÇÃO.....	201
	INFLUÊNCIAS DA PESQUISA NAS EXPERIÊNCIAS DOS ESPECTADORES.....	216
219	A VIDA DO ESPETÁCULO TEATRAL E A EXPERIÊNCIA DO ESPECTADOR EM “GO DOWN, MOSES” E “DIRE CE QU’ON NE PENSE PAS DANS DES LANGUES QU’ON NE PARLE PÁS”	
	REFERÊNCIAS.....	231
	OBRAS TEATRAIS.....	247

PREFÁCIO

O TEATRO NA VIDA

Para mim, o teatro é como a comida para os bois: é apenas depois de uma longa ruminaco que ele se torna um verdadeiro alimento. A segunda aparico do teatro, sua verdadeira aparico [] o teatro rememorado, filtrado e lavado na vida de todos os dias.

Matthias Langhoff, participaco do seminrio geral do ITEM, "Genses thtrales", Paris, ENS, 6 de março de 2006.

[N]a maior parte das vezes, lembrar no  reviver, mas refazer, reconstruir, repensar com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado.

Ecléa Bosi, Memória e Sociedade: Lembrancas dos Velhos. So Paulo: Cia. das Letras, 2012 [1979], 251.

O lugar e o papel do espectador na representaco teatral foi o meu primeiro objeto de pesquisa. Durante cerca de quinze anos me ocupei dele. Tinha sido contratada pelo Centro Nacional de Pesquisa Científica da França (CNRS), no laboratório de artes do espetculo, dirigido na época por Denis Bablet, para pesquisar sobre a validade de fórmulas como a do "quarto criador" – depois do autor, do encenador e do ator – fórmula proposta por Meyerhold, ou ainda, a do "terceiro boneco" – depois do autor e do diretor (proposta por Jean Vilar, que preferia esse termo ao de encenador).

Escolhi voluntariamente um *corpus* de espetculos nos quais o público, sentado e calado, no deveria fazer nada além de olhar e escutar, e observei uma série de representaces seguindo um protocolo de pesquisa que incluía anotaes pessoais depois de cada espetculo e uma gravaco do som de cada um deles. O protocolo incluía a distribuo, a cada noite, de uma dezena de questionrios feitos manualmente, muito diferentes daqueles dos sociólogos.

Dessa maneira, pude descrever como o público, em sucessivas audiências, “ecoava” o espetáculo e como cada uma delas especificava e modulava o que eu chamava de “sentido não dito” do espetáculo, intervindo (a maior parte do tempo inconscientemente) sobre o ritmo, a tonalidade, a intensidade, quer dizer, sobre a matéria mesma da produção teatral. O público, raramente “criador” em sentido literal, algumas vezes destruidor, era sempre “ator” – em sentido figurado – porque ele não podia deixar de agir sobre o que se passava em cena e sobre o evento teatral como um todo.

Nos anos seguintes, vi o espectador ganhar, cada vez mais, importância aos olhos dos teóricos do teatro e acabei por sentir-me cansada de vê-lo transformar-se num verdadeiro “coautor” ou “espect-ator” do espetáculo, em sentido literal. Essa ideia me pareceu não somente inexata, como também perigosa. Estas denominações do espectador, que podem parecer um elogio à primeira vista, significam, na verdade, uma integração do espectador ao processo artístico, algo que lhe faz perder seu eixo antropológico, aquilo que o tinha constituído como um agente original, preponderante e insubstituível, da “função dramática”.

O conceito de “função dramática” foi forjado pelo historiador do teatro Elie Konigson, especialista em Idade Média e Renascimento, que relacionou o desenvolvimento de uma importante vida teatral na Europa à existência, nas cidades pré-industriais ocidentais, de uma função que ele chamava “dramática”, “associada às outras funções genéricas que são as funções de troca e de legislação”¹. Ao aceitar as regras do jogo teatral, o espectador atua como intermediário entre o *espaço da ficção* e o *espaço da cidade*, de uma maneira (durante o espetáculo) e depois de uma outra (após o espetáculo).

“Aquele que vem de fora”, foi essa a forma que escolhi para definir o espectador em um colóquio sobre o assunto em 2005², pois me parecia necessário de lembrar esse fato essencial: “o espectador”, que a teoria pega e congela para toda a eternidade no interior da sala ou de outro espaço teatral é na verdade apenas um visitante. Sua vida se passa ao exterior do teatro. É porque seu olhar e sua escuta são estrangeiros ao universo da cena que sua presença dá vida ao espetáculo e permite, em seguida, que o espetáculo passe a viver nele.

1 Ver seu estudo: “Marges et lisières du jeu théâtral”, in: *Du théâtre amateur. Approche historique et anthropologique*. Paris: CNRS Éditions, 2004, p. 16-22.

2 “Celui qui arrive du dehors. Comment les mises en scène réellement modernes réhabilitent et réinventent l’ancienne position spectatrice”, in *Place au public. Les spectateurs du théâtre contemporain*, Thomas Hunkeler, Corinne Fournier-Kiss et Ariane Lüthi éd., Genève, Metispresses, 2008, p. 53-67.

O que é importante e o que deve prevalecer é o fato de que o teatro entra “na vida” – para retomar em um sentido um pouco diferente a expressão de Evreinoff. Mas se nos preocupamos com o teatro, devemos constatar que o espectador exerce um efeito mais vital sobre as obras teatrais que a célebre figura do “regardeur” (“aquele que olha”) sobre as pinturas, entre outras razões, porque no caso do teatro, após o momento da representação, a obra não existe mais que na memória daqueles que a assistiram.

A consequência destas proposições é que se deve estudar o espectador – ou mais precisamente os espectadores, ou ainda mais precisamente as pessoas que foram ao menos uma vez espectadores – a longo prazo. Uma tarefa evidentemente muito difícil.

Na França, alguns pesquisadores começaram, há algum tempo, explorar a memória do público, escolhendo objetos de estudo precisos e fixando métodos. Entre eles, destaca-se Héléne Bouvier, antropóloga experimentalista do Centre National de la Recherche Scientifique – CNRS, que recentemente conduziu uma pesquisa com pessoas que assistiram aos espetáculos do Théâtre National Populaire – TNP (no período que este foi dirigido por Jean Vilar), ou seja, meio século mais tarde³. Héléne Bouvier foca-se, por um lado, na importância decisiva do oral, da linguagem e das palavras e, por outro lado, sobre a longa duração do estudo, permitindo uma aproximação com as pessoas entrevistadas e o acesso às condições concretas da experiência. Nesta perspectiva, a história não é um quadro geral externo, mas aquilo que determina, ao menos em parte, a vida e as escolhas.

Desde que ouvi Leonel Martins Carneiro falar de seu projeto, durante o verão europeu de 2012, percebi que a sua abordagem do espectador, baseada em modelos científicos bastante diferentes dos meus (psicologia, neurologia) e que traz uma experiência profundamente enraizada na sociedade e cultura brasileira, estava, em sua essência, muito próxima a minha. Verifiquei, ao ler a versão final de seu trabalho, que a sua pesquisa sobre a experiência do espectador e sobre a memória dessa experiência, tanto nos aspectos ligados aos objetivos (embora a memória estudada não seja exatamente a longo prazo, mas no início do que seria para mim o longo prazo) quanto aos métodos (com protocolos cuidadosamente pensados e enunciados), estava em consonância com os trabalhos pioneiros desenvolvidos na França e trazia para a comunidade acadêmica internacional métodos

3 Ver: Héléne Bouvier, “Expérience auditive et mémoire phonique dans les entretiens avec des spectateurs de théâtre”, *L'écho du théâtre. Dynamiques et construction de la mémoire phonique, XXe-XXIe siècles*, Revue Sciences/Lettres, n° 5, 2017, mis en ligne le 2 octobre 2017, <http://rsl.revues.org/1200>

inovadores e saberes inéditos por não colocar o teatro como enquadramento implícito da pesquisa sobre o espectador, uma vez que, segundo essa perspectiva, o enquadramento se daria na vida real.

Se Leonel Martins Carneiro não esquece jamais qual é a influência real desta arte na sociedade contemporânea (tanto na França como no Brasil), é graças a sua participação no “Projeto Formação de Público” (que ocorreu na cidade de São Paulo-SP entre 2001 e 2004). Como ele mesmo diz em sua tese, “o ‘Formação’ foi essencial para o desenvolvimento da metodologia de pesquisa, mas trouxe muito mais que isso”. Vista a partir do Projeto Formação de Público, a sala do teatro torna-se muito pequena na imensidão da cidade e de sua periferia.

A atenção verdadeira, concreta, do lado de fora do teatro, se expressa quando Leonel Martins Carneiro relata sua própria experiência de espectador. Ele não vai diretamente ao teatro, mas antes caminha na cidade (Bolonha, Cesena, Bruxelas, etc.), procura avaliar a inserção da Companhia de Castellucci em Cesena discutindo, por exemplo, com um jovem que trabalha em um café ao lado do teatro da Società Raffaello Sanzio. O seu relato permite relativizar os discursos idealizados acerca da ação do teatro sem desvalorizar o trabalho dos artistas.

Esta posição explícita também o seu respeito, traduzido em sua metodologia, pela posição original do espectador. Ao fazer o esforço de formular a sua relação pessoal com os espetáculos, o pesquisador deixa de ser visto como um investigador dotado de um estatuto superior. A consideração das “falas desses espectadores, a partir destas vivências, como uma teoria de base para este trabalho” (CARNEIRO, 2016, p. 32), traz uma atitude que me lembra a proposta pelo sociólogo da música Antoine Hennion⁴, baseada no respeito ao saber dos amadores entrevistados, dos que gostam de ouvir discos e tem, segundo o pesquisador, uma forma de “teoria” acerca da música.

Para concluir, gostaria de dizer que o texto de Leonel Martins Carneiro tem algo de romanesco. A dramaturgia geral da obra, com o entrelaçamento de longas transcrições das entrevistas dos espectadores e dos comentários do pesquisador, com a sucessão de duas análises que mostram

4 Ver, por exemplo, Hennion Antoine, Teil Geneviève, “Les protocoles du goût. Une sociologie positive des grands amateurs de musique”, dans: Olivier Donnat éd., *Regards croisés sur les pratiques culturelles*. Paris, Ministère de la Culture - DEPS, “Questions de culture”, 2003, p. 63-82. URL: <https://www.cairn.info/regards-croises-sur-les-pratiques-culturelles--9782110052766-page-63.htm>

“a reconstrução da memória do evento teatral através da oralidade”⁵, leva o leitor a entrar progressivamente em uma constelação de aventuras íntimas e suscita nele interesse e curiosidade sempre crescentes, porque ele pode – fato extraordinário – perceber o que os espetáculos se tornem após ter oficialmente desaparecidos e vivem sua segunda vida, sendo “filtrado[s] e lavado[s] na vida de todos os dias”.

Marie-Madeleine Mervant-Roux

5 A obra de Leonel Martins Carneiro, nutrida por um longo estudo de campo, responde, à distância, a obras que tem origem em uma mesma reflexão contemporânea a sua pesquisa e fundadas em uma metodologia completamente diversa da sua: *Récits de spectateurs. Raconter le spectacle, modéliser l'expérience (XVIIe-XXe siècle)*, Fabien Cavallé et Claire Lechevalier (dir.), Rennes, PUR, collection "Le Spectaculaire. Arts de la scène", 2018; *Faire œuvre d'une réception. Portraits de spectateurs de théâtre (spectacles, textes, films, images)*, Delphine Abrecht, Lise Michel et Coline Piot (dir.), Paris, L'Entretemps, 2019.

2º PREFÁCIO

CARTA DE UM LEITOR-ESPECTADOR

Caro Leonel,

Grato por possibilitar-me a leitura desse material rico sobre o papel do quarto criador no teatro. O teatro sempre me chamou a atenção. Não sei o porquê. Não tive formação teatral, nem participei de processo de formação de público. As peças que tive acesso eram peças religiosas, restritas às datas comemorativas do rito católico. Ou festas que ocorriam como Bumba Meu Boi, durante a infância. Já em minhas andanças, sempre fui atraído por essa linguagem universal que desvela e aflora muitas linguagens silentes, não verbalizáveis, mas sentidas e pouco articuladas linguisticamente e que permite uma atribuição de sentido em um outro nível da linguagem perceptível, articulável, estabelecendo um sentido. Sempre fui atraído pela linguagem e pelas mensagens proporcionadas pelas peças teatrais, pois elas querem revelar o sentido do humano e a experiencialidade em enfrentar a vida. Realmente, elas são “despertadoras de memórias”, mas essas “memórias trabalham”, não ocorrem passivamente como um telespectador. É essa memória viva e em crescimento que faz “uma edição do vivido”. Essa edição só ocorre porque a linguagem teatral toca no mais profundo órgão humano, o lugar das sensações, o lugar primordial da linguagem. Dessa forma, o fulcro teatral funciona como um disparador de sensações, “produzindo sentidos”. Concordo com Castellucci – “Tudo aquilo que é som, por outro lado, tudo aquilo que é sonoro, entra imediatamente na emotividade profunda, sem palavras, uma emotividade pré-verbal”. No entanto, penso que não é somente a atividade sonora, mas o formato, a montagem dos quadros que evoca essa “linguagem” primordial. É esse trabalho de “montagem”, de bricolagem que acaba criando e desvelando essa emotividade pré-verbal, fazendo o papel de trazer para o consciente as memórias encarnadas no corpo do espectador.

No início, quando não tinha acesso e conhecimento de alguns autores clássicos, não entendia o porquê de peças que queriam envolver o espectador, pois eu queria apenas “ver”, mas não “atuar”. Sentia um incômodo ao ser instigado, ao ser “prego” para “atuar” na peça. Era motivo de surpresa

na função que eu pensava estar atribuída a mim como espectador. Depois de ser “pego” em várias peças, aprendi a me posicionar e a localizar-me em posição para impossibilitar essa “atuação forçada” (manha que o público acaba aprendendo depois de um tempo). No entanto, por mais que me posicionasse, a atuação não deixava de ocorrer, pois algumas linguagens das peças continuavam a “atuar” em mim em diversos momentos ou tempo. Creio que era esse “desnudamento” que a mensagem da peça evoca, “invadindo” a intimidade. Dessa forma, realmente a obra teatral “são os rastros da experiência do espectador do teatro”.

Já vi peças que não percebi o sentido, outras que, com algumas formações de cena, música, luzes, jogo cênico, figurino, causariam um maior impacto na linguagem cênica. Também já vi peças em que não havia nenhum recurso visual, mas o jogo cênico e a experiência em palco do ator conseguiam ater, atar a atenção do experiencializador, ou seja, “daquele que se permite experimentar”. Dessa forma, o teatro não é para todos. Não é para aqueles que não se deixam experimentar, que não se permitem sentir, ser tocado por uma mensagem. Dessa forma, percebo que ao olhar para o lugar em que se produz a linguagem da obra, o lugar olha de volta para a linguagem, como um reflexo ambíguo, ou uma linguagem cênica espelhada. Por isso, como é dito em seu trabalho, o papel desempenhado pelo teatro é tanto poético, filosófico quanto político, pois “ele permite a tomada não só da palavra quanto da formação das consciências através do jogo cênico”. Uma linguagem que permite lembrar do papel de atuação nessa peça da vida, assumir o personagem do início do fim do espetáculo. Ela permite lembrar que tem a “potência dessa imagem que, fabricada, é capaz de provocar emoções tão fortes como as que sentimos na nossa vida cotidiana.” Nas origens do teatro, na Grécia antiga, um dos efeitos da construção trágica, segundo os relatos que temos, eram os mesmos que se verifica na peça de Castellucci e estavam ligados a produção de emoções. Como disse um dos participantes da pesquisa: o teatro existe para fazer a gente se lembrar de coisas e dizer: “ah sim, isso dói! Eu me lembro!”. Também sentimos! O Teatro me revelou isso. Parabéns pelo trabalho.

Rio Branco-AC, 11 de maio de 2019.

Selmo Azevedo Apontes

APRESENTAÇÃO

Peter Brook define a ação cênica a partir do olhar e da ação. Diz ele: “Um homem atravessa este espaço enquanto um outro observa. Isto é suficiente para criar uma ação cênica”⁶. Na sequência Brook vai conceituando sua noção de Teatro Morto na relação da cena com os espectadores. “Para piorar a situação, existe sempre um espectador morto, que por motivos especiais gosta da falta de intensidade e até da falta de divertimento”⁷. Sem querer aqui analisar esses comentários do diretor inglês, trago esses trechos na perspectiva de compreendermos que as noções de espectador sempre estiveram presentes nos livros dos diretores e encenadores. Podemos perceber isto ao lermos os escritos de Grotowski, Barba, Miguel Rubio, Santiago Garcia e Anne Bogart, para citar alguns. A necessidade de incluir os espectadores em suas reflexões sobre a cena está fundamentada na prática artística de cada um deles e na relação que desejam estabelecer com a audiência.

A prática artística se desenvolve a partir de um trajeto de pesquisa implícita ou explícita. Implícita quando o artista partilha um processo criativo a partir de seu estar-no-mundo, sem a necessidade de esclarecer para além da própria obra; e explícita, como a que desenvolvemos nos espaços universitários, quando realizamos além da obra (em seus diversos formatos) uma reflexão do processo, ou seja, a situamos dentro do contexto maior de produção de conhecimento e em diálogo com outros saberes. Muitas vezes estamos tratando de um conhecimento “co-disciplinar” ou “in-disciplinar” que configuram as práticas como pesquisa.

Na dimensão explícita da pesquisa é que localizo este livro. A obra *A experiência do espectador contemporâneo* de Leonel Carneiro derivada de sua tese de doutorado em Artes Cênicas na ECA/USP da qual tive o prazer de participar da banca de defesa, lança uma nova perspectiva de análise acerca da prática de espectadores na cena contemporânea.

Partindo dos conceitos-chave de memória, invenção e narrativa o autor analisa como o acontecimento artístico articula imagem, corpo e cidadania na interatividade com e na relação com os espectadores e como estes também criam camadas de leituras sobre as obras.

6 BROOK, Peter. **O Teatro e seu Espaço**. Petrópolis: Vozes, 1970. p. 1.

7 Op. cit., p. 3.

Com isso, Leonel Carneiro nos leva a refletir como o fenômeno teatral se instaura nessa relação, que pode ocorrer de diversas formas, das mais tradicionais às mais contemporâneas, verificadas nas análises empreendidas neste livro junto aos espetáculos do Teatro da Vertigem e da Societas Raffaello Sanzio, assim como, no Projeto de Formação de Público da Cidade de São Paulo.

Este livro [re]afirma a importância do espectador no fenômeno cênico. Numa relação fundada na ética e na experiência.

Boa leitura!

Por Narciso Telles

[outono em Uberlândia-MG, 2019]

INTRODUÇÃO

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

Aristóteles

Quando convidamos alguém para vir a nossa casa comer uma refeição, nos dedicamos para escolher os melhores ingredientes e a prepará-los da melhor forma possível, mas o resultado poderá ser mais ou menos apreciado de acordo com a experiência de cada convidado. Há os que preferem uma comida mais apimentada, enquanto há também aqueles que preferem uma comida mais suave. Assim como esse cozinheiro hipotético o artista teatral que prepara seu espetáculo o faz projetando um espectador.

Como já apontou Eugênio Barba (2008, p. 9), uma das perguntas fundamentais de quem faz teatro é “Por que você faz isto? Quem é o seu espectador?” e muitos se dedicam a pensar ou mesmo a escrever sobre isso, mas em meu trabalho surgiram outras questões, que contém a pergunta de Barba, porém estão para além dela: qual é a natureza do trabalho do espectador? Como se forma o olhar do espectador? Como o espectador relaciona o espetáculo a sua vida? Como esse espetáculo pode acompanhá-lo ao longo de sua trajetória?

Nos últimos anos, as discussões sobre o espectador teatral têm tido cada vez mais espaço na academia e no campo artístico. Este trabalho é uma tentativa de, a partir de algumas destas discussões, ampliar a compreensão acerca da recepção teatral. Com base em experiências de espectadores de teatro e fundamentado por um estudo do contexto histórico e social do espectador, procuro compreender o fenômeno teatral a partir da materialidade e da narrativa da experiência.

É na experiência que as dimensões do passado, futuro e presente se encontram de maneira não linear e produzem sentidos para o vivido. Como bem demonstra o filósofo americano John Dewey (1934), a experiência da arte não é estática, mas um fluxo entre os polos do artístico (obra) e do estético (espectador).

Este espectador que por muito tempo esteve à margem da teoria do teatro, mas sempre presente nos espaços dedicados a representação, é trazido aqui não como uma ideia abstrata, mas, a partir de seu próprio discurso,

busca-se reconstruir a sua experiência do evento teatral, considerando todo o percurso que antecede e que sucede o momento do espetáculo.

Alguns estudos importantes na área foram realizados e embasam nossas discussões, com destaque para a produção da pesquisadora francesa Marie-Madeleine Mervant-Roux (1998 e 2006), que desenvolveu um estudo contundente a partir de uma pesquisa de campo de mais de dez anos de espetáculos europeus do fim do século XX. A pesquisadora francesa aponta uma tendência que iria trazer, no início do século XXI, o espectador para o centro do debate do teatro contemporâneo. Identifica-se que esta movimentação é gerada, dentre outros fatores, pelo lugar que o espectador passa a assumir em diversos espetáculos, especialmente aqueles que se enquadram dentro do campo das artes contemporâneas.

A construção do método de pesquisa desenvolveu-se a partir de um projeto piloto realizado em 2013 sobre o **Projeto Formação de Público**⁸, que ocorreu na cidade de São Paulo entre os anos de 2001 e 2004. Este projeto piloto para além de ser o *locus* privilegiado de desenvolvimento da coleta e tratamento das narrativas sobre a experiência do teatro traz um registro histórico e metodológico sobre um dos mais arrojados e abrangentes projetos brasileiros de acesso a bens culturais.

A cidade era certamente uma das personagens principais do **Formação de Público**. O teatro nesse contexto tinha uma função social bem definida: o de mediador. O teatro provocava o trânsito das pessoas pela cidade e mediava a relação entre artistas e espectadores reais. Este espectador é um habitante da cidade. Como já apontava Elie Konigson (2005), é no espaço da cidade que se constrói sua experiência de dramatização. Ao mesmo tempo que é formado por esse meio, o espectador o transforma. Através de suas vivências ele constrói a sua ideia sobre o teatro que, de forma geral, tem muito a ver com a da sociedade (macro e micro) na qual está inserido.

O espectador que vai ao teatro tem um determinado percurso de vida ao qual o espetáculo se mistura. O evento teatral pode estabelecer ligações com essa vida e os relatos do **Formação** trazem diversos momentos nos quais isso acontece. O espectador (não especializado) enxerga a arte com os mesmos olhos que vê a vida e nesta operação se aproxima muito ao olhar sugerido pelo professor americano John Dewey (2010). Da mesma forma

8 A monografia completa **Memórias do Projeto de Formação de Público da Cidade de São Paulo** está disponível on-line em <https://goo.gl/HPJKbR>

ele olha para a vida e vê arte. Esse espectador real mostra como a pesquisadora Marie-Madeleine Mervant-Roux estava certa em afirmar que:



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

Em uma pesquisa mais recente, realizada no estado do Acre, tenho me deparado com o uma realidade completamente diferente da verificada durante a incursão por grandes metrópoles como São Paulo ou Paris, na qual encontrei povos ameríndios que, muitas vezes, ignoram o sentido da palavra teatro. Todavia, a não existência de teatro, na forma que conhecemos, não impede que a teatralidade se manifeste de outras maneiras e que estas pessoas tenham vivências potentes de teatralidades diversas, na maior parte das vezes conectadas diretamente com a sua vida cotidiana e com o sagrado.

Entre o passado e o futuro, o estudo que trago aqui está localizado entre os anos de 2012 e 2016 e se concentra na produção de grandes companhias como o Teatro da Vertigem (Brasil) e a Societas Raffaello Sanzio (Itália). Ainda que esse *corpus* restrinja o olhar ao gênero teatral contemporâneo, foi possível identificar dentro de seus espectadores uma diversidade de contextos socioculturais. Mais que identificar uma diferença entre a experiência Europeia ou Brasileira, de maneira genérica, o estudo traz a possibilidade de investigar as influências do pertencimento a comunidades específicas na experiência dos espectadores.

Uma das grandes questões deste trabalho é: como se forma a experiência do teatro nos dias de hoje? Essa experiência que está imersa em uma janela temporal que transcende os limites da entrada e da saída do espetáculo possui pontos que são individuais e outros tantos que são compartilhados entre os espectadores e parece se entrelaçar à experiência da vida cotidiana.

Para acompanhar a formação e o desenvolvimento destas experiências de forma qualitativa, fui à busca de inspiração em teorias de áreas como a psicologia, a neurologia, a filosofia, a antropologia, a sociologia e a educação, para colocá-las em diálogo com a teoria e prática do teatro. Foi feita uma pesquisa de campo na qual entrevistei mais de uma centena de pessoas em séries que variavam de umas até quatro entrevistas por pessoa.

Se tratando de uma pesquisa etnográfica, considero as falas desses espectadores e a minha própria observação do fenômeno como uma teoria que coloco em diálogo com alguns outros pesquisadores. Portanto, grande parte da análise está centrada no pensamento verbal (Vigotski, [1954] 2010) dos espectadores, ou seja, a capacidade deles de, numa articulação entre pensamento e linguagem, organizarem a experiência do espetáculo. Busco verificar como essa organização da experiência pode se modificar ao longo do tempo na memória do espectador.

Ao retomar a origem das palavras espectador e teoria, constata-se que não se está criando uma forma nova de ver o espectador, mas antes um retorno ao lugar do espectador na sua origem. A palavra espectador que deriva do Latim *Spectator* significa, ao mesmo tempo, “olhar” e “observar”, mas também “contemplar”, “aguardar”. Uma outra palavra para espectador seria a que vem do Grego *Theoros* (θεωρός), que significa “aquele que olha”. *Theoros* era a palavra utilizada pelos gregos para designar a pessoa que era enviada para consultar um oráculo, mas também para o cidadão que era enviado pelas cidades gregas como observador dos festivais (DAVEY, 2013). A palavra *Theoros* é também a base da palavra *teoria* (θεωρία), cujo sentido seria contemplação, especulação, olhar para algo.

A figura grega do *Theoros* resume em suas características a figura do espectador que procuro abordar neste trabalho. Ele é um cidadão que é *enviado pela cidade* para ver o espetáculo, conferindo-lhe validade. Esse cidadão tem que elaborar o seu relato, sua teoria, vindo de fora da arte, como nos fala Nicolas Davey (2013, p. 106), para depois transmitir-lhe para sua comunidade.

Em nosso caso, essa transmissão foi feita de maneira imediata ao pesquisador que, para além de uma observação participante, desenvolveu uma relação de afetividade e confiança com cada um dos entrevistados. A estes foi esclarecido o propósito da entrevista e solicitada à autorização para a transcrição e utilização de suas falas.

De modo geral, o livro parte de uma investigação do contexto histórico e teórico do espectador, propondo a discussão epistemológica de sua experiência para depois imergir na experiência dos espectadores no caso brasileiro e, por fim, traça-se uma reflexão mais ampla sobre a experiência do teatro e sua diversidade na contemporaneidade, através da reflexão sobre o estudo de caso realizado com espectadores na Europa.

Para realizar tal empreitada, escolhi como vivências de base, sobre as quais tratariam minhas entrevistas, espetáculos de dois encenadores con-

ceituados do teatro contemporâneo: Romeo Castellucci (Societas Raffaello Sanzio) e Antônio Araújo (Teatro da Vertigem). Devo ressaltar que escolhi esses grupos/encenadores pelo reconhecimento que seus trabalhos alcançaram nos últimos anos, dentre as quais posso destacar:

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

As inúmeras participações de Romeo Castellucci do Festival de Avignon desde 1998, em especial sua atuação como artista associado do festival em 2008; as participações do artista em inúmeros festivais de teatro ao redor do mundo, inclusive na Mostra Internacional de Teatro (MIT) de São Paulo (2014); homenagens prestadas pela cidade de Bolonha e pelo Festival de Outono de Paris que organizaram mostras de trabalhos do artista (2014-2015).

Para além do reconhecimento internacional dos artistas, seus espetáculos apresentam uma característica que os aproximam da ideia de uma arte da memória (YATES, 2007) e compõem, de maneira ímpar, a experiência do espectador. Uma das diferenças principais se dá na escolha dos encenadores do dispositivo no qual será inserido o espectador. Enquanto Romeo Castellucci utiliza, em geral, espaços teatrais convencionais com o espectador sentado em dispositivo frontal para suas peças, Antônio Araújo prefere trabalhar com espaços não convencionais e leva o público a deambular, num dispositivo mais próximo ao das estações medievais.

Desta maneira, o conjunto principal de vivências de base, sobre o qual me debruço para compreender as experiências do espectador é composto por espetáculos da Societas Raffaello Sanzio, dirigidos por Romeo Castellucci, e de encenações do Teatro da Vertigem, dirigidas por Antônio Araújo, em especial, os espetáculos **Go Down, Moses, Sobre o conceito da face no filho de Deus** (SRF), **Bom Retiro 958 metros** e **Dire ce qu'on ne pense pas dans des langues qu'on ne parle pas** (TV).

Na peça **Sobre o conceito da face no filho de Deus**, os espectadores assistem, num dispositivo frontal, em um primeiro momento, cenas realistas de uma narrativa em que um filho cuida de seu pai, um idoso com

incontinência fecal. Em um segundo momento, a narrativa é explodida em uma sequência inusitada de imagens (olfativas, visuais e sonoras). O espetáculo de Castellucci permite ao público experienciar sensações ligadas a fluídos e odores produzidos pelo corpo humano e aciona imagens agentes (ALMEIDA, 1999) que tocam a profundidade da memória.

Tal dispositivo mnemônico é de certa maneira reproduzido em **Go Down, Moses**, com a diferença que neste segundo espetáculo as cenas *são ordenadas de maneira que a narrativa é menos linear*. É como se o espectador pudesse ver, através de frestas, pedaços de acontecimentos da vida de uma mulher. Todas as imagens criadas por Romeo Castellucci são cheias de simbologias e agem de maneira profunda sobre a memória de cada espectador. Deve-se ressaltar a importância do som para a composição de cada imagem.

Os espetáculos são capazes de se ligar a experiências significativas da vida dos espectadores. Para que esses espetáculos possam agir sobre a memória do espectador, *é essencial a opção do encenador italiano pelo dispositivo frontal*. Como muitos espectadores vão descrever há uma sensação de que estão rememorando algo ao assistir a peça. Num primeiro momento, eles não sabem muito bem ao que estão expostos. Mas, num segundo momento, ao que parece, essa memória vai vindo *à tona*, chegando até as camadas do consciente.

Por outro lado, as estratégias de Antônio Araújo para atingir a memória do espectador são completamente diversas. Na peça **Bom Retiro 958 metros**, o espectador é levado a deambular pelas ruas da região central de São Paulo, ativando um espaço de sensações que devem ser experienciadas pelo corpo do espectador. De certa maneira, pode-se comparar a opção pela deambulação aos recursos utilizados por algumas técnicas que para a liberação da consciência, que apelam para o movimento do corpo ou mesmo de uma pequena parte dele como os olhos, a fim de liberar fluxos inconscientes.

Na peça **Dire ce qu'on ne pense pas dans des langues qu'on ne parle pas**, o espectador acompanha, imerso na cena, a trajetória de uma economista e de seu pai, em meio a um ambiente de crise econômica. Mais uma vez o encenador utiliza a movimentação e a imersão do corpo do espectador (muito clara em cenas como a que os espectadores estão em meio a um protesto) como maneira de comunicação e liberação de fluxos de ideias. O espectador é, diversas vezes, pego de surpresa, por imagens agentes. Segundo a Arte da Memória (YATES, 2007), uma imagem agente está

em geral associada a um espaço. No caso da obra de Araújo, o espaço arquitetônico é utilizado diretamente para a implantação de imagens agentes que terão distintos resultados como se pode ver na fala dos espectadores.

Para realizar a pesquisa, deixando que as questões emergissem dos espectadores, desenvolvi um primeiro estudo no contexto brasileiro. Escolhi as encenações dos espetáculos: **Bom Retiro 958 metros** (dirigido por Antônio Araújo), que ocorreu no ano de 2013 em São Paulo, e **Sobre o conceito da face no filho de Deus** (encenado por Romeo Castellucci), que foi apresentado no mesmo ano na cidade de Porto Alegre, por ocasião do Festival de Teatro Porto Alegre em Cena. Para esses espetáculos, realizei algumas entrevistas e coletei entrevistas feitas por outros pesquisadores, além de coletar relatos de experiência publicados em jornais e revistas especializadas.

A partir desta variedade de relatos das experiências dos espectadores, pude construir uma metodologia que seria aplicada posteriormente e consegui chegar a algumas categorias que emergiam de grande parte dos relatos. Munido deste material, no ano de 2014, realizei uma pesquisa *in loco* na Europa, que me permitiu acompanhar os processos de criação das novas encenações de Romeo Castellucci (**Go Down, Moses**) e Antônio Araújo (**Dire ce qu'on ne pense pas dans des langues qu'on ne parle pas**), suas estreias e o desenvolvimento das memórias dos espectadores nos meses que se seguiram ao espetáculo.

O acompanhamento do desenvolvimento das memórias dos espectadores a partir de seus discursos ao longo do tempo foi essencial para verificar a complexidade da experiência dos espectadores e, especialmente, como a memória e a experiência do espetáculo está dentro da vivência global de cada um deles e de um contexto sócio-cultural específico.

O campo principal desta pesquisa foi o teatro, em especial a entrada de teatros, pois é no teatro que os advogados, jornalistas, professores, dentistas, médicos, entre outras profissões pelas quais as pessoas se definem socialmente, são deixados de lado para assumir o papel do espectador. Foram pesquisados teatros na cidade de São Paulo (Brasil), Porto Alegre (Brasil), Bruxelas (Bélgica), Avignon (França), Paris (França), Lausanne (Suíça), Bolonha (Itália) e Cesena (Itália). Realizei entrevistas sobre os espetáculos, acompanhei ensaios e procurei conhecer as sedes dos grupos e os espaços onde se desenvolvem a experiência teatral.

Nos dias de apresentação, eu chegava antes dos espectadores na porta do teatro para observar a movimentação e conversar informalmente com

as pessoas que aguardavam amigos, ou estavam à procura de ingressos para comprar, ou mesmo tentando vender ingressos que estavam sobrando. A porta do teatro é um lugar de vida, um local de encontros e desencontros, e de espera.

No caso das encenações pesquisadas no contexto europeu, procurei abordar alguns espectadores, antes mesmo do início do espetáculo, identificando-me enquanto pesquisador e convidando-os a participar de minha pesquisa. Esses espectadores formaram o grupo de controle⁹, que já sabia que participaria da pesquisa antes mesmo de assistir ao espetáculo. No entanto, a maior parte dos espectadores de **Go Down, Moses** e **Dire ce qu'on ne pense pas dans des langues qu'on ne parle pas** eram abordados somente na ocasião da saída dos espetáculos. Procurava escolher os espectadores antes do início ou mesmo durante a peça, o que me permitia observá-los.

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

Para a utilização da filmagem ou do áudio, o espectador foi sempre consultado. A forma de registro e de como é pedida a autorização para que ele seja feito é fundamental para garantir que o sujeito se sinta confortável para falar. O modo de registro leva em conta também o local de realização das entrevistas. Esse local, que na primeira entrevista era obrigatoriamente a porta do teatro, na segunda e na terceira era o local era escolhido pelo próprio entrevistado. Entre falas sobre a infância, pausas e afirmações entusiasmadas, os espectadores iam construindo os sentidos das peças.

A experiência do espectador é uma parte importante da experiência do teatro e, ao aproximar-se dela cuidadosamente, vemos mais do que seu vulto. Entramos na subjetividade e em aspectos compartilhados por espectadores de diversas origens sociais, evidenciando a função social que permitiu ao teatro resistir por milênios, conservando seus pilares básicos, os campos artístico e estético.

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

Fica, portanto, a advertência para o leitor que esse trabalho não busca uma teoria universalizante acerca da experiência do espectador, mas, sim, demonstrar sua pluralidade e a partir dos casos estudados, refletir sobre os aspectos nos quais elas se aproximam e se distanciam, muitas vezes falando mais sobre a comunidade na qual estão inseridos do que sobre o espetáculo que assistiram.

A INVENÇÃO DO ESPECTADOR CONTEMPORÂNEO

ALTERAÇÕES NO LUGAR DO ESPECTADOR

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

Marcel Duchamp (1967)

Muitos estudiosos já se dedicaram às invenções estéticas no campo do teatro que foram responsáveis pela criação da diversidade de estilos e gêneros que podemos ver nos teatros na atualidade. Num movimento dialético entre tradição e ruptura, inventaram-se diversos movimentos. Uso a palavra “invenção”, pois nela convivem duas ideias: a de fabricação e a de vir, achar (pela origem da palavra latina *inveniō*). Ao mesmo em tempo que há uma fabricação da estética teatral, ela só pode ser achada em um determinado contexto sócio-cultural. Para o filósofo Cícero, a invenção era uma parte essencial da retórica:

”

A invenção é o exame aprofundado de coisas verdadeiras (res) ou de coisas verossímeis para tomar uma causa plausível; a disposição é arranjar em ordem as coisas já descobertas; a elocução é adaptar as palavras (verba) convenientes as (coisas) inventadas; a memória é a percepção firme, pela alma, das coisas e das palavras; a pronúncia é o controle da voz e do corpo para se adequar a dignidade das coisas e das palavras (CÍCERO apud YATES, 2007, p. 25).

Assim como as estéticas teatrais que conhecemos hoje foram fabricadas, o ato do espectador, que hoje parece natural aos nossos olhos, foi construído ao longo dos séculos e possui grande variação, ainda hoje, a depender do contexto sócio-histórico no qual ocorre. Para falar um pouco

dessa construção, proponho uma revisão de uma parte considerável da literatura que trata do espectador diretamente, especialmente a que vai surgir a partir dos anos de 1950 e que aborda essa figura, muitas vezes silenciosa, que habita o espaço teatral.

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

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

Quando Patrice Pavis diz isso, parece fazê-lo considerando a teoria teatral acadêmica, pois me parece que, se lançarmos um olhar mais geral, veremos a discussão sobre o espectador como central em diversos escritos de fazedores do teatro. Ainda que a figura do espectador estivesse ausente ou submissa a outros temas da teoria teatral, penso que ela sempre esteve presente no pensamento que tem sua origem na prática teatral. Seja por razões filosóficas ou econômicas, o teatro nunca pôde renunciar ao espectador. Não considero que a história do espectador se dê num movimento único, mas que ela se escreve a partir de retomadas dessa figura em diferentes momentos históricos sob diferentes perspectivas.

De uma forma ou de outra, ainda que negado, o espectador sempre teve um papel central no teatro, mas durante o século XX acontece uma mudança importante nesse papel que o torna, muitas vezes, participante da cena, como já pensavam Meyerhold ou Jouvet. Alguns exemplos dessa participação podem ser vistos mais recentemente em propostas como as

de Augusto Boal, José Celso Martinez Corrêa, Antônio Araújo, Romeo Castellucci, entre outros. Essa tendência não se restringe apenas ao teatro, mas se espalha por todas as artes. Nas artes visuais, num movimento impulsionado por Duchamp, o público passa a pertencer ao mesmo espaço das obras das artes contemporâneas e, nas “ações” de Kaprow, ele se torna um participante.

Algumas mudanças no lugar do espectador ao longo da história do teatro tem relação direta com a disposição do espaço teatral. Por exemplo, quando se pensa no teatro grego de Epidauro, se tem um espaço que vai privilegiar a escuta do que está sendo dito e em um compartilhamento desse momento entre os espectadores que podem se ver. Por outro lado quando pensamos em um teatro que acontece em uma caixa cênica, com a luz apenas no palco e todos espectadores voltados para um mesmo lugar, pode-se dizer que haverá um privilégio do aspecto visual do que ocorre no palco e um certo isolamento que coloca em evidência a individualidade de cada espectador.

A mudança no lugar do espectador acontece não somente no espaço físico, como também no espaço ficcional criado pela dramaturgia e pela encenação. As preocupações de dramaturgos e encenadores são as mais variadas e podem ir do entreterimento sensorial do espectador ao provocar reflexivo.

Se expandirmos a noção de teatralidade para além dos limites do palco, veremos uma pluralidade de lugares do espectador ainda maior como, por exemplo, no ritual *Kiñana Ikinai* do povo Yawanawa, no estado do Acre, durante as festividades do Mariri, no qual uma roda acompanha a purgação de sentimentos negativos através do ato de “açoitar” o colega com o qual se teve algum desentendimento durante o ano. Nesse ritual, todos os espectadores também são participantes em potencial e, de alguma maneira, recebem o benefício da resolução das desavenças entre os membros da comunidade.

Ainda que o foco desse estudo seja o espectador do teatro, penso que algumas vezes é preciso se voltar para a teatralidade em campo mais expandido para se compreender que muito pouco pode ser considerado realmente novo quando falamos do lugar do espectador. O lugar do espectador nunca é o mesmo, mas nunca é totalmente novo. O espectador está em uma determinada época e contexto social e isso é refletido em sua experiência do teatro. Seria possível voltar a tempos mais distantes como propõem Bénédicte Louvat-Molozay e Franck Salaün em **Le spectateur de théâtre**

à **l'âge classique** (2008) e fazer uma espécie de arqueologia do espectador, buscando traços de sua presença em fontes diversas.

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

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

As mudanças na figura teórica e no ato do espectador descritas por Louvat-Molozay que ocorriam de maneira lenta ao longo dos séculos passa por mudanças cada vez mais rápidas e significativas a partir da segunda metade do século XVIII. Associe essas mudanças às transformações na forma como este espectador vê e ouve o mundo, especialmente a partir da introdução de máquinas que intermedeiam e ampliam a percepção humana do mundo, como mostra Jonathan Sterne em seu **The audible past** (2003). A invenção do estetoscópio no início do século XIX, por exemplo, seria o início de uma grande revolução na forma como ouvimos o mundo (STERNE, 2003, p. 90). Atualmente esse processo de intermediação tecnológica entre os nossos sentidos e o mundo só tem se ampliado. Vemos o mundo através dos olhos de câmeras e o ouvimos, muitas vezes, através de microfones. Conversamos com o outro pelo intermédio de ondas propagadas pelas antenas de telefonia.

Também entram no âmbito destas mudanças nos paradigmas da percepção do espectador as invenções técnicas e estéticas que culminam na criação do cinema, conforme abordam os artigos reunidos por Charney e Schwartz em **O cinema e a invenção da vida moderna** (2001). Trata-se do cidadão que anda de bonde, aprende a guiar carros, voa em aviões e que vai ao teatro, cinema e a espetáculos de variedades dentro de uma socieda-

de em um profundo e rápido processo de transformação. Nesse sentido, como nos mostram os organizadores do livro, “a modernidade não pode ser entendida fora do contexto da cidade” (CHARNEY; SCHWARTZ, 2001, p. 19).

A mudança da percepção humana nos últimos cem anos foi grande e impulsionou mudanças no ato do espectador teatral. Reforço, portanto, a ideia de que o espectador de teatro não existe apenas no espaço da representação. Ele é uma pessoa real que mora em algum lugar, tem uma ocupação, amigos e família. Desta maneira, a sua experiência do teatro está profundamente ligada à sua experiência de vida e seu lugar no teatro tem relação direta com seu contexto sócio-cultural.

O PÚBLICO NA VISÃO DE ARTISTAS DE TEATRO DO SÉCULO XX: DA PRÁTICA TEATRAL À REFLEXÃO ESCRITA

O comportamento e as motivações do espectador que frequenta os grandes teatros das metrópoles passaram por mudanças significativas até chegar às formas conhecidas nos dias de hoje. Um marco dessa evolução é o escurecimento da sala proposto por Richard Wagner por volta de 1876. Com isso, buscava-se o direcionamento da atenção do espectador para o que ocorria no palco. Esse é um dos muitos exemplos de como os artistas das artes da cena foram moldando o espaço e o comportamento do espectador para o que eles consideravam mais adequado. Grande parte da alteração no lugar dos espectadores no século XX foi provocada e registrada por encenadores como Stanislávski, Meyerhold, Artaud, Piscator, Brecht, Evreinoff, Boal, Grotowski, Brook, entre outros.

Ainda que seja unânime no meio teatral a importância do espectador de teatro, será apenas a partir de Stanislávski que essa reflexão dos artistas da cena é trazida para a forma escrita e sistemática. Stanislávski pensa em **A Preparação do ator** (2010[1936]) no treinamento da atenção do ator visando o resultado que esta teria sobre a atenção do espectador.



Percebe-se ao longo de sua obra, em especial no capítulo 10, no qual é tratado o tema da comunicação, que o principal motivo para se trabalhar a atenção do ator durante o treinamento é atingir a atenção

do espectador para que, com isso, exista a possibilidade de se estabelecer uma comunicação efetiva entre o palco e a plateia. Como nos traz em sua introdução à edição italiana de *A preparação do ator*, Stanislávski deixou apenas fragmentos de seus escritos sobre o espectador, mas não é por isso que ele é desconsiderado pelo seu método (CARNEIRO, 2015, p. 30).

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

Por outro lado, ainda é pouco discutido no Brasil o trabalho de Stanislávski pós-revolução, o qual estava inteiramente pautado por abrir o teatro para o povo. O encenador russo primava por uma experiência de seu público que considerava as potencialidades do sujeito, ainda que este não tivesse o costume de frequentar o teatro.



Aconteceu que em 1917 explodiu a Revolução de Fevereiro e em seguida a Revolução de Outubro. O teatro recebeu uma nova missão: devia abrir suas portas às mais amplas camadas de espectadores, àqueles milhões que até então não tiveram a oportunidade de usufruir os prazeres culturais. Como na peça de Andréiev *O Anátema*, multidões afluíam para o bondoso Leizer exigindo pão e este se apavorava por não se sentir em condições de, apesar de sua riqueza, alimentar milhões de pessoas, nós também nos vimos em estado de impotência diante da massa enorme que invadia o teatro. Mas o coração batia ansioso e radiante, consciente da imensa importância da missão que recaía sobre nós. A princípio experimentamos como o novo espectador reagia diante de nosso repertório, não escrito para o povo. Existe a opinião de que, para o camponês, temos forçosamente de encenar peças sobre a sua vida, adaptada à sua concepção de mundo, assim como devemos encenar para os operários peças que tematizam o seu meio e as suas condições de vida. Trata-se de um equívoco. Quando um camponês assiste a uma peça que trata de suas condições de vida costuma declarar que até em casa já está cheio dessa vida, que está saturado de vê-la e para ele é incompara-

velmente mais interessante ver como vivem outras pessoas, ver uma vida mais bonita (STANISLÁVSKI, 1989, p. 496).

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

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

”

O método “convencional” pressupõe no teatro um quarto criador, depois do autor, do diretor e o ator: o espectador. O teatro “da convenção” cria uma encenação cujas alusões o espectador deve completar criativamente, com sua própria imaginação (MEYERHOLD, 1992, p. 176).

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

”

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

O teatro de Meyerhold deixava em segundo plano a ilusão naturalista para dar relevo ao papel reflexivo do espectador que não deveria se esquecer nem por um momento que estava no teatro (MEYERHOLD, 2012, p. 89). Desta maneira ele antecipava o *Verfremdungseffekt* (efeito de distanciamento) defendido por Brecht décadas mais tarde. Para alcançar tal comu-

nicação com seu espectador, Meyerhold põe em evidência a materialidade dos corpos e objetos em cena. Toda a mudança de paradigmas proposta por seu teatro colocava, portanto, o espectador no centro.

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

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

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

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



É para apanhar a sensibilidade do espectador por todos os lados que preconizamos que, em vez de fazer da cena e da sala dois mundos fe-

chados, sem comunicação possível, difunda seus lampejos visuais e sonoros sobre toda a massa de espectadores (ARTAUD, 1993 [1938], p. 83).

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

Tanto para Artaud (1984, IV, p. 88) quanto para Evréinoff (1930, p. 127-128) a questão da atenção do espectador era fundamental. Na vida como no teatro, o espectador às vezes precisa sair do lugar comum, dos “lugares onde sua atenção está a tal ponto adaptada às coisas que lhe preocupam, que não se pode mais adotar uma postura contemplativa” (EVRÉINOFF, 1930, p. 128).

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

Porém, antes de continuar com Brecht, é necessário abordar uma de suas maiores influências: Erwin Piscator. O reconhecimento por parte de Piscator de que “o teatro se tornara desinteressante” (PISCATOR, 1968 [1929], p. 145) e de que o cinema dizia muito mais sobre a sociedade daquele tempo do que o teatro, o fez pensar em “um teatro que se incumbisse dos problemas de nossa época, que fosse ao encontro da necessidade do público de ver reproduzida a sua existência” (PISCATOR, 1968 [1929], p. 145). Dessa forma, ele foi um dos primeiros a escrever colocando as necessidades do espectador, de fato, em primeiro plano.

Brecht, apesar das discordâncias, inspirou-se nas ideias de Piscator e trabalhava com a premissa de que “tanto os personagens como os elemen-

tos cênicos devem apenas despertar a atenção do público, e não chocá-los” (BRECHT, 1967, p. 208). O alemão foi um dos que mais se dedicou a pensar em seu público, buscando levá-lo a uma reflexão racional. Toda a formulação teórica brechtiana visava a um aprimoramento da comunicação com seus espectadores. Ele tinha, certamente, algo a dizer para seu espectador e procurava a melhor forma de dizê-lo. O seu efeito de distanciamento¹⁰, por exemplo, demonstra como o espectador era parte central de seu pensamento.

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



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

O problema principal apontado por Brecht é que o espectador fruía o espetáculo de maneira desatenta, não sendo possível uma posterior reflexão sobre aquilo que tinha visto. Assim, ele começou a pesquisar, na teoria e na prática, formas de despertar a atenção do espectador sempre que este estivesse a ponto de entrar na ilusão da ficção teatral.

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

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

”

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

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

Boa parte do século XX foi marcada por um descontentamento de artistas com as práticas espetatoriais instauradas no século anterior. Os primeiros frutos desta insatisfação seriam colhidos na década de 1960, com o advento da revolução cultural, ponto de virada para a prática do espectador. Essa virada, já apontada como desejada e necessária desde o início do século por artistas, se concretizaria de forma radical a partir da teoria e da prática de Augusto Boal, apontado por Richard Schechner, diretor da **The Drama Review**, como o concretizador do sonho do teatro brechtiano¹¹. A Poética proposta por Boal coloca o espectador na posição de atuação.

”

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

Se o teatro de Brecht visava ao empoderamento do espectador, Boal vai propor que este possa ir além, assumindo ele próprio o curso da ação.

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

De fato, o mesmo Boal que inicia seu trabalho no Teatro de Arena com peças que discutem a realidade social vai, aos poucos, caminhando para a participação do espectador. Este se torna agente da ação, gerando experiências teatrais limites, nas quais o espectador passa a ser o protagonista do teatro.



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

O provocativo texto de Boal coloca o espectador como agente do teatro, dando origem ao “espect-ator”¹², tendência que seria seguida de perto por encenadores mundo afora. Sua proposta marca o início de uma poética na qual o espectador atua diretamente na condução da narrativa teatral. Claramente influenciado pelas ideias da “Educação Libertadora” trabalhadas por Paulo Freire em seu **Pedagogia do oprimido** (1968), o teatro de Boal considera o espectador para além dos limites do edifício teatral e o provoca a transformação, não só da cena, como da realidade que está inserido.



O pensamento sensível, que produz arte e cultura, é essencial para a libertação dos oprimidos, amplia e aprofunda sua capacidade de conhecer. Só com cidadãos que, por todos os meios simbólicos (palavras) e sensíveis (som e imagem), se tornam conscientes da realidade

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

de em que vivem e das formas possíveis de transformá-la, só assim surgirá, um dia, uma real democracia (BOAL, 2009, p. 16).

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

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

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

Nessa breve revisão das obras de alguns dos mais importantes artistas do teatro mundial do século XX, vemos que ainda que a palavra utilizada (pelos tradutores) seja espectador, a concepção da plateia, na maior parte dos casos, estava muito mais ligada a uma recepção coletiva, ou seja, ao que chamamos de público.

Salvo raras exceções, as observações dos encenadores de teatro são fundamentadas em sua experiência com o público no dia a dia do fazer teatral. Elas irão subsidiar um ramo dos estudos teatrais que começa timidamente no início do século e que se constitui enquanto um campo de estudo nos anos 2000: o campo dos estudos do espectador.

A CONSTITUIÇÃO DO CAMPO DOS ESTUDOS DO ESPECTADOR: UMA REVISÃO DAS PRINCIPAIS TEORIAS

Uma das diretrizes de nosso estudo foi, dando continuidade aos esforços de Marie-Madeleine Mervant-Roux (1998), pensar os estudos do

espectador como um campo dentro da teoria teatral. Constatei que esse campo de estudos, ainda que se enquadre dentro da tradição dos estudos teatrais, tem como uma de suas características mais marcantes a interdisciplinaridade. Uma grande prova disso é que um dos primeiros teóricos a se ocupar desse campo foi o psicólogo Hugo Münsterberg em 1916 em seu livro **The Photoplay**.

O pesquisador alemão que foi professor de Havard é um dos mais proeminentes intelectuais do início do século XX e é considerado como o primeiro teórico do cinema. A despeito de sua importância já reconhecida para o campo do cinema (ANDREW, 1989), defendo que sua obra **The Photoplay** é também a obra inaugural do campo de estudos do espectador, sendo a primeira a mobilizar o aparato teórico da psicologia e da filosofia para se debruçar sobre o ato do espectador, seja no cinema ou no teatro, buscando compreendê-lo.

A concepção de mente proposta por Hugo Münsterberg parece ainda atual. Para ele, não somos regidos apenas por fatores biológicos ou sociais, mas por uma mistura dos dois, que é o que nos guia em nossas experiências diárias. O professor mobiliza os conceitos de atenção, memória e imaginação para compreender a recepção do espectador bem como o desencadeamento das emoções.

Uma das teses centrais de Münsterberg (2004, p. 33) é que “se realmente entrarmos no espírito da peça (enquanto espectadores), a nossa atenção é constantemente conduzida de acordo com as intenções dos produtores”. Desta maneira, seria essencial para o artista teatral saber manejar a atenção do espectador, já que a atenção seria a porta de entrada para o espectador acompanhar a peça.

Segundo Münsterberg (2004, p. 31), “a cena que mantém vivo nosso interesse certamente envolve muito mais do que as simples impressões visuais de movimento e profundidade. Nós temos que acompanhar a cena com uma riqueza de ideias.” Ou seja, para que espectador acompanhe a peça, é necessário que ele ative suas memórias de experiências anteriores, possibilitando a capacidade de compreender o que se passa, seja de forma sensível, seja de forma inteligível. Pode-se dizer que, dessa maneira, o espectador é convidado a empreender um trabalho durante a assistência da peça.

A preocupação principal do livro de Münsterberg foi a de compreender, a partir das ferramentas da psicologia, como se dava o processo de criação de sentidos de um espetáculo. Nesta obra, ele trata da experiência da

arte e sua aproximação à experiência da vida comum (MÜNSTERBERG, 2004, p. 70), assunto sobre o qual se dedicaria seu contemporâneo e colega da corrente Pragmatista John Dewey, alguns anos mais tarde.

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

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

A influência de Dewey e de sua postura diante sobre do espectador talvez não tenha sido sentida logo após a publicação de sua obra, mas apareceria, anos mais tarde, na fala de artistas como Allan Kaprow¹³, um dos pioneiros no estabelecimento do conceito de performance, e se espalha diretamente ligada à estética da arte contemporânea.

De maneira geral, tanto Dewey como Münsterberg passam pelo espectador teatral, sem, entretanto, tê-lo como objeto principal de suas reflexões. Pode-se dizer que o primeiro estudo que se concentra exclusivamente sobre o espectador do teatro é o que empreendeu o encenador francês Jan Doat, em 1947. O seu livro **Entrée du public** aplica as teorias da psicologia (em especial da psicologia coletiva) para analisar o comportamento e as emoções do público teatral.

Retomando Evréinoff (1930), Doat fala sobre o instinto de teatralidade do ser humano, e após analisar a atividade deste espectador, ele conclui que “o teatro ultrapassa o estético” (DOAT, 1947, p. 62). Para Doat, o teatro só pode surgir como expressão do pensamento de uma sociedade e é feito para essa sociedade (público) que se identifica com o apresentado.

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

Ele nota, porém, que, no contexto pós-Segunda Guerra, esse público estaria desaparecendo (assim como a noção de comunidade) e dando lugar aos espectadores “que assistem individualmente à representação” (DOAT, 1947, p. 81). Ele fala também sobre a diferença entre “*le public*” (o público), uma “multidão organizada, unida pelo mesmo ponto de vista sobre a ação dramática” (DOAT, 1947, p. 82), comunidade social indivisível, e “*des publiques*” (um público), aquele que está presente na plateia do teatro, mas que não necessariamente representa uma comunidade.

Dez anos após o lançamento do livro de Doat, David Victoroff traria uma grande contribuição em sua obra **L'Applaudissement, une conduite sociale** (1957) que, apesar de curta, traz dados muito interessantes. Partindo de alguns dos apontamentos que ele já havia trazido com seu artigo **Le paradoxe du spectateur** (1955), nesse artigo, Victoroff mostra como o aplauso é uma conduta social construída. Ao propor esta operação ele revela também como a prática do espectador é fruto de seu contexto social.

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

A história social do aplauso de Victoroff mostra como a prática do espectador que temos hoje em dia foi construída. Criou-se uma espécie de manual de boas práticas para o espectador, que foi colocada para este através de uma “formação” quase sempre escondida. O autor traz informações interessantes, como a de que não há traços do aplauso no teatro da Idade Média francesa ou que, entre os séculos XVII e XVIII, se aplaudia tudo no teatro. Por outro lado, o hábito atual do aplaudir no teatro parece ter se consolidado a partir do século XIX, com a difusão da claque e com regras específicas para o aplauso.¹⁴

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

Deste modo, posso dizer que a obra de Victoroff é uma das primeiras a demonstrar claramente como cada cultura teatral “inventa” seu espectador. Ele demonstra que a atividade do público está em constante alteração e que essas mudanças dependem em grande parte (mas não somente) dos projetos dos criadores teatrais.

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

”

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

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

”

O público da sala [de espetáculos] não é constituído apenas de indivíduos reunidos pelo acaso: rapidamente eles se constituem em um grupo, em uma microsociedade (e esta pode ser mesmo por definição; cada teatro, dizemos, tem seu público). Este público não tem nada de uma reunião de indivíduos separados e solitários. Reparemos nos espectadores de salas escuras de cinema: cada um está isolado

do outro, enfiado em sua poltrona, como se estivesse sobre em uma ilha deserta, cada um vive apenas para si e para tela. No teatro, pelo contrário, é impossível não "sentir" o outro, não adivinhar a sua presença, suas reações individuais e de não ser perturbado ou influenciado por elas (DORT, 1968, p. 234 – *tradução nossa*).

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

A teatralidade, desta forma, não é somente mais uma "espessura de signos" da qual falava Barthes. Ela é também o deslocamento destes signos, a sua impossibilidade de articulação, sua confrontação sob o olhar do espectador dessa representação *emancipada* (DORT, 1988, p. 183– *tradução nossa*).¹⁵

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

Em 1982, Anne-Marie Gourdon pesquisadora do CNRS (Centro Nacional de Pesquisa Científica da França) lança o livro **Théâtre, Public, Perception**, que me parece uma das primeiras tentativas de abordagem de espectadores reais, feita através de uma pesquisa de campo no TNP (Teatro Nacional Popular)¹⁶ e na Comédie-Française, ambos na cidade de Paris (França). Seu estudo propunha uma análise quantitativa de questionários aplicados a mais de 5800 espectadores. Nesse estudo, aparecem questões

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

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

interessantes levantadas pelo público e como eles queriam um teatro no qual pudessem jogar com o ator (GOURDON. 1982, p. 108).

Esse seria um dos primeiros livros, dentre outros, que trataram a figura do espectador nas últimas décadas do século XX. Uma das obras mais influente das lançadas nos anos de 1980 seria **A teoria da recepção (Die Theorie der Rezeption** - 1987) de Hans Robert Jauss, que já tinha abordado o tema em sua **Pequena apologia à experiência estética (Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung**, de 1972). Apesar do autor não tratar diretamente do espectador de teatro, ele fornece as bases nas quais outros diversos estudos do espectador do teatro vão se focar, campo que passa a ser denominado “teoria da recepção”.

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

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

”

A função da figura que chamamos de “espectador” é sim fundamental, embora não seja exatamente o que se poderia esperar. Enquanto o momento da apresentação é certamente essencial (parece termos confirmado isto completamente), a relação da plateia com o teatro não pode ser restrita a esse momento. A lição da antropologia histórica é que o teatro na Europa é um dispositivo criado pela sociedade a fim de elaborar ficções que, por sua vez, ajudam a constituir a sociedade. A operação da função dramática, portanto, depende em grande parte daqueles que comparecem à apresentação, *vindo de fora e indo embora depois*.

Destaco a informação de que a “operação da função dramática” depende, em grande parte, do espectador¹⁷. Não se deve misturar, entretanto, a função dramática social com a operação do drama, que será amplamente realizada pelo espectador, especialmente na cena contemporânea.

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

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



A consequência de tudo isto [de novo que o teatro contemporâneo propõe] é uma mudança na atitude por parte do espectador. Na hermenêutica psicanalítica, fala-se de “atenção flutuante por igual”. Freud elegeu este conceito para caracterizar a maneira como o analista escuta o analisado. Tudo depende aqui de não compreender imediatamente. Ao contrário, a percepção tem que permanecer aberta para esperar, em pontos inteiramente inesperados, ligações, correspondências e explicações que fazem o que se disse antes ser encarado sob uma luz muito diversa. Assim o significado permanece por princípio suspenso. Justamente aquilo que é secundário e insignificante é registrado com exatidão, porque em seu não-significado imediato pode se mostrar significativo para o discurso da pessoa analisada. De modo similar, o espectador do teatro pós-dramático não é impelido a uma imediata assimilação do instante, mas a um dilatatório armazenamento das impressões sensíveis com “atenção flutuante por igual” (LEHMANN, 2007a [1999], p. 145).

A proposta de Lehmann me parece muito pertinente do ponto de vista das intenções dos artistas, mas, como mostro na análise das entrevistas, há uma necessidade latente e constante de dramatizar. Dessa forma, a

17 Ver Mervant-Roux, 2009.

visão colocada por Lehmann, que se propõe a falar considerando a política da forma teatral, me parece ser abstrata e estetizada. De fato, sua teoria reflete uma tendência de grande parte dos que falaram sobre o espectador no século XX, ou seja, ela fala de uma figura idealizada e desconsidera os indivíduos que vão diariamente às salas de teatro de todo o mundo.

A CONSOLIDAÇÃO DO CAMPO DE ESTUDO DO ESPECTADOR NO SÉCULO XXI

O **Teatro pós-dramático** de Lehmann, ainda que não trate especificamente sobre o espectador, é um dos marcadores da transição da teoria do espectador que passa no século XXI, cada vez mais, sob a lente da teoria teatral. É um momento no qual alguns pesquisadores que se debruçam seriamente sobre o tema se dão conta que não é mais possível falar de um espectador ideal. É preciso ir a campo e se confrontar com a multiplicidade dos espectadores reais.

As teorizações que tratam do espectador nos primeiros 15 anos do século XXI e na qual se enquadra esta pesquisa tem em comum uma característica básica do campo de pesquisa: a interdisciplinaridade. Nenhuma delas se pretende ser “pura”. Ao contrário, as teorias dialogam com campos como os da psicologia, estética, literatura, filosofia, sociologia, antropologia, política e história.

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

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

A primeira e mais volumosa parece ser a que trata o espectador por um viés histórico. Esse tipo de estudo pode traçar um histórico da figura do espectador e de seu hábito, como bem mostram os artigos presentes no livro **Le spectateur de théâtre à l'âge classique** (2008). Outro livro que

tem o mesmo espírito, inclusive como forma de uma coleção de textos de vários autores, é **Au théâtre!** (2014), organizado por Pascale Goetschel e Jean-Claude Yon, com a diferença de que enquanto o primeiro analisará a prática do espectador entre os séculos XVII e XVIII, o segundo se ocupará de sua constituição nos séculos XIX, XX e XXI. Ambos os livros optam por uma abordagem da história não como uma linha contínua, mas através de quadros que revelam o desenvolvimento da figura do espectador.

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

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

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

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

Em **How Theatre Means** (2014), Ric Knowles parte da história para realizar uma pesquisa sobre a recepção teatral, buscando desvendar os segredos de como o teatro cria seus significados e propondo análises de es-

petáculos. Também em uma abordagem histórico-cultural dos estudos da recepção Flávio Desgranges traça em seu **A inversão da olhadela** (2012) alterações no ato do espectador teatral. No mesmo campo dos estudos da recepção, com foco na estética, Catherine Bouko lança seu **Théâtre et Réception** (2010). Em três continentes distintos, estes autores refletem sobre a significação do teatro e o papel do espectador no teatro contemporâneo.

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

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

Deve-se ainda ressaltar que, no período logo após o recorte analisado, o número de publicações sobre o assunto não para de crescer e que importantes revistas acadêmicas, como as Revistas Sala Preta e Aspas, lançaram números temático sobre o espectador. Fica claro também pelo número crescente de trabalhos que tratam do assunto (teses, dissertações e até mesmo peças) que estamos entrando realmente na era do quarto criador.

UMA TENTATIVA DE DELIMITAR O CAMPO DE ESTUDOS DA EXPERIÊNCIA DO ESPECTADOR

É fato que as artes contemporâneas têm dado um foco cada vez maior na experiência de seus espectadores, de forma que a palavra experiência assume papel central no discurso tanto de artistas quanto de teóricos do século XXI. Por outro lado, percebe-se que essa palavra adquire uma polissemia em tais discursos, sendo, muitas vezes, empregada de maneira contraditória ou genérica. Diante deste quadro, parece ser imperioso que um

trabalho que intenta tratar da experiência no campo da Arte se debruce sobre a natureza deste conceito e sua aplicação.

O termo experiência, derivado do latim *experientia*, sempre foi utilizado em seu sentido mais amplo para designar um tipo de conhecimento adquirido por uma prática, um estudo, uma observação. É necessário, no entanto, diferenciar a experiência em seu sentido mais geral, da experiência em seu sentido mais técnico, que também pode ser chamado de experimentação. Enquanto no primeiro caso a palavra é utilizada de forma mais ampla e engloba todas as experiências cotidianas, das menos significativas às mais significativas, no segundo refere-se a algo que pode ser testado de forma a comprovar uma hipótese, ou seja, pode ser considerado um sinônimo de experimento (científico).

Ainda que o uso da palavra tenha uma longa história, é somente a partir do século XX que o filósofo e psicólogo americano John Dewey vai desenvolver um estudo específico a respeito da **Arte como experiência**. A obra de Dewey é vasta e plural e influenciou, de forma definitiva, o pensamento contemporâneo. Muito ativo, o professor americano dedicou a maior parte dos seus 92 anos de vida à docência. A partir de um ciclo de palestras sobre a “filosofia da arte”, feitas a convite do Departamento de Filosofia da Universidade Harvard, que nasce o livro **Arte como experiência**; o primeiro a tratar da experiência da recepção da arte. O livro conserva muito da característica de um texto feito para uma palestra, possuindo numerosos exemplos e retomadas dos assuntos. A obra é composta de forma espiral e ascensional, o que pode ser visto como um diálogo entre a forma e o assunto abordado. Através de acumulações, o filósofo atribui significados para a palavra experiência e os distingue como veremos essa mais abaixo.

Ainda que seja em **Arte como Experiência** (1934) que o olhar de Dewey se volta especificamente para o fenômeno da experiência no campo da Arte, é importante salientar que as bases do conceito de experiência do filósofo americano foram desenvolvidas ao longo de vários anos, especialmente em seu livro **Experience and nature** (1925).

Para Dewey, no sentido mais amplo do termo, “experiência é um resultado da interação entre uma criatura viva e algum aspecto do mundo em que ela vive” (2010, p. 122). A acepção e abordagem que ele dá ao termo estão claramente ligadas a uma corrente filosófica que tem como fundador Aristóteles, que considerava, diferentemente de Platão, que só há um mundo e que o único modo de conhecê-lo é concentrar-se sobre sua concretude.

O conceito da experiência de John Dewey tem uma forte ligação com o campo das pesquisas pragmatistas, especialmente aquelas ligadas ao funcionamento das funções superiores da mente. Ainda que muitos possam pensar que tal concepção de experiência tenha surgido junto dos estudos da mente no século XIX, é possível encontrar tal relação em diversos escritos de datas anteriores, com destaque para os pensamentos de Aristóteles.

A **Metafísica** de Aristóteles traz pela primeira vez a relação entre arte, ciência, memória, sensação e experiência. Para o filósofo grego, existem 5 níveis de conhecimento que são progressivos. O primeiro e mais superficial deles é a *sensação* e dela surge a *memória*. Um ser vivo que tem memória será melhor do que aquele que não tem, pois o primeiro é capaz de aprender. Entrelaçado à *memória* está a *experiência*. Para o autor, o que diferencia o homem dos outros animais é justamente a capacidade de desenvolver os conhecimentos da *arte* e da *ciência* a partir de suas *experiências*.



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

A memória e a experiência podem ter uma função biológica de aprendizagem para os animais, mas, para o homem, ela é muito mais que isso. A experiência humana é capaz de gerar a arte e a ciência e através destas exprime a possibilidade de síntese de múltiplos aspectos do mundo, que retroalimentam a experiência e a memória.

A experiência é comum a todos os animais e faz parte de um sistema que os permite adaptar-se ao meio ou adaptar o meio às suas necessidades. Seguindo esta mesma linha de raciocínio, fundada por Aristóteles, está o pensamento de Charles Darwin, que também exerceu grande influência sobre o pensamento moderno, em especial sobre a psicologia. Se por um lado, de forma ampla, pode-se dizer que a experiência é o principal me-

canismo da evolução segundo a teoria das espécies de Darwin, por outro, como nos aponta Kaplan (In DEWEY, 2010, p. 23): “Com base nos princípios darwinianos, Dewey tinha a convicção de que a mente não podia ser uma espectadora desinteressada dos acontecimentos, estando, antes, ativamente envolvida neles.”

Há também, na obra do filósofo americano, a influência do pensamento fundador da psicologia e da psicanálise, em especial, das teorias de Sigmund Freud e William James. Se por um lado existe uma relação implícita, em seu texto, entre a experiência e o princípio de prazer¹⁸ de Freud, por outro, a ideia de James sobre a relação entre tempo e experiência é central para sua tese.

Como disse James, aprendemos a patinar no verão, depois de haver começado no inverno. O tempo, como organização da mudança, é crescimento, e o crescimento significa que uma série variada de mudanças entra nos intervalos de pausa e repouso, de conclusões que se tornam os pontos iniciais de novos processos de desenvolvimento (DEWEY, 2010 [1934], p. 90).

Além dos escritos do próprio James, fundamentam também a sua abordagem da experiência, a concepção das funções superiores da mente. Um dos primeiros estudos a utilizar as funções superiores da mente para compreensão da recepção da arte (como já demonstrado anteriormente) foi o do professor de Harvard, Hugo Münsterberg, publicado em 1916. Conforme nos aponta Joe Burnett em sua introdução do livro **The middle Works of John Dewey** (2008), Dewey e Münsterberg eram muito próximos no fim do século XIX, o que rendeu inclusive elogios de Dewey ao trabalho de seu colega, mas depois eles se afastaram por divergências de pensamento.

Neste contexto efervescente de ideias do início do século XX, pouco tempo depois da publicação do livro de Dewey (que data de 1934) sobre a arte como experiência, surge o ensaio **O narrador** de Walter Benjamin (publicado em 1936), que fala sobre e da experiência humana e a sua narração. Para Benjamin, a impossibilidade da narrativa na modernidade e o declínio da experiência são indissociáveis. Em seu **O narrador**, o filósofo

18 Em seu ensaio *Além do princípio do prazer* (2006), Freud relata a existência de mecanismos psíquicos que fazem uma pré-seleção das experiências que se tornam conscientes e salienta a dificuldade de se entender os mecanismos de processamento da vivência de um choque, como, por exemplo, a experiência de risco de morte de quem sobrevive a um acidente de trem.

aponta que a experiência torna-se impossível na modernidade e divide a experiência em dois tipos:

O nosso crítico (Benjamin) distinguia entre duas modalidades de conhecimento, indicadas por duas palavras diversas em alemão: *Erfahrung* e *Erlebnis*.

”

'Erfahrung' é o conhecimento obtido através de uma experiência que se acumula, que se prolonga, que se desdobra, como numa viagem (e viajar, em alemão, é *fahren*); o sujeito integrado numa comunidade dispõe de critérios que lhe permitem ir sedimentando as coisas, com o tempo. 'Erlebnis' é a vivência do indivíduo privado, isolado; é a impressão forte, que precisa ser assimilada às pressas, que produz efeitos imediatos (KONDER,1999, p. 83).

Diante da divisão da experiência feita por Benjamin, vale ressaltar que ainda que Dewey tenha algumas categorias de experiência é fundamental para ele a noção de continuidade entre elas. A experiência comum e a estética são partes de um mesmo corpo para o filósofo americano, feitas de uma mesma matéria. Esta visão holística que permeia a teoria deweyana acaba por distanciá-la em parte da concepção de experiência desenvolvida por Walter Benjamin. De fato, o ponto no qual as teorias de Benjamin e Dewey mais se aproximam é no que se refere à superficialidade da experiência moderna.

”

O gosto pelo fazer, a ânsia de ação, deixa muitas pessoas, sobretudo no meio humano apressado e impaciente que vivemos, com experiências de uma pobreza quase inacreditável, todas superficiais. [...] O que é chamado experiência fica tão disperso e misturado que mal chega a merecer este nome. A resistência é tratada como uma obstrução a ser vencida, e não como um convite a reflexão. O indivíduo passa a buscar, mais ainda inconscientemente do que por uma escolha deliberada, situações em que possa fazer o máximo de coisas no prazo mais curto possível (DEWEY, 2010 [1934], p. 123).

Em 1934, o professor americano já antevia uma característica que iria se desenvolver até se tornar predominante no século XXI: a ânsia de ação. Este gosto pelo fazer é em grande parte responsável pelo desaparecimento do “espectador tradicional” do teatro contemporâneo que foram substi-

tuídos, em grande parte dos casos, pela figura do “espectador participante”. Mesmo diante desta constatação, Dewey, em nenhum momento, diz, como Benjamin, que a experiência é impossível para o homem moderno. Para Dewey, “a experiência ocorre continuamente, porque a interação do ser vivo com as condições ambientais está no próprio processo de viver [...] mas muitas vezes a experiência é incipiente.” (2010 [1934], p. 109).

É importante ressaltar que a ação externa nem sempre corresponde a uma ação do pensamento. Na verdade, parece-me mesmo que elas são inversamente proporcionais, ou seja, quanto mais ação externa menor é a ação reflexiva e quanto maior a ação reflexiva menor é a ação externa. Desse modo, um espectador que parece estar semiadormecido em um teatro pode estar concentrado em uma profunda reflexão, adentrando mesmo a camadas profundas de sua consciência.

Diante dessa informação, propõe-se uma reflexão sobre a formação de experiências significativas no teatro que podem estar ligadas a ação do espectador, mas também a sua aparente inação, a uma palavra dita pelo ator que toca e afeta profundamente a consciência do espectador.

Para John Dewey, em contraste com a experiência do cotidiano pela qual passamos sem marcá-la em nossa memória há o que ele chama de *uma experiência*¹⁹, situação na qual há um começo, meio e fim e em que ela pode adquirir um sentido marcante para o indivíduo, tornando-se uma experiência significativa.

Desta maneira, uma primeira divisão possível da experiência, na obra do filósofo, seria entre a *experiência comum* (ou cotidiana) e a *experiência significativa*²⁰. A experiência na arte tem um grande potencial para ser de cunho significativo, pois “na arte a experiência é liberada das forças que impedem e confundem seu desenvolvimento.” (DEWEY, 2010 [1934], p. 472). A experiência na (e da) arte tem uma característica que a distingue de uma experiência significativa na vida cotidiana (por exemplo, de um acidente de carro) que está ligada ao seu caráter estético e a sua organização. “A arte é o desenvolvimento esclarecido e intensificado de traços que pertencem a toda experiência normalmente completa.” (DEWEY, 2010

19 A tradutora da versão brasileira opta por traduzir “an experience”, na maior parte das vezes, como “experiência singular”. No entanto parece ser mais acertado traduzir literalmente, como “uma experiência” para que não pareça um conceito. Os conceitos, na verdade, estão caracterizados quando ele fala de “experiência estética” ou de “experiência significativa”.

20 Apesar desta diferenciação operacionalizar a operação analítica de Dewey é importante notar que para sua teoria há uma continuidade entre estes dois tipos de experiência.

[1934], p. 125). Desta forma, Dewey faz mais uma delimitação da experiência na/da arte, caracterizando-a como uma experiência estética.



O 'sentido' abarca uma vasta gama de conteúdos: o sensorial, o sensacional, o sensível, o sensato e o sentimental, junto com o sensual. Inclui quase tudo, desde o choque físico e emocional cru até o sentido em si – ou seja, o significado das coisas presentes na experiência imediata (DEWEY, 2012, p. 88).

O significado desta experiência estética se dá na fusão entre aquilo que a percepção atenta recebe através dos sentidos e as experiências anteriores. Neste processo de experiência da obra de arte há dois polos, de igual importância, que trocam ativamente a fim de produzir a experiência: o artístico (a criação da obra empreitada pelo artista) e o estético (campo apreciativo do espectador). De qualquer um dos pontos de vista é importante dizer que a arte “faz algo diferente de conduzir a uma experiência: constitui [em si] uma experiência” (DEWEY, 2010 [1934], p. 184). Para o filósofo, seria fundamental a existência de um recurso linguístico capaz de unir as ideias do artístico e do estético.



Na língua inglesa [e na portuguesa também- N.A.]²¹ não há uma palavra que inclua de forma inequívoca o que é expresso pelas palavras “artístico” e “estético”. Visto que o “artístico” se refere primordialmente ao ato de produção e o “estético”, ao de percepção e prazer, a inexistência de um termo que designe o conjunto dos dois processos é lamentável. [...] A concepção da experiência consciente como a percepção de uma relação entre o fazer e o estar sujeito a algo permite compreender a ligação que a arte como produção, por um lado, e a percepção e apreciação como prazer, por outro, mantêm entre si (DEWEY, 2010 [1934], p. 125-126).

Tem-se, portanto, dois polos necessários para a caracterização de uma obra de arte, sob o ponto de vista da experiência. O artístico é uma etapa de produção da obra na qual a experiência do artista acontece, mas ela só atinge seu fim ou sua finalidade quando há o confronto com o espectador. A obra de arte é aquilo que o produto artístico faz com e na a expe-

21 Nota do Autor.

riência. Depende por esse motivo do espaço e do sujeito envolvidos. Para que ela exista, é necessário que haja uma experiência estética²².

Para a compreensão da experiência com começo, meio e fim, postulada por Dewey como uma troca entre o ser e o mundo, inclusive quando se refere à experiência na e da arte, é importante dizer que ela não é em si fechada, mas “quando se chega a uma conclusão, ela é um movimento de antecipação e acumulação, um movimento que finalmente se conclui” (DEWEY, 2010 [1934], p. 113). Portanto, a conclusão da experiência é a consumação de um movimento iniciado com um fato vivido e processado em uma relação dialética com suas vivências anteriores, tendo sua própria qualidade estética. Partindo deste pressuposto, é possível dizer que mesmo essa conclusão é provisória, uma vez que a experiência está continuamente em movimento.

A experiência estética, postulada pelo professor americano, está diretamente ligada à ideia de tensão. Há uma troca de energias, uma busca de equilíbrio, que só é encontrado na conclusão da experiência. A conclusão é sempre provisória e o desequilíbrio ocorre novamente, criando um fluxo contínuo. Porém, “é impossível exagerar a afirmação de que aquilo que não é imediato não é estético” (DEWEY, 2010 [1934], p. 234). Nem sempre uma experiência gera um desequilíbrio que é resolvido de forma instantânea durante o espetáculo.

COMPONENTES DA EXPERIÊNCIA

A experiência humana, especialmente considerando-se o contexto da produção das teorias de John Dewey, está fortemente ligada ao que a psicologia denomina Funções Superiores da Mente. Tais funções como atenção, memória, imaginação são percebidas pelos indivíduos gerando e sendo geradoras de sensações, emoções e sentidos que podem constituir-se e transmitir-se como uma linguagem organizada.

Parece-me de grande utilidade compreender o mecanismo através do qual se opera a experiência do espectador a partir de tais funções. Para isso, recorro às ideias trazidas para o campo de estudo do espectador por um

22 A ideia de estética de Dewey é muito diversa e precede a de Adorno. Para mais informações sobre a estética de Dewey recomenda-se a leitura de Richard Shusterman (1998).

de seus fundadores: Hugo Münsterberg, desenvolvendo os conceitos de atenção, memória, imaginação e emoção.

Verifica-se que a evolução desses conceitos acompanhou as mudanças da percepção da humanidade, encontrando sua fase inicial ainda na Grécia Antiga. Aristóteles, por exemplo, nos fala em especial da experiência e memória proporcionadas pela arte e pela ciência que nos diferenciariam dos demais animais.

”

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

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

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



Voltando-nos para os estudos da psicologia desenvolvidos no século XX, percebemos uma crescente compreensão dos mecanismos que engendram a experiências, seja no que se refere as suas bases biológicas ou sociais. Grande parte destes estudos demonstram a importância e primazia dos mecanismos atencionais para as experiências. A atenção é considerada, conforme a afirmativa de Münsterberg, a primeira e a principal função interna que cria o significado do mundo externo para nós. Tudo que percebemos é controlado pela relação entre a atenção e a desatenção (MÜNSTERBERG, 2004 [1916], p. 31)

O professor alemão divide a atenção entre voluntária (também chamada de endógena) e involuntária (ou exógena).



Em nossa vida nós discriminamos a atenção entre voluntária e involuntária. Nós a chamamos voluntária quando nos aproximamos de algo com uma ideia em nossa mente daquilo em que queremos focar a nossa atenção [...] Nós temos a ideia do objetivo que queremos atingir em nossa mente de antemão, e subordinamos tudo o que conhecemos a esta energia seletiva. Através de nossa atenção voluntária nós procuramos algo e aceitamos os estímulos do ambiente apenas na medida em que nos auxilia na busca de nosso objetivo. Isto é muito diferente do que ocorre com a atenção involuntária. Nesta, a influência que nos guia vem de fora. A nossa atenção é direcionada pelos eventos que percebemos. [...] Nossa vida é um grande compromisso entre os objetivos de nossa atenção voluntária e os objetivos aos quais o mundo externo força nossa atenção involuntária (MÜNSTERBERG, 2004 [1916], p. 31-32).

A experiência é gerada na tensão entre a atenção voluntária, involuntária e a desatenção. É no jogo entre atenção, memória e imaginação que serão geradas as experiências do mundo. Considerando que o teatro faz parte desse mundo, não poderia ser diferente para a experiência do espectador. O espectador que assiste a um espetáculo teatral utiliza em seu ato o mesmo mecanismo atencional, memorial e emocional com o qual experiência o seu dia a dia.

Cumprido neste ponto esclarecer que o conceito de memória é múltiplo e se desenvolveu largamente no século XX. Nos anos de 1910, para Münsterberg (2004 [1916], p. 93) a memória era um mecanismo que permitia,

entre outras coisas, que, durante o espetáculo, o espectador se lembrasse da cena anterior (uma memória de trabalho). Ainda que seja restrita ao tempo da apresentação, a tese do psicólogo alemão é sintética classificar as experiências anteriores (memórias) como diretivas e ao mesmo tempo dirigidas pela atenção, resultando em uma projeção (imaginação).

Em seu livro, Dewey demonstrou de forma mais abrangente como a experiência da arte e da vida que acabam por fazer parte de uma mesma memória (como discutido em CARNEIRO, 2013). Nesta linha de raciocínio, ao abordar o evento espetacular é impossível negar a vivência individual do espectador dentro de um ambiente sociocultural. As mudanças no ato do espectador real são condicionadas pelo contexto sociocultural ao mesmo tempo em que exercem influência sobre este. A velocidade impressa na vida do espectador influencia claramente sua atenção, ou seja, altera o modo como ele verá o mundo, incluindo-se nisto o teatro. Quando a neurociência explica a formação das memórias, o teatro não pode ficar imune a esse avanço do pensamento humano, pois ele próprio tem seu sentido apenas como uma grande reflexão sobre a humanidade.



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

Para a neurociência, a memória é dividida basicamente entre a **explícita** e a **implícita**. Segundo o neurocientista Gilberto Xavier, a memória explícita refere-se à retenção de experiências sobre fatos e eventos do passado, ou seja, o indivíduo tem acesso consciente ao conteúdo da informação, e envolve o arquivamento de associações arbitrárias mesmo após uma única experiência. Por outro lado, a memória implícita, de acordo com Schacter (1997) é revelada quando a experiência prévia facilita o desempenho numa tarefa que não requer a evocação consciente ou intencional daquela experiência. Ambos os tipos de memória trabalham e se atualizam durante o processo de construção de sentidos realizado pelo espectador.

Deve-se ressaltar que, mesmo para alguns pesquisadores da neurociência, a memória não se restringe aos seus aspectos biológicos, mas também

tem funções ligadas a seus aspectos sociais. Pude verificar a justeza de tal afirmação na prática, notando que a memória é muito mais do que um receptáculo. Lembrar é um trabalho, como demonstrou Ecléa Bosi (2012 [1979]).

Para expressar todo o processo de uma experiência, suas alterações de memória, as retenções e choques de atenção, as expectativas e emoções do processo de fruição, o espectador formula sentidos para a experiência vivida e os expressa através de sua linguagem, como já propunha o psicólogo russo Lev Vygotsky (2010 [1954]).

A linguagem é claramente influenciada e influencia a emoção. Como observou Vygotsky, a emoção é um processo complexo que envolve percepção, sensação, atenção e memória. Vale a pena citar que, sob a influência de Ribot²³, Vygotsky lança as bases da divisão que neurocientistas, como António Damásio (2004), utilizam atualmente. Ele separa as emoções em primárias (ou primitivas) e secundárias.

Todas essas ferramentas conceituais desenvolvidas ao longo do século XX permitiriam que, cada vez mais, fosse possível se aproximar das experiências do espectador. Na atualidade, seria possível monitorar alguns dos vestígios da operação destes mecanismos através de scanners de olhos, aparelhos de ressonância ou de sensores eletromagnéticos. Mas nenhuma dessas formas dá espaço para a interpretação subjetiva do próprio sujeito da experiência e é nesse ponto que esse trabalho busca abordar a experiência a partir da fala do espectador, mesmo que ainda ignore o funcionamento de todo esse mecanismo complexo do qual resulta a experiência, opera de maneira magistral diariamente.

APROXIMAÇÕES DA EXPERIÊNCIA DO ESPECTADOR

Como dito anteriormente, algumas pesquisas se dedicaram a enquetes com o espectador, buscando se aproximar de sua experiência a partir de diversos enfoques. Para se aproximar dos espectadores, escolhemos uma abordagem etnográfica, tal qual a realizada por Marie-Madeleine Mervant-Roux

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

(1998), na França, ou por H  l  ne Bouvier (1990), na Indonésia, que permitiu colocar em jogo a subjetividade com a qual é lida a experiência do espectador.

Assim sendo, convencido que era preciso ouvir esses espectadores para compreender as maneiras pelas quais eles operam a produção de sentidos da experiência do espetáculo, escolhi a entrevista aberta e a observação de campo como principais recursos metodológicos. A voz dos espectadores foi colocada em fricção com a teoria, os documentos acerca dos espetáculos e entrevistas com os encenadores, procurando aproximar as experiências artísticas e est  ticas.

Nesse caminho, ficou sempre claro que o processo    tão fundamental quanto o resultado. A maneira como foi feita a entrevista, a abordagem, a observação, são em si valiosas e determinam o resultado da entrevista.    um processo lento e não linear. A esse respeito, sempre me lembro de uma passagem escrita pelo sociólogo francês Bernard Lahire (1997, p. 16), na qual ele ressalta a importância do processo na pesquisa sociológica. Trago o mesmo espírito do processo evocado por Lahire para essa pesquisa.

No processo artesanal desta pesquisa, foram feitas séries de entrevistas que me permitiram acompanhar o espectador ao longo do tempo e verificar o desenvolvimento de sua memória do espetáculo, bem como averiguar se tal processo se dava de maneira consciente. Debruçar-me sobre esse material permitiu ver as questões que esses espectadores reais levantavam e compará-las as indagações da est  tica teatral.

A escolha da entrevista aberta, apesar dos desafios na condução, trouxe muitos ganhos, uma vez que “o trabalho de elaboração    ao mesmo tempo ‘emergência do inconsciente e construção do discurso’” (BARDIN, 1988, p. 173). Esse tipo de recurso permitiu apreender o que está tecido junto aos fatos objetivos, pois “a entrevista    um encontro social, não simplesmente um lugar para a troca de informações” (COHEN et al., 2007, p. 350). Ela é, por isso, uma forma privilegiada de estudo de uma realidade dentro de seu contexto sociocultural.

Para poder ter mais clareza sobre as questões levantadas, optei por trabalhar com um *corpus* de espetáculos nos quais os encenadores admitem publicamente o espectador como coprodutor da obra. Essas obras constituem o que chamarei de **vivências de base**²⁴ que vão servir de disparadoras das memórias e vão pôr em marcha a presentificação da experiência teatral.

24 A exemplo da memória coletiva gerada por fatos históricos, uma memória compartilhada de um espetáculo une percepções de diferentes pontos de vista ao redor de um objeto: o espetáculo. Nesse sentido, os espetáculos são as vivências que ligam os espectadores entrevistados.

Seguindo esta estratégia de aproximação do espectador, intento me aproximar dele não apenas teoricamente, mas também buscando revelar as questões que deles emanam. Neste percurso consideramos o caráter eventual do acontecimento teatral, ou seja, um momento que depende de diversas variáveis difíceis de prever e que tem uma influência direta do passado e do futuro.

EXPERIÊNCIAS DE ESPECTADORES EM SÃO PAULO - SP E PORTO ALEGRE - RS (BRASIL)

O TEATRO DA VERTIGEM E SEU BOM RETIRO

O Teatro da Vertigem é uma companhia teatral brasileira fundada em 1991 na cidade de São Paulo e dirigida por Antônio Araújo. Sua atuação tem como destaque a utilização de espaços públicos (realizando *site-specifics*) para a realização de suas peças. É uma companhia que tem por característica, segundo seu diretor²⁵, o trabalho colaborativo, ou seja, os membros da companhia têm um papel múltiplo na construção do espetáculo que parte, em geral, de uma ideia-tema (não de um texto dramático pronto) e são muito influenciados por uma extensa pesquisa. Suas peças, que já foram apresentadas em hospitais, prisões, igrejas e no rio Tietê²⁶, conduzem o público pelo espaço, subvertendo-o.

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

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

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

do bairro e a material – feita de pedra e inscrita nas paredes dos edifícios do bairro.

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

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

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

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

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

a imagem e a iluminação são importantes para operar tais mudanças no espaço, o papel do som é fundamental para que elas se fixem na mente do espectador.

Essa experiência passa a se integrar com a vida. Muitas vezes, quando o espectador fala sobre a sua experiência, o espetáculo tem o papel de um disparador de lembranças, como podemos verificar no depoimento coletado pela pesquisadora Beth Néspoli.

”

Dedico parte considerável da minha vida, e quase toda a minha vida profissional, a refletir sobre os espaços urbanos, a exclusão, o medo da cidade, a perda de uma memória honesta travestida em uma nostalgia vazia de sentido. E ali na peça eu vi materializadas muitas de minhas reflexões e angústias, quando não esperava. (...) Então a peça não deixou de ser um reencontro comigo mesmo, com algumas crenças e lutas que encontraram ali várias pessoas compartilhando, quase uma experiência conjunta. - Psicólogo, 25 anos, doutorando em psicologia social (NÉSPOLI, 2012, p. 236)²⁷.

O reflexo da vida do depoente, materializado no momento da cena, fica gravado na memória do espectador como um aspecto muito mais relevante da peça do que a própria história contada. Claro que isso pode ocorrer com uma peça de teatro convencional, mas o que diferencia a proposta do Teatro da Vertigem é justamente que a memória do espectador acaba por estar em cena, a partir de sua presença corporal. A narrativa proposta pela peça serve como um espelho que surpreende e provoca a autorreflexão do espectador.

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

Para o psicólogo, a questão da reflexão sobre seus sentimentos e sobre o mundo é muito presente em sua vida e, para ele, na peça. Há de fato uma produção de teatralidade prevista pelo diretor, mas a cidade interfere cons-

27 Utilizo nessa parte de meu trabalho diversos trechos de entrevistas coletados por outros autores.

tantemente nela. Nota-se nos discursos sobre a peça que a materialidade da cidade muitas vezes prevalece sobre a ficção desenvolvida pelos artistas.

Em cena, o corpo do espectador é confrontado com a memória “subterrânea” do espaço. Ouve ecos do passado e, ainda que por um instante, provoca o aparecimento das memórias do local que subvertem a organização asséptica do *shopping center*. Na manhã seguinte, tudo volta ao normal e é impossível imaginar o que se passou poucas horas atrás²⁸.

Na rua, o corpo do espectador fornece a moldura da cena. Ao mesmo tempo em que assiste os atores, o espectador é assistido pelos transeuntes que passam naquele momento pela rua: dá legitimidade à cena e torna aquela rua um espaço teatral. É na rua que este corpo testemunha um segundo momento considerado como memorável pelo espectador. Como escreve Ismail Xavier (2012, p. 184):



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

O espetáculo lida com a subjetividade do espectador de uma forma ímpar, ampliando as possibilidades de leitura e ao mesmo tempo restringindo-as ao universo daquele espectador. Isso fica muito claro no discurso de Ismail Xavier, que evoca, por exemplo, o conceito de distração de Kra-cauer (2009), para falar de como a peça atravessa o espectador através da distração ou mesmo no conhecimento prévio que este pode ter da história do TAIB – o teatro em ruínas citado por Ismail Xavier – hoje ignorado por muitos dos que passam diariamente pela sua fachada. Também estão pre-

28 Este fato é relatado de maneira muito interessante por Luís Oliveira e Sílvia Balestreri (2012: 212) em seu artigo publicado no dossiê sobre o espetáculo na Revista Sala Preta.

sententes, no caso relatado por Luís Oliveira e Silvia Balestreri, pesquisadores que retornam, no dia seguinte à estreia do espetáculo, para entrevistar os vendedores do Lombroso Fashion Mall.

”

Ao retornarmos ao bairro no dia seguinte à primeira apresentação, surgiu o desejo de conversarmos com funcionários do Lombroso Fashion Mall, para esclarecer se sabiam que havia uma peça teatral ocorrendo ali quase todas as noites, se haviam assistido a alguma das apresentações e, por fim, se teriam algo a dizer sobre o espetáculo. [...] Ao visitarmos mais de dez lojas e falarmos com aproximadamente 80 funcionárias, encontramos uma funcionária que havia assistido à parte que ocorre dentro do centro comercial. Depois de conversarmos um pouco com ela percebemos que, mais do que falar sobre atuações, utilização do espaço, figurinos ou cenografia, o que lhe havia chamado mais a atenção estava relacionado diretamente aos temas da peça e suas possíveis implicações comerciais. [...] “Eu falei para nossa gerente questionar a administração do Lombroso do porquê desta peça aqui dentro. Quando eu ouvi falar que iam contar uma história sobre a moda do Bom Retiro, fiquei bem feliz, imaginei que iriam mostrar como as lojas são bonitas, tudo o que tem para se comprar aqui”. - Funcionária de uma loja de roupas femininas do Lombroso Fashion Mall, 28/set/2012 (OLIVEIRA E BALESTRERI, 2012, p. 212).

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

Outra coisa que não pude deixar de notar no texto foi que, ao mesmo tempo em que o teatro irrompe na cidade, ele parece estar fora da vida dos que vivem e trabalham ali. É significativo que, de um universo de 80 funcionários, apenas um tenha visto uma parte da peça. O teatro não faz parte do repertório cultural dessas pessoas, assim como da maior parte da cidade. São trabalhadores que só desejam voltar para sua casa no fim do expediente de trabalho (e que gastam três ou quatro horas por dia para realizar o trajeto de casa até o trabalho). O tempo para o lazer é preferencialmente gasto na igreja, diante de uma televisão ou em um shopping center pela cidade.

Essa espectadora pode ser incluída em uma categoria que eu nomeio de **espectador acidental**, pois muito provavelmente ela só viu a parte da peça que ocorre dentro do centro comercial por conta de uma ocasião favorável, quase acidental.

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

Ver uma peça teatral não passa somente por um processo físico através do qual um raio luminoso é refletido por um objeto no espaço e chega aos olhos, mas é um complexo processo mental condicionado por nossa atenção e memória. A noção de unidade da visão é produzida por uma experiência pessoal imersa em uma cultura. Um gesto familiar, em um local desconhecido, pode atrair a atenção tão fortemente quanto uma explosão. O mesmo se pode dizer para algo inesperado em um espaço conhecido. A intensidade da atenção está diretamente relacionada à memória, e trabalha sobre a confirmação ou a quebra de expectativas, baseadas em nossas experiências anteriores e em nossa projeção do futuro.

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

Como demonstram estudos (XAVIER, 2013), ainda que um evento não seja registrado no nosso consciente, ele pode influenciar de maneira circunstancial no desenvolvimento de tarefas. Voltando-se para a peça do Teatro da Vertigem, é possível afirmar que ainda que o espectador tenha concentrado a atenção nos atores que performavam diante de seus olhos, a memória do espetáculo está impregnada da cidade que estava viva ao

redor da cena. Tal fato aparece muito claramente no relato de Talita²⁹, ao ser questionada sobre qual era a lembrança mais marcante do espetáculo.

”

Talita – Para mim a lembrança mais marcante foi a da luta. Imagina você está andando na rua e de repente tem um ringue com duas mulheres peladas no meio de um cruzamento! O que mais me impressionou não foi ver a cena, mas a condição que era foi realizada, a cara do motorista de ônibus parado no semáforo e das pessoas que esperavam em seus carros a cena terminar, sem saber ao certo o que era ficção e realidade.³⁰

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

”

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

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

”

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

29 **Bom Retiro 958 metros**. Entrevista realizada na cidade de Paris em 26/06/2014. Espetáculo assistido em março de 2013. **Go down, Moses**. Entrevista realizada na cidade de Paris; espetáculo e 1ª entrevista ocorreram em 06/11/2014; 2ª entrevista em 10/11/2014; 3ª entrevista em 16/06/2015. Talita é brasileira e morava em Paris, tinha 31 anos, era doutoranda em artes visuais e professora de creche. Foi ao espetáculo com Roberta, por minha sugestão.

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

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



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

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



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

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

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



Um pouco antes deste momento propriamente dentro do teatro, chegamos à cena que para mim é uma culminância deste percurso atormentado, que mistura história (memória) e arte em níveis de significação de tal envergadura que sua totalização só pode acontecer pela via do que chamava no início de verdade do sujeito, ou seja, na mais estreita e miúda singularidade. Estamos diante da fachada do

teatro TAIB, na rua Três Rios, bairro do Bom Retiro em São Paulo. [...] Entre o espetáculo e o espectador, pode passar o mundo e sua história. A descoberta do que era projetado veio de repente para mim, mas é o de repente da memória infiltrada, o de repente de um momento vertiginoso e fugaz de verdade subjetiva. Eu reencontrava ali as inúmeras narrativas que testemunhara ao longo da vida, muito próximo do lugar onde eu as ouvia, ou do lugar onde essas narrativas se formaram. Era um de repente indesejado, violento, que desnudava despididamente algo que já está nu há tanto tempo! Sentimento inexorável de mal-estar.

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

”

Filho de judeus cujos avós viveram no bairro durante os anos mais difíceis de suas vidas, frequentador fiel em festas religiosas na infância, já adulto espectador de espetáculos no TAIB e, nos últimos 20 anos, público cativo da Pinacoteca do Estado, carrego do bairro uma tonelada de memórias. Narrativas orais de meus antepassados, muitas delas referidas ao cotidiano dos anos 30 e 40 do século passado, relatos de como chegaram as primeiras notícias do genocídio e, sobretudo, o grande e eterno relato da dor que o impacto da SHOAH teve na vida destas pessoas que, apesar de inúmeras tentativas, me considero incapaz de avaliar. Tem algo de irrepresentável, do qual só nos aproximamos à meia verdade. Além destas memórias do trauma, experiências sensoriais associadas à comida, como só acontece com um descendente de judeus, vivências pessoais pelas casas, calçadas e sinagogas, enfim, o Bom Retiro é um lugar que foi se integrando a uma geografia que só agora, com este acontecimento teatral e surpreendente para mim, avalio o tamanho afetivo (MEICHES, 2012, p. 191).

Diante da preciosa reflexão de Mauro Meiches, podemos analisar basicamente três movimentos causados pela sua condição enquanto espectador de **Bom Retiro**: o despertar de memórias ligadas à sua vida e relacionadas

ao espaço do TAIB; a colocação de suas memórias em cena; a adição da experiência do espetáculo às outras demais relacionadas àquele espaço, com consequente basculação dos significados atribuídos a essas lembranças.

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

Minha recordação do TAIB é que ali tinha assistido a uma peça de teatro amador. Era um teatro decadente próximo da Estação da Luz. Um colega do curso técnico em mecânica disse que uma amiga iria se apresentar e me chamou para acompanhá-lo. Chegando perto do teatro, vi em um bar dois dos atores dos filmes de Francisco Cavalcanti³¹. Um era seu filho, Fabrício Cavalcanti, e o outro era Reynaldo Sapucaia, atores e ícones dos filmes de Francisco. Comecei a desconfiar que aquele poderia ser um espetáculo dirigido pelo mesmo Francisco Cavalcanti. Quando a cortina se abriu, minha suposição se confirmou e o próprio Francisco estava em cena, amparado por Japonês (outro ator de seus filmes). Lembro-me da precarie-

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

dade, do cheiro forte de mofo do lugar, da felicidade dos atores de estar em cena e da minha própria em ver histórias insólitas materializadas no palco.

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



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

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

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

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

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

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

UM “TEATRO POLÊMICO”: SOBRE O CONCEITO DA FACE NO FILHO DE DEUS E A SOCIETAS RAFFAELLO SANZIO



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

A companhia italiana de teatro, sediada na pequena cidade de Cesena, tem se destacado ao longo das últimas décadas por seus experimentos radicais na cena contemporânea. Ao longo dos seus mais de 30 anos de carreira, a companhia formada por Romeo Castellucci, Claudia Castellucci e Chiara Guidi tem produzido espetáculos e festivais em parceria com artistas de várias partes do planeta que lhes renderam muitas premiações e fama internacional. O reconhecimento rendeu-lhes uma série trabalhos, em diversas línguas, que tratam da companhia.³²

A partir de 2004, após a produção de um ciclo de espetáculos chamado *Tragédia Endogonídia*, os participantes da Companhia passaram a desenvolver trabalhos individualmente (ou não necessariamente com a

32 Para mais informações sobre a companhia, em português, recomenda-se o excelente trabalho **Isso não é um ator: o teatro da Societas Raffaello Sanzio**, da pesquisadora Melissa Ferreira, lançado em 2016 pela Editora Perspectiva.

participação de todos os membros). Apesar de uma unidade ideológica, o trabalho de cada integrante do grupo possui características e peculiaridades que permitem uma clara distinção entre eles. Por sua vez, os trabalhos sob a direção de Romeo Castellucci, tem explorado ao longo das últimas décadas a materialidade do corpo em cena e repetidamente produzem uma reflexão sobre o homem e o sagrado.

Dentro desse contexto, o espetáculo da Societas Raffaello Sanzio **Sobre o conceito da face no filho de Deus (Sul concetto di volto nel figlio di dio)**, originalmente em Italiano) dirigido por Romeo Castellucci, teve sua estreia no ano de 2010 em Essen (Alemanha). Por um lado, a peça pareceu aos olhos da academia e do meio artístico contemporâneo como representativo das “tendências” das teatralidades contemporâneas, mas, por outro, ficou conhecido pela população francesa como “o espetáculo interrompido por um grupo de católicos integristas em Paris”.

Basicamente o espetáculo traz à cena o dia a dia de um filho que tem que cuidar de seu pai idoso que apresenta um quadro de incontinência fecal. Após numerosas trocas de fralda pelo filho, a peça passa a trabalhar imagens que provocam a subjetividade do espectador, fugindo a narrativa tradicional.

Saudada pelo público do teatro como mais uma obra do celebre artista italiano, o espetáculo ganhou, em 2011, tons dignos das páginas policiais nos jornais franceses ao ser alvo de protestos, chegando a ser perturbada, em sua estreia parisiense.

Este caso traz dados interessantes sobre como a mídia pode ou não influenciar a experiência do espectador. No dia 30 de outubro de 2011, por exemplo, o jornal francês **Le Figaro** publica uma matéria sobre a peça com o seguinte título “Romeo Castellucci: a peça que provoca escândalo”³³. A primeira coisa que chama a atenção na matéria é a foto utilizada pelo jornal³⁴ que apresenta o ator Sergio Scarlatella “beijando” a boca de uma versão aumentada do rosto de Cristo pintado por Antonello de Messina.

A matéria traz a alegação do grupo de indignados que chegou a subir ao palco na estreia do espetáculo em Paris, o qual argumentou que ela

33 Romeo Castellucci: la pièce qui fait scandale. In : **Le Figaro**, par Harmelle Eliot, 30/10/2011. Disponível em: <<http://www.lefigaro.fr/theatre/2011/10/30/03003-20111030ARTFIG00226-romeo-castellucci-la-piece-qui-fait-scandale.php>>. Acesso em: 15 set. 2018.

34 Foto disponível em: <<http://www.lefigaro.fr/theatre/2011/10/30/03003-20111030ARTFIG00226-romeo-castellucci-la-piece-qui-fait-scandale.php>>. Crédito: Anne-Christine Poujoulat/AFP. Acesso em: 15 set. 2018.

caracterizava um ato blasfematório e cristofóbico³⁵. Como se tratava da estreia da peça na cidade, a maior parte dos que protestavam não tinha sequer assistido à encenação e arrisco dizer que muitos nem sabiam exatamente do que tratava. De todo modo, esse foi o momento culminante de uma suposta polêmica que já surgira no mês de julho do mesmo ano, impulsionada pela foto que ilustrava a matéria sobre o espetáculo no jornal **Le Monde** em 22 de julho de 2011³⁶.

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

Ao analisar algumas das matérias sobre o espetáculo em jornais brasileiros, percebe-se que prevalece também o fato jornalístico sobre a abordagem crítica do espetáculo. Por exemplo, em Porto Alegre, na véspera da estreia da peça no Festival Porto Alegre em Cena, o jornal **Correio do Povo** trouxe uma pequena matéria de divulgação com o título “Peça italiana leva polêmica e inquietação ao Theatro São Pedro”³⁷.

Tão insipiente quanto a matéria do **Correio do Povo**, na mesma data, o **Jornal do Comércio** lança a matéria “Polêmica religiosa no Porto Alegre em Cena”³⁸. A primeira frase do texto faz a mesma descrição da matéria anterior em um tom mais direto, “Um idoso, amparado pelo filho, defeca pelo palco perante uma imagem do rosto de Cristo” (JORNAL DO COMÉRCIO, 18/09/2013), mais uma vez sem dizer onde estaria a “polêmica religiosa”. Assim como seu colega do **Correio do Povo**, o jornalista anônimo (se é que não é o mesmo jornalista) fez uma pesquisa superficial na internet e viu que o espetáculo foi alvo de protestos, fato que ele reporta ao leitor. Em seu terceiro parágrafo, ele decide voltar à polêmica e escreve “A

35 Foto disponível em: <<http://www.metronews.fr/paris/sur-le-concept-du-visage-du-fils-de-dieu-au-theatre-de-la-ville-les-catholiques-integristes-ecopent-d-amendes/mmfu1S0ZRIVe3jjE/>>. Sem créditos. Acesso em: 15 set. 2018.

36 “Castellucci arrête le Christ à Avignon”. In: **Le Monde**, par Fabienne Darge, 22/07/2011. Disponível em: <http://www.lemonde.fr/ete/article/2011/07/22/castellucci-arrete-le-christ-a-avignon_1551663_1383719.html#bMt7POoTciW10qqc.99>. Acesso em: 15 set. 2018.

37 “Peça italiana leva polêmica e inquietação ao Theatro São Pedro”, In: **Correio do Povo** (sem autoria), 18/09/2013. Disponível em: <<http://www.correiodopovo.com.br/ArteAgenda/507924/Peca-italiana-Leva-polemica-e-inquietacao-ao-Theatro-Sao-Pedro>>. Acesso em: 15 set. 2018.

38 “Polêmica religiosa no Porto Alegre Em Cena”. In: **Jornal do Comércio** (sem autoria), 18/09/2013. Disponível em: <<http://jcrs.uol.com.br/site/noticia.php?codn=134697>>. Acesso em: 15 set. 2018.

companhia é conhecida por uma produção bastante polêmica” (JORNAL DO COMÉRCIO, 18/09/2013), sem mais uma vez dizer qual seria essa polêmica. Em seguida volta à descrição da peça, passando pela trajetória do artista e citando que o grupo já se apresentou anteriormente no Festival.

O único jornal que vai um pouco “além da pesquisa no Google” é o **Zero Hora**, que se deu ao trabalho de enviar um e-mail para o encenador com questões e pedir a um diretor local para escrever uma crítica sobre a peça. Na primeira matéria, de 18 de setembro de 2013, o jornalista Fábio Prikladnicki apresenta ao leitor o espetáculo dizendo que ele foi alvo de protestos religiosos³⁹. A foto utilizada é a mesma que o jornal francês **Le Monde** trouxe para ilustrar a matéria publicada em 24 de outubro de 2011⁴⁰. Uma parte do artigo, mais descritiva, também remete a artigos da imprensa francesa. No entanto, o jornalista é o primeiro a se perguntar: “qual o motivo da polêmica?”. Ao colocar essa pergunta para o ator Sergio Scarlatella (que faz papel do filho), ele responde: “Você tem que perguntar para eles [o público]” (ZERO HORA, 18/09/2013). A essa informação é acrescentado por Gianni Plazzi (ator que faz o papel do pai): “Procurar uma relação direta entre os personagens e o retrato de Jesus que está no cenário não é um bom caminho para interpretar a peça” (ZERO HORA, 18/09/2013).

A imprensa brasileira opta, na maior parte dos casos, por um jornalista multifuncional que possa cobrir desde um atentado até uma peça de teatro (sem saber o contexto de ambos os acontecimentos). Dessa forma, é muito comum encontrar nos jornais da atualidade textos informativos sobre as peças, tanto que em minha pesquisa nos principais periódicos de Porto Alegre encontrei apenas um único artigo denominado “crítica”, que foi publicado no dia 19 de setembro 2013 pelo jornal **Zero Hora**⁴¹. A crítica escrita por um diretor de teatro gaúcho começa trazendo a sua experiência pessoal de espectador.

39 “Grande destaque do Em Cena, espetáculo italiano foi motivo de protestos religiosos”. In: **Jornal Zero Hora**, por Fábio Prikladnicki, 18/09/2013. Disponível em: <<http://zh.clicrbs.com.br/rs/entretenimento/noticia/2013/09/grande-destaque-do-em-cena-espetaculo-italiano-foi-motivo-de-protestos-religiosos-4272154.html>>. Acesso em: 15 set. 2018.

40 “Des intégristes catholiques perturbent Sur le concept du visage du fils de Dieu». In : **Le Monde**, par Matthieu Mégevand, 24/10/2011. Disponível em: <http://www.lemondedesreligions.fr/culture/des-integristes-catholiques-perturbent-sur-le-concept-du-visage-du-fils-de-dieu-24-10-2011-1976_112.php>. Acesso em: 15 set. 2018.

41 “**Sobre o Conceito da Face no Filho de Deus** convida a uma desconstrução interior dolorosa e inevitável. I0n: **Jornal Zero Hora**, por João de Ricardo, 19/09/2013. Disponível em: <<http://zh.clicrbs.com.br/rs/entretenimento/noticia/2013/09/sobre-o-conceito-da-face-no-filho-de-deus-convida-a-uma-desconstrucao-interior-dolorosa-e-inevitavel-4277299.html>>. Acesso em: 15 set. 2018.



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

Outra das raras críticas na qual podemos ver a elaboração de um discurso sobre a experiência do espectador foi o texto de Edélcio Mostaço publicado no Blog do Festival Porto Alegre em Cena⁴². Esta me parece muito menos inocente do que os textos dos jornalistas supracitados. Por meio do seu texto, o pesquisador cria sua análise colocando em tensão o método crítico tradicional e a teoria teatral contemporânea. Ele se dedica à materialidade da cena para tentar de alguma forma explicar como uma composição aparentemente simples pode ter um efeito tão potente na percepção dos espectadores. Uma parte significativa de seu artigo é a em que ele traz a público algo que é pouco dito sobre o encenador: “Todos esses recursos não são vagos nem imprecisos. Foram buscados com meticulosa precisão pelo encenador e evidenciam signos historicamente legíveis na história do teatro ocidental, a enciclopédia disponível que a cena contemporânea utiliza” (MOSTAÇO, 2013).

Ao longo da pesquisa na cidade de Porto Alegre, pude perceber que a maior parte dos espectadores tinha conhecimento da dita “polêmica” gerada pela imprensa e principalmente da importância que Romeo Castellucci possui no meio teatral internacional e que tinham tido a informação a partir da mídia.

Partindo deste quadro, fornecido pela repercussão midiática da peça, proponho a análise da experiência dos espectadores a partir de seus próprios pontos de vista, por meio de relatos coletados durante a pesquisa.

42 “Castellucci e o juízo de Deus”. **Sobre o conceito da face no filho de Deus** por Edélcio Mostaço, publicado em 22/09/2013 no Blog do Festival de Teatro de Porto Alegre. Disponível em: <http://poaemcena.blogspot.com.br/2013/09/sobre-o-conceito-da-face-no-filho-de_9350.html>. Acesso em: 15 set. 2018.

Rodrigo⁴³

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

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

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

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

Uma funcionária do teatro sobe e gentilmente avisa que ele vai poder entrar porque haviam sido disponibilizadas cadeiras extras. Enquanto ele

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

vai comprar o ingresso eu observo o assistente de direção Silvano Voltolina falar com uma pesquisadora no salão do café do teatro. Observo o próprio prédio do teatro e a decoração desse salão de um luxo decadente. Cabe falar que o edifício é um dos mais antigos teatros do Brasil em atividade, e sua primeira inauguração foi em 1858.

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

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

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

LEONEL – Ela comentou? Eu vi que ela saiu.

RODRIGO – Ela saiu, ficou muito indignada.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

RODRIGO – Não, eu tava fora, eu tinha entrado em um site, aquela coisa: “ah, mas tem cadeiras extras.” Por que para mim eu tava... quando vim comprar **Medéia**, eu perguntei, e me disseram “não, tá esgotado”. Eu pensei... porque tinha alguma coisa sempre, era uma coisa assim... eu queria, e um deixa [pra lá], e ali quando eu peguei o trem para vim para cá, para vim para Porto Alegre, eu disse “vou direto no Theatro São Pedro, porque eu vou assistir e se não for hoje, vai ser amanhã”.

Era uma coisa que eu não sei muito dizer o que é, mas é um ... um “start” assim. É uma necessidade de passar por aquilo. É... eu arrisco até, eu sei que a Academia não gosta muito desta coisa... não até gosta, é uma quase uma coisa intuitiva, claro que o pessoal do teatro já compreende um pouco mais, mas eu arrisco até em num conhecimento intuitivo assim, duma coisa que... porque eu tinha planejado pra ontem uma coisa diferente, eu ia para casa ler, resolver coisas para hoje pra atividade que eu tenho à tarde. E... enfim...

Penso que seu depoimento traz informações sobre a trajetória que o levou a assistir à peça e nos mostra como esta é sempre diversa, mas que tem influência direta na experiência do espectador. Certamente, esse enquadramento descrito por Rodrigo é definidor de sua experiência. Chama a atenção também a informação de que ele, enquanto espectador, estaria dando preferência para ir em poucas peças, mas que lhe proporcionassem uma experiência com maior profundidade. Essa é uma característica que pude observar em vários espectadores entrevistados.

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

Essa passagem vai ao encontro de minha proposição de que a experiência do espetáculo está em diálogo constante com a experiência de vida do espectador, noção que não é exclusiva de espetáculos como os da Societàs Raffaello Sanzio, mas que é posta em evidência por espetáculos que são quase que dispositivos de memória. A partir desse ponto, por volta dos

cinco minutos da entrevista, Rodrigo começa a falar sobre cenas específicas e fazer em seguida interpretações delas. Vale a pena ler todo o trecho da entrevista na qual ele inicia um “vai e vem” entre as suas experiências da peça e de vida.

RODRIGO – Bom... daí vem sequência da absurda generosidade e o limite da generosidade, no momento que tu vê que ele tá indo além da... que ele chega no limite, mas consegue segurar a onda. Até os momentos de estouro e tal. Claro tem a questão da imagem com Deus, Jesus, Pai e Filho, o Pai e o Filho, né? Que merda é esta que Deus nos colocou? Ahmm.. E as crianças? É... Acho que muito além de... jogar pedra, jogar pedra no telhado de vidro. Joga pedra para ... a questão bíblica do jogar pedra, quem nunca pecou... muito além disto, eu vejo a criança bélica que eu conheço. Conheço hoje uma criança que é bélica, e no momento que ela aquilo ali, aquela imagem, que é um espelho. Assim... é ... aquilo, todo tempo aquela imagem é um espelho, ela te vendo, e aquilo te provocando, né? E a criança de hoje, eu trabalho com criança, com educação social, eu percebo uma criança perversa, eu percebo uma criança violenta, na sua essência, porque... está rodeada deste meio de merdas, de uma estrutura de merda, que é bélico, que é doloroso, que machuca, que agride. E muitas vezes a criança agride, porque ela tá... não é só uma violência, estou batendo no meu coleguinha, porque sou mau, né? Ela está se sentindo violentada, esta violência assim... não é uma violência... não é só violenta na essência “Ah tá, botei a roupa, sou violento e pronto”, mas o quanto implica a violência na vida desse sujeito, para ele respingar essa violência. E no momento que aquela imagem que traz essa coisa, esse olho, que... tem essa referência. Tudo bem, aí tem a referência de Deus, que o próprio nome fala. Mas é muito espelho assim, tudo que ele me dá que me mostra o espelho, mostra um pouco do que eu sou e mostra um pouco a minha condição. É...vinculado a estes valores, uma série de valores, que vão me fazendo, que vão me dizendo que é assim, não é assim, crê nisto, não crê naquilo. Aquilo, preciso agredir, porque não tenho muito... é meio falido uma parte, a gente está meio falido, sem, nem mais este Deus, que amparava e protegia ou culpava e apedrejava e ... tá tudo meio, não tem esse amparo. Mas eu não vejo como aquele, não do Deus ali, do pastor, é... eu não consigo ver como uma coisa de negando uma existência.

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

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

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

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

Penso que esse estado de suspensão na qual o espectador pode estar imerso no momento dos aplausos é disparador de um mergulho ainda mais profundo não na peça, mas em si mesmo. Nos dias que se passam à sensação ocasionada pela suspensão, vai se diluindo e se integrando ao hábito do cotidiano. Durante esse processo é comum que os sentidos venham, como ventos que sopram do inconsciente. Esses ventos trazem, não raro, lembranças relativas a outras peças, em geral tidas pelo espectador como significativas. Para Rodrigo, por exemplo, **Sobre o conceito da face no filho de Deus** traz à tona **Medeia Vozes** (Festival Porto Alegre em Cena 2013), apresentada pelo grupo gaúcho (ou tribo de atadores, como eles se autodenominam) Ói Nós Aqui Traveis e **O idiota** (Festival Porto Alegre em Cena 2010), do grupo lituano Meno Fortas.

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

caminhos da memória e da experiência teatral parecem ser sempre espiralados.

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

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

RODRIGO – Mas é... a questão das memórias, tem uns espetáculos, **O Idiota**, por exemplo, que estava falando do **Idiota**, a questão do tempo. Estes espetáculos que te propõe, só que ali era curto, mas ele te dá isso da mesma maneira, **O Idiota** era longo, e tinha uma cena que me vem, seguidamente, me vem a imagem da cena, que quando ... a Natasha, eu acho, que é personagem do Meno Fortas, os lituanos. No momento que ela está sentada na cadeira, eles fazem um movimento com linhas, da cabeça dela saem algumas linhas, e com uma música muito estrondosa, eles arrebentam aquelas aquilo e ela enlouquece. É uma coisa extremamente simples, e aquilo vem na minha cabeça seguidamente da questão de quanto a gente está lúcido por um fio. O quanto é... o quanto essa merda toda que a gente vive, essa... essa coisa bélica que gente já tá nos deixa sempre do risco de enlouquecer mesmo. Porque quando tu percebe demais, quando tu enxerga de mais ou quando tu tenta ir além de uma média de relacionamento, de ter as pessoas além de um padrão médio, assim, superficial. O quanto isso também, isso é um risco, de tu ir um pouco além ... e eu já fiz umas escolhas, experiências da vida, que eu disse “não”, eu preciso ir além, para ver o que é, e foi ... tenso assim, questão de relacionamento com pessoas, eu disse, “não, vamos ir além dessa, além de onde a gente tá”... e tu conhecer lugares, doidos, assim, de ti. É o aquilo que eu tava falando da intimidade, esse lugar íntimo da entranha. (Pausa)

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

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

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

LEONEL – As duas vezes que ele veio para o POA em Cena, você viu?

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

[...]

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

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

espetáculo **Sobre o Conceito** tem grandes chances de incorporar o *hall* de suas experiências teatrais significativas.

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

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

Ravena

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

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

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

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

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

A fala de Ravena demonstra como os mecanismos considerados pela semiótica não são suficientes para ela formular as experiências do espetáculo que ela assistiu. Um fato interessante é que ela descreve a peça como um teatro que “não a emocionou”, queixa que seria repetida por outra espectadora na entrevista sobre **Go down, Moses** também dirigido por Romeo Castellucci. Compreende-se, assim, que ela foi ao teatro com a intenção de ser tocada, de se emocionar, mas saiu frustrada.

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

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

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

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

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

Essa relação entre arte e religião, tão presente na obra de Castellucci, muitas vezes ignorada pela leitura especializada, se torna o ponto central da leitura feita pela mãe de Ravena. Essa relação, tão individualizada, que cada espectador pode ter com a criação de Romeo Castellucci é criada milimetricamente para oferecer questões sem respostas prontas, como esclarece

o próprio encenador em uma entrevista concedida ao jornal **O Globo**, em 8 de março de 2014⁴⁴.

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

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

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

RAVENA – [...] Essa peça, ela foi divulgada assim, a divulgação do festival, como ela fosse um dos grandes espetáculos do festival, me pareceu assim, e eu tava com muita expectativa mesmo, ahh... até pelo mote, a relação pais e filhos e tal, que como eu falei ali, essa questão do cuidador, ter uma pessoa que dependa totalmente da gente, em casa, há pouco tempo, aconteceu exatamente o

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

que aconteceu ali, e a minha mãe era essa pessoa, a cuidadora, e... (Leonel – Era sua avó?) Meu avô, e assim, até a cena, às vezes, parece que tinha sido tirado da nossa vida real... as roupas amontoadas, o balde, era muito... e a minha mãe gostou bastante assim (Leonel – Sua mãe não ficou chateada? Nada?) Não, não ficou chateada. Na volta [da peça], assim a gente veio conversando, daí ela... aí me lembrei de uma vez, que me arrependo até hoje, que aconteceu, ela diz que aconteceu a mesma coisa, que ela começou, ela tava com vontade de chorar, assim, porque foi numa noite que ela não conseguiu dormir, que ela ia, ajeitava meu avô, voltava para tentar dormir, ela deitava e ele chamava, eu me lembro disso. Quem cuidava dele era ela, mas eu me lembro dele chamar ela, diz que nessa noite, ela levantou tantas vezes, que ela começou ficar com vontade de chorar, assim... e ela disse “aí eu não aguento mais”... e ela veio me contando isso no carro, que ela não aguentava mesmo, fisicamente, que ela não conseguia, ela queria dormir. E minha mãe é muito difícil de sair, assim, “fora”, então realmente ela não devia estar aguentando, e a gente veio conversando isso. Sei lá, foi muito real ali [...]

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

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

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

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

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

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

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

Giulio

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

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

A primeira informação que Giulio deu em sua entrevista foi uma contextualização das informações que ele tinha sobre a peça e como elas cria-

ram, desde o início, uma tensão entre o “ir” e o “não ir” na peça. Por um lado, os argumentos para não ir eram contundentes.

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

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

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

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

Há alguns limites, no entanto, que ele como espectador quer que sejam respeitados, como por exemplo, o do contato físico. Tanto que ele pergunta para sua amiga, que viu o espetáculo um dia antes, se os atores

jogavam algo no público. Todo esse “antes do espetáculo” influencia definitivamente em como o espectador chegará diante da cena, como fica mais uma vez evidente no seu relato primeiro sobre o dia em que foi ver o espetáculo.

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

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

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

Giulio, assim como Ravena, opta por um tipo de análise mais racional da peça, privilegiando as ideias colocadas pelo artista. No entanto, ele acaba mencionando o “desconforto” que a peça causa. Um desconforto

baseado em sensações físicas. Acho importante sublinhar a percepção de Giulio sobre as diferenças entre o contexto cultural italiano (ou europeu), no qual e para o qual a peça foi criada, e o brasileiro. Ainda que ambos os países sejam predominantemente católicos, as histórias da religião e da relação das pessoas com ela é completamente diversa. Certamente, esse é mais um elemento do contexto que contribui para a especificidade da leitura do espectador.

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

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

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

Na continuação de seu discurso, Giulio fala sobre como o espetáculo o causou mal-estar e ao mesmo tempo não o “pegou”. Fica claro que o que está em jogo era a expectativa de um espetáculo versus o estado provocado pela peça. Parece-me que é justamente no movimento dialógico entre esses dois polos que se forma a sua experiência. Considero significativa a informação acerca da primeira coisa que ele fez ao fim do espetáculo.

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

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

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

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

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

A conclusão de Giulio sobre o porquê de os aplausos terem sido tão fervorosos é extremamente lúcida e precisa. Sua fala reflete algo que constatei com muita clareza durante a minha pesquisa: o predomínio de uma “classe artística” no Teatro São Pedro. Esse público, extremamente especializado, cria um padrão de reação que muitas vezes constrange os espectadores reais. O espectador especializado funciona como um tipo de claqué que conduz a reação dos espectadores para a “reação certa”. Não vou me ater nessa discussão mais. No entanto, previno ao leitor de que ela aparece de forma recorrente na fala dos espectadores.

Neiva

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

Neiva tem formação universitária e pós-graduação em artes cênicas e atua como professora da rede municipal e dramaturga de um coletivo teatral, ambas atividades desenvolvidas em São Paulo. Ela é a especialista

do teatro que escolhi para compor a série de quatro entrevistas sobre este espetáculo. Para mim, Neiva é justamente o exemplo que ser especializado no teatro não é necessariamente um impeditivo de que o espectador se emocione, mas que, ao mesmo tempo, há uma leitura da peça a partir dos mecanismos da teoria e da prática teatral.

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

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

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

NEIVA – parece que quando tem um argumento, uma questão, ou política, mais radical, ou uma questão existencial mesmo, que o grupo trabalha ela num plano teórico esteticamente, parece que se limita os mesmos recursos cênicos pra trazer aquilo, aí o impacto disso também é um pouco... e o que eu achei no Castellucci é que pra mim ali tem uma grande questão, sobre a vida mesmo, e ao mesmo tempo tem uma grande radicalidade estética, e eu acho que é por isso que sai todo mundo, pelo menos todo mundo que eu conversei, tão chocado assim, porque... é a sensação que eu tive de ver a peça, como você falou, o teatro é potente mesmo.

As noções de potência e de choque, respectivamente ligadas à encenação e ao resultado dela sobre o espectador, demonstram como o espetáculo

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

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

NEIVA – particularmente eu acho que na nossa cultura, que é colonizada, eu acho que essa imagem de Cristo, que é a escolha da encenação, é muuuuito interessante, sabe? Que é um cara que às vezes parece que nem ele sabia o que que... o tanto de coisa que ia acontecer depois, sabe assim? Que é uma imagem que todo mundo já meio que apedrejou em algum momento, mas que ao mesmo tempo é a quem a gente recorre, na hora que as coisas apertam e... por questões pessoais, aí como espectadora “não teatral”, assim, aí eu acho que esse debate, que é muito italiano e que tá no contexto deles, também é nosso. E eu percebi e fiquei também muito tocada, que é essa... esse beco sem saída que a gente se enfiou com o iconoclasmo, na minha opinião, assim, que a gente não acredita mais nisso cegamente... a gente não consegue, mas também não tem outra coisa pra pôr no lugar, assim... então isso no plano teórico, né? A respeito da peça.

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

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

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

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

O público não é uma massa amorfa de pessoas todas com o mesmo sentimento, mas uma combinação na qual o resultado é sempre mais com-

plexo do que o de uma soma simples dos sujeitos presentes. Penso que o mistério da reação do público é comparável ao da mente humana. Assim como os neurônios estão para o cérebro, os espectadores estão para o público. Estabelece-se uma rede, uma ligação, uma comunicação através de elementos objetivos como: o barulho das cadeiras, risos, respirações ou, nesse caso, o choro.

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

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

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

Esse trecho é definitivamente a passagem para que a própria espectadora, liberta das teorias, possa entrar em uma reflexão pessoal, relacionando a peça a sua vida e trazendo lembranças pessoais, muitas delas traumáticas. Nessa parte da entrevista, quase em sua metade, ela traz informações muito interessantes como, por exemplo, a evolução da sensação que ela

experimentou ao fim da peça e a ocorrência da lembrança da encenação nos seis dias que dividiam a assistência do espetáculo e a entrevista.

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

LEONEL – E nestes dias você lembrou da peça? Depois que você deixou seus amigos...

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

LEONEL – E você conta sempre a parte... como que você conta?

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

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

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

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

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

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

RELATOS DE EXPERIÊNCIA DE UM ESPECTADOR- PESQUISADOR

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

Além de consultar uma rede de pessoas ligadas aos processos e de acompanhar notícias sobre eles, pude fazer visitas aos locais de criação e acompanhar, sempre que possível, os ensaios. Mais que descrever o processo segundo o qual cada artista concebe sua obra, meu intuito era o de registrar o contexto (o quadro goffmaniano⁴⁵) nos quais os espetáculos estavam sendo produzidos, a fim de verificar como isso poderia influenciar a experiência dos espectadores entrevistados e minha própria experiência.

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

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

minha memória, já que as lembranças que tenho de cada um dos espetáculos que acompanhei em duas cidades diferentes⁴⁶ não são as mesmas.

A mudança de espaço e de temporada alterou os espetáculos de maneira que eu tenho lembranças das diferenças entre eles, especialmente no caso de **Dire ce qu'on ne pense pas**, que, por se tratar de um espetáculo feito para ocupar um espaço não convencionalmente utilizado para o teatro (*site specific*), sofreu grandes alterações em decorrência da mudança de espaço e de cidade. Todavia, as lembranças que tenho das diversas apresentações assistidas em um mesmo lugar acabam por se condensar em uma única, ou seja, raramente posso distinguir com exatidão as lembranças da cena do primeiro, do segundo e do terceiro dia⁴⁷ que assisti ao espetáculo em determinada cidade.

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

Cesena / Bolonha (Itália)

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

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

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

Andar pelos corredores da Academia de Belas Artes de Bolonha dá a sensação de caminhar pela história da formação em artes europeia. Em meio a cabeças de gesso e corpos em mármore com membros amputados, passei longo tempo a observar e conversei com alunos, professores e funcionários. É significativo saber que esse foi o lugar no qual Romeo Castellucci fez sua formação acadêmica. De certa forma, ainda que declaradamente o artista negue sua afiliação à arte acadêmica⁴⁸, ela está sempre presente enquanto referência em sua obra e enquanto procedimento que se reflete na precisão que ele desenvolve na construção de suas imagens e nas referências que utiliza, como o quadro do Antonello de Messina.

Bolonha, com uma universidade considerada a mais antiga do mundo ocidental, é um centro de referência cultural para a região (e para o mundo). Conhecendo Bolonha, passo a ver a cidade na obra do encenador Romeo Castellucci. Essa imersão de alguns dias me revelou o quanto a cidade está presente em sua obra, o quanto sua obra dialoga com essa cidade. A cor marrom dada pelos tijolos e telhas de barro, os pórticos, as torres, as muralhas da universidade, os veículos e, especialmente, as igrejas, tudo isso está num diálogo constante com as imagens construídas pelo encenador. É uma cidade conhecida por ter mantido a dimensão humana⁴⁹ e que tem cerca de 375 mil habitantes. Em Bolonha, entrevistei, após a apresentação de **Giulio Cesare**, três espectadores: Agata, estudante de graduação em artes visuais, que nasceu em Cesena e que via pela primeira vez uma encenação da Societas Raffaello Sanzio; Daniel, fotógrafo brasileiro que estava no fim de seu mestrado em Bolonha e que também não conhecia o grupo, e Erasmo, professor assistente de cenografia da Academia, o único que já tinha assistido a outros espetáculos do grupo.

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

48 "Romeo Castellucci: Io, maestro di teatro senza mai esserlo". In: **Repubblica**, di Ilaria Venturi, 21/04/2015. Disponível em: <http://Bolonha.repubblica.it/cronaca/2015/04/21/news/romeo_castellucci_io_maestro_di_teatro_senza_mai_esserlo_112547549>. Acesso em: 26 out. 2015.

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

era como um quadro que pede para ser decifrado, contrariando expectativas desenhadas pelo encenador.

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

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

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

A segunda cena que me lembro é a cena em que o ator Simone Toni (que faz a personagem...vskji⁵⁰) coloca uma câmera, como aquela que se utiliza para fazer endoscopia em sua garganta, mostrando o trabalho de suas pregas vocais enquanto ele fala (impossível prestar atenção à sua fala diante da materialidade de suas cordas vocais).

Havia pessoas que ajudavam os atores e que ficavam em cena. Quem seriam? O povo? Lembro-me também de uma máquina que quebrava lâmpadas de iluminação e que o som era forte, acho que, em especial, na cena de em que Giulio César (o ator Gianni Plazzi) fazia seu discurso sem proferir uma só palavra. Eram cenas sem uma ligação, peças separadas, como sugere o próprio nome (Júlio César. Peças avulsas na tradução para o português), tanto que a ordem dos fatos da qual me recordo é provavelmente diversa daquela na qual eles me foram apresentados.

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

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

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

Desde que pude assistir pela primeira vez o trabalho de Castellucci ao vivo, em 2012, quando vi **Four Seasons Restaurant** em Avignon, fui testemunha da fisicalidade com a qual se pode fruir seu teatro. Nesse processo, há uma profunda relação entre todos os cinco sentidos humanos em sua obra, todos profundamente ligados à lógica da emoção, com destaque para a conexão entre o ouvir e o ver. Penso que ele trabalha, muitas vezes, diretamente sobre a percepção do espectador.

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

ROMEO CASTELLUCCI – [o som] é fundamental, claro! Não é por acaso que eu colaboro somente com um artista, o Scott Gibbons. Temos uma abordagem muito próxima, eu e Scott Gibbons e, por essa razão, tenho o som como uma matéria fundamental na construção de uma cena, do imaginário de uma cena. O som produz emoção, enquanto tudo aquilo que se vê é informação. O “visual”, poder-se-ia dizer, leva informação para a mente, para a razão. Tudo aquilo que é som, por outro lado, tudo aquilo que é sonoro, entra imediatamente na emotividade profunda, sem palavras, uma emotividade pré-verbal.⁵¹

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

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

ma de elementos racionais, muito menos a uma conclusão racional sobre o espetáculo pelas ações da emotividade.

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

Essas reflexões foram completadas por uma viagem de menos de 100 quilômetros de trem para a cidade de Cesena. Essa cidade, com seus quase 100 mil habitantes, é muito diferente de Bolonha. Dinâmica em suas relações econômicas, Cesena foi uma grande descoberta para mim. Já no trem, sentado com mais três homens, comecei minhas perguntas sobre a cidade e constatei que nenhum dos presentes tinha a menor ideia do que era a Societàs ou de quem era Romeo Castellucci. Ao chegar à cidade, fui caminhando da estação até o Teatro Comandini, sede da Societàs, e lá cheguei graças ao mapa que eu tinha impresso, já que as poucas pessoas que encontrei pelo caminho não conheciam o espaço. Uma pequena placa identificava o edifício que mais parecia uma escola (função com a qual o prédio foi utilizado por muito tempo).

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

É nesse espaço que a atividade do grupo é desenvolvida, com destaque para os inúmeros cursos oferecidos, conforme destaca um material que Benedetta forneceu. Compreendi por que Romeo tinha que utilizar outros teatros para os ensaios finais de suas produções, uma vez que o Comandini não comportaria as dimensões da maior parte de seus cenários. Segundo Valentina, o teatro da cidade (Bonci) também não serve para a companhia porque tem o palco muito inclinado. Esse é um dos motivos que fazem com que a companhia se apresente na cidade apenas uma vez por ano, em média, durante festivais organizados pelo próprio grupo.

O teatro é acolhedor e, segundo as informações passadas pela equipe de produção, um verdadeiro centro de agitação cultural da cidade. Contraditoriamente nenhuma das pessoas que abordei na cidade frequentava o local. Penso que isso não desmerece a atividade do grupo que busca se

integrar à cidade, mas mostra como o teatro é uma prática cultural para poucos. Nesse contexto, o público do teatro contemporâneo destaca-se por ser ainda mais reduzido e especializado.

A partir de então, sempre que vejo um espetáculo de Castellucci, reconheço nele a humanidade e o esforço para desenvolver um diálogo com a cidade, diálogo manifesto através do trabalho da companhia no Teatro Comandini.

Outra característica da cidade é a grande quantidade de igrejas. Além de estar na Itália (centro mundial do catolicismo), a cidade foi o local de nascimento de quatro papas (Bento XIII, Pio VI, Pio VII e Pio VIII). De certa forma mais dissipada em Bolonha, a presença da igreja católica em Cesena é constante. Certamente é em diálogo com essa presença que muitas das obras de Romeo Castellucci abordam o tema da religião.

Aproveitando minha ida à cidade, no dia 24 de março de 2014 realizei uma pesquisa que consistia em caminhar pela região central da cidade e seus entornos e procurar saber o quanto as pessoas em Cesena conheciam o trabalho da Societas. O questionário era feito seguindo o seguinte procedimento: caminhando pela rua eu abordava um transeunte qualquer, procurando variar entre as idades dos abordados, e, como alguém que estivesse perdido, colocava essas três questões:

- 1** – Você sabe onde é o Teatro Comandini?
- 2** – Você conhece a Societas Raffaello Sanzio?
- 3** – Você conhece o encenador Romeo Castellucci?

O resultado dessa enquete foi muito interessante: das 44 pessoas abordadas, apenas uma respondeu positivamente à primeira pergunta e todas responderam negativamente as questões 2 e 3. Mesmo na área próxima à Faculdade de Letras da universidade de Cesena, nenhum estudante respondeu positivamente às perguntas. Em geral, as pessoas me responderam que conheciam o Teatro Bonci, e me indicavam esse teatro, dizendo que eu poderia perguntar lá o que desejava saber. De fato, o Teatro Bonci, construído no fim do século XIX, é o maior teatro da cidade e figura como um ponto de referência, destacando-se por sua arquitetura e tamanho. Embora as pessoas tenham o teatro como referência espacial na cidade, posso

arriscar que a maior parte dos interpelados jamais assistiu a uma encenação no teatro Bonci.

Dentre todos que conversei, o que mais me impressionou foi o único que respondeu positivamente a uma das questões. Era um jovem que trabalhava em um café na rua perpendicular ao Teatro Comandini, a cerca de 100 metros de distância. Ele conhecia o Comandini justamente porque aquele era um dos cafés mais próximos do teatro e os atores e alunos dos cursos iam lá frequentemente. Provavelmente, o próprio Romeo deve ter ido ao café. Decidi tomar um café para conversar mais com o atendente. Perguntei se ele já tinha entrado alguma vez no Comandini, ele sorriu e respondeu que não, entrando na parte interna do restaurante para buscar uma bebida para um cliente.

O ar natural da resposta me deixou intrigado e, quando ele voltou, lhe perguntei por que ele não tinha ido ao teatro, se o prédio era tão perto. Ao que ele me respondeu com as seguintes palavras: “o teatro não é para todos! ”. Quando pergunto o porquê ele me diz “não sei por que, mas não é para todos... o teatro não me interessa... eu prefiro ver televisão em casa!”. De seu ponto de vista, o teatro é algo chato e feito para uma elite. Em suas palavras, pessoas como ele se divertem com outros tipos de coisa. Depois de trabalhar durante todo o dia, tudo o que ele mais quer é chegar na casa dele e relaxar. Ele me disse que, algumas vezes, vai a shows de música, em especial de rock.

Todas essas memórias, que se misturam às minhas memórias de vida, certamente passaram a influenciar o meu olhar sobre a obra de Romeo Castellucci, e somam-se a elas a sensação de crise (financeira) e decadência que pude sentir nas cidades italianas pelas quais passei nessa ocasião, uma decadência do “clássico” que marca presença na obra de Castellucci.

Bruxelas (Bélgica)

A primeira vez que fui para Bruxelas foi no dia 15 de abril de 2014, para acompanhar os ensaios da peça **Dire ce qu'on ne pense pas dans des langues qu'on ne parle pas**, dirigida por Antônio Araújo. Nessa ocasião, pude conhecer as instalações do Teatro Nacional da Bélgica (Théâtre National de Belgique ou Théâtre de la Communauté Française), que conta com uma sala de espetáculos bem equipada e salas de ensaio. Em uma des-

sas salas, Antônio Araújo preparava os atores, figurantes e equipe técnica para a ação do espetáculo que seria realizado na Bolsa de Bruxelas.

Consegui assistir a um⁵² ensaio dentro da sala do teatro, no qual pude perceber que se fazia apenas uma grande preparação das coisas para a montagem da peça que aconteceria realmente no espaço da Bolsa, local escolhido para a representação. Na segunda parte do ensaio, caminhei com a equipe até o prédio da Bolsa e, ao chegar lá, Antônio Araújo começou a falar com seus atores como e onde ele tinha imaginado cada cena.

Ficou claro no modo como o diretor conduziu o trabalho que já havia toda uma concepção espacial da peça. Ele sabia onde e em que momento cada cena iria acontecer, bem como as músicas e efeitos visuais e sonoros que iria utilizar. Toda sua equipe está trabalhando em função de suas ideias para a encenação. Mesmo o lugar dos espectadores já estava colocado desde o início. Cada deslocamento espacial (movimentação dos espectadores pelo espaço) e de foco da cena foram minuciosamente planejados.

Minha segunda passagem por Bruxelas se deu no fim de maio de 2014, por ocasião da realização dos primeiros ensaios abertos e da estreia do espetáculo. Quando voltei, após algumas semanas de trabalho, o grupo já estava ensaiando no espaço da apresentação (Bolsa de Bruxelas) e a parte técnica já estava bem encaminhada. Faixas do espetáculo estavam afixadas na fachada do prédio. Ainda assim, tudo corria do lado de fora numa aparente normalidade.

Nos meses que antecederam ao espetáculo, nos quais pude fazer visitas ao local da encenação, notei que algumas figuras passavam todo o dia sentadas nas escadarias da Bolsa, pois se tratava de um ponto de encontro de jovens, famílias, mendigos e do tráfico de drogas. Sentado nessas escadarias, pude conversar com algumas pessoas e passei mesmo a ser reconhecido pelos mendigos e traficantes. Em nenhum momento falei que estava lá como pesquisador. Afinal, era normal as pessoas passarem seu tempo na escadaria esperando alguém, tomando uma cerveja ou simplesmente esperando o tempo passar.

Havia uma apreensão, um conflito latente, em especial no que se referia à questão da língua e da imigração. A maior parte das pessoas com quem pude conversar nas escadarias não era belga, ou tinham pais e avós que não eram belgas. De certa maneira, a peça escrita por Bernardo Car-

52 Após o primeiro ensaio que vi dentro do teatro, Antônio Araújo me explicou que eu não poderia acompanhar outros ensaios do espetáculo no teatro por motivos legais.

valho refletia em cena todo esse conflito. O que achei mais interessante é que as pessoas que viviam esse conflito, do lado de fora da Bolsa, estavam alheias à peça.

No primeiro dia de apresentação, um ensaio aberto (*générale*), os mendigos e traficantes ficaram ainda na escadaria. Pude perceber que eles estavam agitados, expressando incômodo com o grupo de espectadores que estava instalado nas escadarias aguardando o início da peça e com os atores que colocaram barracas nos degraus. Uma mulher que estava na escadaria começou a gritar e provocar outros que estavam sentados. Tive a impressão que a cena passara despercebida para o público.

Notei que a partir da estreia os mendigos e traficantes começavam a “desocupar” as escadarias cerca de meia hora antes do início do espetáculo. De fato, ficava evidente uma mudança nas características físicas das pessoas que estavam presentes na escadaria na hora do espetáculo. Essa cena despertava o olhar para os conflitos que estavam latentes na cidade e foi evidenciada pelos discursos dos espectadores.

Eu acompanhei três vezes o espetáculo dentro do teatro, com os outros espectadores. No quarto dia, decidi ficar do lado de fora e assistir à peça com pessoas que não entraram, mas viram o prólogo que ocorria do lado de fora. Descobri que alguns estavam do lado de fora porque não tinham conseguido comprar ingressos (os ingressos esgotaram-se, pois não havia muitos lugares). Depois de pouco tempo, eles foram para um bar “aproveitar a noite”.

Um casal de turistas alemães estava de passagem pela rua e parou para ver. Perguntei o que estava acontecendo e eles disseram que parecia que era uma peça de teatro ou algo assim. Perguntei também para uma jovem, de cerca de 16 anos, que aguardava seus amigos, se ela sabia do que se tratava. Ela me explicou que era uma peça sobre as línguas e que a primeira parte era feita fora da Bolsa e o restante acontecia lá dentro, mas ela não sabia direito a história.

Nesse dia, falei também com Hassan, que, voltando do trabalho, tinha parado na escadaria para uma tomar uma cerveja e assistiu ao início da peça. Mesmo sem ter lido nada sobre a peça, ele disse imaginar que ela deveria falar sobre as questões de imigração e dos conflitos linguísticos que eram muito fortes na Bélgica. Ele me contou um pouco de sua história de vida e de seu percurso familiar, explicitando o porquê de não ir ao teatro. Falou muito sobre como aquela cidade foi construída por estrangeiros e mesmo assim os estrangeiros não têm direito à cidade.

A imagem estampada na capa do livro mostra o espetáculo visto do ponto de vista dos espectadores que estão de fora. Logo após o fechamento do portão, a vida começa a voltar ao normal nas escadarias da Bolsa e as pessoas voltam se se instalar nelas, enquanto os atores desfazem suas baracas.

A primeira cena do espetáculo foi de fato marcante para mim, pois era a que se via de maneira mais latente o conflito entre o real e a ficção; seja pelos atores vestidos de mendigos que conviviam com mendigos reais ou pela mistura entre espectadores que pagaram para ver o espetáculo e os outros que podiam ter apenas uma “amostra grátis” do espetáculo.

Uma das imagens que mais me marcou (e que acabei registrando com minha câmera) foi a da figura do segurança (real) cuidando para que apenas os pagantes entrassem na Bolsa, enquanto os atores estavam sobre sua cabeça falando seus textos. Era a encenação ficcional e a encenação real ocorrendo ao mesmo tempo. Cada um dos personagens ignorava a existência do outro como se houvesse uma quarta parede (nesse caso um piso) que os separava.

Nessa primeira cena, na qual o público era o principal ator e o diretor apenas colocava uma moldura teatral, vida e arte estavam mais juntas do que nunca. A peça que ocorreria dentro da Bolsa era um espelho da realidade. Outra passagem que me lembro bem é aquela na qual, em um dos dias, pouco antes do público entrar na Bolsa, chegaram jovens com bandeiras vindos de uma manifestação ocorrida na cidade.

O contexto dado pela cidade de Bruxelas era, a meu ver, extremamente propício para as discussões propostas. Crises de língua, de território, de imigração, de finanças, todas elas estavam ali presentes nas escadarias da Bolsa. Penso que isso foi um elemento potencializador da cena. Ainda que alguns dos entrevistados tenham gostado mais ou menos da cena, todos viam a proposta como extremamente pertinente.

A encenação de **Dire ce qu'on ne pense pas** possuía uma trama, que, apesar de apresentar soluções cênicas diferentes das que a dramaturgia escrita por Bernardo Carvalho sugere, seguia a mesma história, resumida por mim desta maneira:

O espetáculo conta a história de uma economista que volta com seu pai, um exilado político da ditadura que se nega a falar, ao país no qual ele viveu seu exílio (poderia ser a Bélgica). Seu retorno se dá por ocasião de um congresso no

qual ela irá apresentar sua tese sobre a crise mundial. Paralelamente a isso, mostra também a figura de um agente de fronteiras que vive com sua esposa que está grávida na beira de um lago. O destino de ambos é cruzado na imigração de um aeroporto quando, ao ver uma cena na qual o agente agride uma mulher, o pai sussurra qualquer coisa ao seu ouvido. A filha aproveita a viagem ao estrangeiro para levar o pai ao médico e visitar um colega, com esperanças que isso o faça recobrar a fala. Tudo em vão. Um dia, quando a filha chega do mercado, o pai desapareceu. Ela sai à procura desesperada de seu pai e passa pela delegacia, onde é desenganada pelo delegado. Vai até a antiga casa na qual eles moraram na tentativa de encontrar o pai, mas encontra apenas a atual moradora. À parte, são apresentadas duas cenas: a primeira, na qual uma filha é morta pelo seu pai que diz não compreender o que ela fala, abordando o tema da incompreensão e da falta de diálogo que tem gerado a violência, e; a segunda, na qual um cônsul tenta manter o controle do povo rebelado frente a sua embaixada, que aborda a manipulação das massas empreendida pelos poderosos. Retomando as personagens, o espetáculo traz uma cena da economista bêbada em um bar (onde parece que ela foi procurar seu pai) que encontra um trapaceiro que transporta lixo dos países ricos para o seu próprio país, que é pobre. Este, por sua vez, a assedia e tenta ter uma relação sexual com ela, mas ela foge. Vemos uma cena do agente de fronteira que coloca fogo em um mendigo. Ambos acabam por se encontrar na rua e a economista tenta saber o que o seu pai disse ao agente de fronteira. Eles se beijam. Há duas outras cenas fora da narrativa entre esses fatos, a primeira mostra um pastor (que havia aparecido no aeroporto) que cria uma igreja falsa para enriquecer e a segunda que mostra turistas que visitam o prédio onde estamos num futuro pós-crise. Também há diversas transições entre os deslocamentos que fazemos de um espaço a outro no grande salão da Bolsa. A cena final mostra a economista no congresso em que ela vai apresentar sua pesquisa e os espectadores são sua plateia. No momento em que ela vai começar a sua apresentação, ela também fica sem voz, como seu pai.

Esse é o enredo que eu criei, tendo acompanhado os ensaios e lido o texto de Carvalho, com quem conversei algumas vezes. Todavia, os espectadores me mostraram que ele pode ter outras interpretações, com pequenas diferenças – algumas cruciais, como mostrarei ao longo do texto. De qualquer maneira, o que me veio à mente enquanto escrevia essa história para situar meu leitor não foi a narrativa em si, mas os lugares em que ela ocorreu. Precisei fazer o caminho de cada cena para me lembrar da história.

Lembrei-me, por exemplo, que a cena do aeroporto acontecia em cima da porta giratória de vidro, entrada principal do prédio da Bolsa. Lembro-me do som de vidro quebrando que essa parte tinha. Lembrei-me também que havia duas janelas na parte superior do hall de entrada do prédio, nas quais víamos o agente conversar com um colega de trabalho.

Entrando no prédio, me lembro de diversas cenas e transições que aconteciam em um nível mais alto do que aquele que estava como se fosse uma única cena. Outros economistas, a economista de braços abertos, enfim, o que mais me marcou nesses momentos era a beleza do prédio iluminado pelo projeto de luz desenhado por Guilherme Bonfanti.

Uma das cenas de dentro do prédio que eu tenho mais clara em minha memória é a cena do bar. Não por coincidência, essa também foi a cena mais abordada pelos espectadores entrevistados. Acho que deve ser ressaltado que essa era uma das poucas cenas em que os espectadores estavam em uma posição frontal com a ação cênica e o espetáculo, muito similar a dos teatros convencionais. A fotografia revela a cena toda, mas em minha memória o foco de toda a cena era a economista e o empresário do lixo (que estão à esquerda). Minha atenção estava focada neles e, por isso, muitas vezes eu nem atentei aos outros atores. Por outro lado, com a iluminação e a proximidade entre os espectadores, era muito comum que um olhasse para o outro.

Outra cena que me lembro bem é a cena final, realizada em um auditório (outra cena frontal). É apenas na última cena que saímos do grande salão da Bolsa, no qual exploramos, junto aos atores, todos os espaços. A cena final era a mais próxima do teatro tradicional, tanto na conformação estética quanto na divisão clara entre palco e plateia. Novamente, os espectadores estavam em uma disposição frontal em relação ao palco. Quando a economista perde a fala, ainda que se tenha a vontade de saber a continuação da história, sabe-se que o espetáculo terminou.

A terceira cena da qual tenho lembranças é a cena do protesto. A foto coloca o foco na cena que acontecia numa espécie de varanda dentro da grande sala da Bolsa, mas boa parte da ação estava em baixo, no nível da plateia. A bandeira que os atores figurantes portavam me remete imediatamente aos jovens que empunhavam bandeiras na porta do teatro. O som dos estouros das bombas utilizadas pelo grupo também volta a minha mente imediatamente e traz a imagem de espectadores que se moviam desorientados.

A cena mais bela que vi no contexto do protesto foi protagonizada por um grupo de jovens de 16 anos que tentava proteger uma de suas integrantes, aparentemente com muito medo dos atores que passavam gritando e das explosões. Era o momento em que os espectadores olhavam uns para os outros e se solidarizavam. Olhares diziam que estavam juntos.

Lembro-me também das outras cenas, como a do caraoquê, a da morte da menina, a do médico, a dos turistas, a visita à antiga casa e ao colega do pai, o diálogo com o banqueiro e a morte do mendigo, porém de maneira mais vaga. Lembro-me das imagens e dos contextos, mas a sensação física que elas deixaram é menos intensa do que a das outras que descrevi antes. É como se elas ocupassem menos espaço.

Ao demonstrar a operação que esta cena tem em minha memória acabo por dar os primeiros nomes que estas cenas vão receber. Mais à frente, nos discursos dos espectadores, essas cenas ganham outras nomeações, mas espero que o contexto da peça que dei a partir de minha própria experiência possa servir de guia ao leitor.

Outra questão interessante é quão diferente a peça pode ser, em todos os aspectos, quando encenada em um outro espaço e em uma outra cidade. Realmente para mim são duas encenações diferentes de um mesmo texto, feitas pelos mesmos atores (ainda que os figurantes tenham sido substituídos) e dirigida pelo mesmo diretor.

Avignon (França)

A cidade de Avignon é habitada, todo verão, por milhares de espectadores que vão ao Festival de teatro. Na primeira vez que fui à cidade, em 2012, assisti à peça **Four Seasons Restaurant**, de Romeo Castellucci. No meio do festival, tudo o que vi foi a cidade tomada pelos cartazes e pelo clima de festivalização. Em julho de 2014, fiz minha segunda viagem para Avignon, dessa vez para acompanhar a estreia do espetáculo **Dire ce qu'on ne pense pas dans des langues qu'on ne parle pas**.

Cheguei alguns dias antes do início do espetáculo, bem no começo do festival, e pude acompanhar como a cidade, que já tinha recebido alguns grupos do OFF⁵³, foi se enchendo de cartazes e se tornando o palco de um dos festivais de teatro mais importantes do mundo.

Os atores chegaram à cidade um pouco depois de mim (a equipe técnica havia chegado alguns dias antes) e começaram a trabalhar duro para conseguir adaptar a peça, concebida para o imenso prédio da Bolsa de Bru-

53 O Festival de Avignon tem uma programação oficial de artistas convidados pela organização (IN) e uma programação alternativa com espetáculos de grupos de todo o mundo que buscam se lançar no Festival (OFF).

xelas, ao pequeno Hôtel des Monnaies, prédio situado em frente à entrada da Cour d'honneur do Palais des Papes⁵⁴.

Pude perceber que o espetáculo de Araújo tinha sido concebido em um contexto (de Bruxelas) que não era nem de perto o que pude encontrar em Avignon. O clima criado em Avignon pela festivalização, mostra-se pouco propício à criação de lembranças a longo termo. A quantidade de espetáculos vistos pelos espectadores acaba se sobressaindo à qualidade da experiência vivida. A esse clima de festival, veio somar-se um conflito latente nessa edição, colocado pela possível greve dos intermitentes do espetáculo⁵⁵ durante o festival.

Estudar o espetáculo **Dire ce qu'on ne pense pas** em Avignon acabou, de certa maneira, me obrigando também a conhecer um pouco mais sobre a história do festival e do teatro francês. Paradoxalmente, ainda que a quantidade de espetáculos seja imensa, fazendo com que cada espectador possa ter apenas uma visão parcial do festival⁵⁶, a memória do festival é bem guardada, em especial no que diz respeito ao festival oficial (IN).

Pude conhecer o excelente trabalho desenvolvido pela Maison Jean Vilar (Biblioteca que faz parte da rede da BnF – Biblioteca Nacional da França) que, dentre outras coisas, mantém um arquivo completo de todas as peças que passaram pelo festival depois de sua criação, incluindo gravações em áudio e vídeo, fotos e matérias de jornais. Dessa forma, a memória “oficial” do festival é muito forte, ainda que pessoalmente cada um possa ter um ponto de vista sobre um recorte dessa história.

Chamou-me a atenção o fato que das cerca de 10 pessoas com quem falei na porta do teatro, os que eram de fora da cidade e vieram apenas para o Festival acabaram não fazendo a segunda e a terceira entrevista. A única exceção foi um jornalista parisiense que estava em Avignon a trabalho. Atribuo isso, em grande parte, ao excesso de atividades imposto pela programação do Festival.

54 Lugares sobre os quais eu já tinha ouvido muitas vezes o nome, mas que fizeram sentido para mim somente a partir de 2012, quando eu mesmo pude experienciar o Festival de Avignon e que são emblemáticos na cultura teatral francesa.

55 Regime especial de trabalho que permite que atores, diretores e demais trabalhadores do teatro possuam um rendimento mínimo mesmo nos períodos entre uma criação e outra. Nesse ano, uma medida do governo ameaçava cortar ou dificultar a obtenção dos benefícios dos intermitentes dos espetáculos. Desta maneira, a categoria organizou uma série de protestos e ações, inclusive com o cancelamento de festivais e de representações.

56 Há espectadores como Daniel Le Beuan, com quem conversei algumas vezes, que compram ingressos para todos os espetáculos do festival oficial, mas se formos contar todos os espetáculos que são feitos no OFF é realmente impossível que alguém possa assistir a tudo.

Falar com os espectadores locais, que atenderam a meu pedido, e expuseram suas experiências, me fez compreender a importância que o festival tem para eles e para a cidade. De certa maneira, eles me fizeram perceber que mesmo dentro desse contexto de “festivalização”, é possível a experiência significativa, desde que haja uma relação mais profunda com a cidade.

Além da abordagem dos espectadores na porta do teatro (antes ou depois do espetáculo), também tentei colocar um chamado a depoimentos espalhado por pontos estratégicos da cidade, como a bilheteria central do festival. O pedido de depoimentos, que incluía todas as peças dos encenadores Romeo Castellucci e Antônio Araújo, foi completamente ignorado pelo público.

Como mencionei, **Dire** mudou radicalmente quando foi encenado em Avignon. É impossível evitar a comparação que me leva a dizer que o espetáculo parecia mais uma adaptação de um espetáculo que foi pensado milimetricamente para a Bolsa de Bruxelas.

Do ponto de vista de minha pesquisa, foi muito interessante acompanhar o espetáculo em Bruxelas e depois em Avignon, pois ficou claro como o contexto sociocultural influi na recepção do espetáculo. Mais que isso: ficou claro como, tal qual sugere Mervant-Roux (2013), o espectador atua como um ressonador do espetáculo, ou seja, ele atua como no sentido de modular o espetáculo não só durante o evento como depois dele. Nesse sentido, procurei tecer algumas considerações sobre as diferenças na significação do espetáculo ocasionadas pela alteração do espaço de representação e do meio sócio-cultural no qual foi apresentado.

Penso que a cena inicial perdeu muito de sua força em comparação à de Bruxelas, e o grande motivo disso é o contexto social em que a peça estava inserida. Não havia mais a tensão de Bruxelas, muito disso porque em Avignon, durante o festival, a população marginalizada se dissolve em meio ao grande número de turistas que vem para a cidade.

Um ponto interessante é que, em Avignon, Araújo optou por trocar as figuras de mendigos do prólogo por executivos que ficavam estendidos no chão. Talvez isso tenha se dado pela polêmica que geraram os figurantes performarem mendigos em Bruxelas. Talvez a ideia de Araújo fosse apenas a de que um executivo estirado no chão pudesse ser mais impactante. Essas são, no entanto, suposições. Outra mudança importante é que a primeira cena do agente de fronteira com sua mulher foi feita em cima de um trailer.

A cena do aeroporto e sua sequência, que mostravam o agente de imigração em ação, foi uma das que mais ganhou espaço em Avignon. Enquanto na Bolsa de Bruxelas ela era concentrada sobre a porta de entrada, em Avignon os atores espalhavam-se pelas janelas do Hôtel des Monnaies. Dessa maneira, o espectador não conseguia ver todos os atores ao mesmo tempo e tinha que escolher para quem olhar no primeiro momento, no qual os atores estavam todos dispostos nas janelas como figuras em retratos.

Uma outra característica que o espaço de Avignon trouxe é que o espectador deveria, mais que em Bruxelas, estar quase todo o tempo em um ângulo de quase 90 graus em relação ao horizonte. Eu senti, tal qual os outros espectadores, uma dificuldade física para acompanhar o espetáculo. Penso que esse fato foi interessante do ponto de vista do espectador, pois obrigou-lhe a escutar sem ver em diversos momentos.

A cena da visita à casa do colega do pai (sindicalista aposentado) ficou muito mais perto do público em Avignon. Mas, por outro lado, talvez pela necessidade de se olhar para cima durante todo o tempo, me lembro menos da cena do que a de Bruxelas.

Outra diferença dessa cena é que em Avignon ela foi realizada em uma espécie de pátio interno do prédio e, dessa forma, o som ficava mais dissipado. Um momento que me marcou nessa cena foi quando uma janela do prédio vizinho se abriu e alguém reclamou do barulho vindo da peça. Por um minuto aquela invasão da cena pelo real deu uma espécie de emoção diferente para o espetáculo. Ficamos olhando para ver se os atores ou a mulher da janela teriam alguma reação. Ela bateu a janela, desapareceu e os atores fizeram como se nada estivesse acontecido.

Aproveito para dizer que, como estávamos sempre em movimento com lugares livres, aproveitei as três vezes que assisti ao espetáculo para me sentar em lugares diferentes, o que alterava bastante a minha percepção da peça. Cada lugar que eu escolhia me dava um ponto de vista diferente. Havia pontos onde, por exemplo, não se podia enxergar os atores que falavam.

Na cena da menina que canta caraoquê, estávamos tão próximo dos acontecimentos que, quando ela e seu pai estão comendo, a comida que o pai ruminava chegava a espirrar no público quando ele falava de boca cheia.

A relação com os espectadores, tanto nessa quanto nas outras cenas, acabou sendo outra. Se a proximidade permitia, era como que sentíssemos o cheiro e o suor dos atores. A proximidade tirou a visão do todo e, afundou o espectador em meio à experiência. Sem espaço para respirar,

confesso que fiquei um pouco cansado. Nesse momento, a cena do bar foi mais do que bem-vinda.

Considero a cena do bar a mais bonita visualmente e também a mais interessante do ponto de vista do espectador. Ao abrir as portas do prédio que dão para a Cour d'honneur, o espetáculo expandia seu espaço e integrava o real ao ficcional. Os transeuntes se tornavam performers e espectadores que assistiam aos espectadores que performavam a plateia.

Outra cena que mudou bastante foi a cena dos protestos em frente à embaixada. Ela foi realizada do lado externo do prédio, utilizando o telhado de vidro. Enquanto em Bruxelas eles estavam na varanda do palácio fazendo um discurso, em Avignon eles estavam no telhado da embaixada fugindo. Essa minha leitura só reforça a tese de como o espaço vai definir em grande parte a leitura do espectador. São duas encenações distintas de uma mesma cena.

Outra questão que me pareceu importante foi a divisão do público em dois pavimentos durante essa cena. Esse é o único momento em que os espectadores estão fisicamente separados. Lembro-me que da parte de baixo não se conseguia ver boa parte dos acontecimentos.

Na cena, fica clara a divisão entre quem a vê e quem apenas ouve. Os espectadores com a face iluminada são os que conseguem enxergar a ação que se passa do lado de fora. Para os espectadores que estavam mais próximos ao fotógrafo, a visão era nula. O público, por fim, se juntava novamente e seguia para uma sala onde assistia a conferência na qual a economista perde a fala.

Penso que minha experiência mostra que cenas potentes, como a do bar, ainda que reencenadas completamente, continuarão sendo marcantes. Sobre os motivos que levam a esse fato, discutirei mais à frente a partir das entrevistas.

Lausanne (Suíça)

Muito menos conhecida que Paris ou Avignon, Lausanne foi uma grande surpresa para mim. Romeo Castellucci fez sua nova criação no Vidy Théâtre, um dos centros de referência do teatro contemporâneo no país. Vincent Baudriller, que foi por 10 anos diretor do Festival de Avignon, assumiu a direção do teatro há alguns anos e transformou seu perfil de programação e seu público alvo.

O teatro Vidy por si só impressiona com sua numerosa equipe. São 67 funcionários fixos trabalhando todo tempo para programar espetáculos, desenvolver novas criações, administrar o teatro e realizar ações culturais junto a escolas e associações. Impressiona também pela arquitetura moderna: as quatro salas bem equipadas, restaurante a preços acessíveis, proposição de serviço de guarda de crianças que permite aos pais assistirem à peça e localização privilegiada na margem do lago Léman.

O teatro Vidy não é menos impressionante que o próprio contexto no qual está inserido. Um contexto de riqueza e de acesso aos bens culturais faz com que uma cidade de pouco mais de 130 mil habitantes tenha cerca de 18 teatros.⁵⁷ A impressão de que tudo funciona (realmente as coisas funcionam) acaba por esconder as dificuldades de integração dos imigrantes e dos pobres na sociedade Suíça.

Dentre os vários encontros que a cidade me propiciou, foi marcante como um checo que vivia ilegalmente há cerca de 15 anos na Suíça não podia ter um emprego formal. Dessa maneira, ainda que trabalhasse sempre e ganhasse razoavelmente por dia, ele não conseguia alugar uma casa e vivia em hostels (o conheci no hostel que eu estava hospedado) e na casa de amigos. Vi também os mendigos que entravam nos ônibus (o transporte público não tem catraca, o passageiro só mostra seu título de transporte caso seja abordado por um agente) para se protegerem do frio da cidade e que desciam correndo quando viam os agentes de fiscalização.

Todo esse contexto certamente influenciou na criação do espetáculo de Romeo Castellucci **Go Down, Moses**, que pude acompanhar. Poder assistir ao processo de montagem de Castellucci, extremamente preciso e objetivo, conviver diariamente com ele, seus atores e toda a equipe envolvida no projeto foi uma experiência marcante e que influenciou meu olhar sobre seus espetáculos.

O tempo que tive no teatro Vidy também me permitiu conhecer a estrutura que ele tem para permitir ao espectador, mesmo àquele que não tem o costume de ir ao teatro, acesso às produções. O teatro é aberto todo o tempo para quem quiser circular pelo espaço.

Presenciei, inclusive, a entrada de uma adolescente no teatro, que parecia estar morando na rua. Ela chegou devagar e pediu um cigarro para

57 Numa pequena digressão, a população de Lausanne é menor, por exemplo, que Varginha (MG), cidade que apesar de contar com um festival de teatro nacional tem cerca de três teatros com uma atividade bem menos intensa que a encontrada em Lausanne. Cabe ainda dizer que Lausanne é um caso à parte mesmo no contexto suíço. Em cidades como Neuchâtel, o teatro tem um lugar historicamente menos importante que em Lausanne para a sociedade.

um dos membros da equipe que fumava do lado de fora. Alguns minutos depois lhe pagaram comida e bebida. Em um certo momento, ela entrou sorrateiramente na sala de ensaio, na qual acompanhou por cerca de 2 horas o ensaio da cena da caverna. Ninguém percebeu que ela estava lá. Quando saiu, perguntei o que tinha achado e ela me disse que gostou e que não ia ao teatro porque era muito caro.

Conversei com Fanny Guichard e Claire Martini, que me mostraram a estrutura de mediação cultural do teatro, e com Laurent Gauchou, um jovem encenador suíço que acompanhava o processo.

A sala que estava sendo utilizada para os ensaios era grande, mas permitia que mesmo quem estivesse sentado ao fundo enxergasse bem. Quando utilizada a luz de serviço, praticamente não se podia ver o que estava por trás de uma espécie de véu que separava palco e plateia.

O ensaio das cenas foi feito mais seguindo a sequência, algumas vezes sem as transições. Quando, por fim, assisti à peça em uma espécie de “passadão”⁵⁸, já conhecia as cenas de maneira independente, mas percebi como era diferente quando elas estavam colocadas naquela determinada sequência e apresentadas de maneira seguida.

Lembro-me também que eles chegaram a ensaiar uma cena na qual os figurantes traziam um cachorro em cena (que parecia um lobo), mas depois essa cena acabou por desaparecer na versão final, assim como algumas placas com imagens utilizadas nos ensaios.

A primeira cena do espetáculo, uma espécie de prólogo, remetia ao espectador da arte contemporânea. Ela se passava em um ambiente totalmente branco e sem elementos de cenário, além de um quadro com um coelho que ficava ao centro, no fundo do palco. A impressão que tive é de que a cena mimetizava uma galeria de arte na qual pessoas brancas e bem vestidas performavam o espectador especialista.

Essa passagem não tinha falas, mas através de uma coreografia ela mostrava as discussões sobre a arte que este público especializado desenvolvia. Outro fato que me leva a considerar essa cena como um prólogo é que, além de estar aparentemente descolado da lógica que rege as outras cenas, ela ocorria enquanto os espectadores entravam no teatro.

Após a cena da galeria de arte, a luz se apagava. Quando o palco era novamente iluminado, havia um eixo que girava impulsionado por dois

58 Termo utilizado no Brasil para o ensaio em que se faz a peça como ela será apresentada, sem parar, como se fosse uma apresentação.

motores e uma peruca. Recordo-me que o som nesse momento era ensurdecido. Era como se ouvisse o barulho do motor ampliado mais de cem vezes. Sentia como se estivesse dentro de uma turbina de avião.

O cabelo puxado (da peruca), escalpelamento brusco aliado ao barulho de uma turbina, acaba por provocar uma sensação física difícil de descrever que ultrapassa a ficção que poderia representar a cena. De fato, se há uma história, ela só começaria a ser contada na próxima cena.

Não via nem essa cena nem a anterior com clareza, por conta de uma tela transparente que separava a plateia e o palco. Essa tela, associada à iluminação, dava ao espetáculo uma atmosfera de sonho.

A luz se apagava e quando acendia novamente estávamos diante de um cenário cinematográfico de um banheiro que ocupava o centro do palco. O pequeno cubo em cena tinha torneira e descarga que soltavam água, além de um secador de mãos elétrico.

No início era difícil ter certeza do que estava acontecendo, mas a mulher que estava dentro desse banheiro passava mal. Aos poucos se percebe que ela está com um sangramento, mas fica a dúvida se ela está dando à luz a um bebê ou abortando. A cena estende-se pelo tempo necessário para causar um sentimento de agonia que reflete o desespero e o desamparo da personagem que a cena apresenta.

Junto da cena da caverna, essas são as que primeiro vêm à minha mente quando penso no espetáculo **Go Down, Moses**, buscando reconstruir a memória racional dele. Mas por outro lado, se eu penso em termos de sensação, as cenas que me tocaram de maneira mais forte foram as do eixo giratório e a do hospital.

Permito-me, dessa maneira, trocar a ordem na qual as cenas me foram apresentadas pela ordem em que elas vêm à minha mente. Ver um aparelho de tomografia na cena já era chamativo em si, fora de qualquer expectativa que se poderia ter previamente. Porém, mais marcante que isso seria o som dessa máquina, assim como o som do eixo, amplificado de tal maneira que era como se a sala toda estivesse dentro de uma máquina gigante de tomografia.

O alívio pelo fim do som era grande, mas não durava muito. Isso porque logo em seguida viria novamente a cena do eixo giratório, dessa vez com um som que misturava música, barulho de turbinas e o som do scanner.

Voltando à ordem das cenas na apresentação, entre o hospital e o banheiro havia a cena da delegacia, que era ligada à cena do banheiro por

uma transição na qual uma lixeira aparecia. Havia o som do choro de um bebê ao mesmo tempo em que algo se movia dentro da lixeira.

Se a cena do banheiro pressionava a atenção do espectador, a da delegacia a distendia. Era uma cena que começava de uma forma realista e tinha um diálogo no qual o delegado perguntava à mulher (a mesma que aparecia no banheiro) onde estava o seu filho. A mulher não dizia e começava a fazer um discurso enigmático sobre o salvador. Seria seu filho um Moisés moderno?

Era uma cena que se podia fruir distraidamente, o que causava ainda mais impacto quando a cena seguinte começava. Um respiro para suportar o restante do espetáculo.

De fato, depois da cena da delegacia eu me senti como se tivesse entrado em um túnel do tempo, sem volta. Como se eu próprio fosse o cabelo que girava com aquele eixo. Após o eixo, o palco ficava bastante tempo no escuro. Via que algo estava sendo montado, mas não consegui distinguir o que seria. Quando a luz ilumina lentamente o cenário me vejo transportado para uma caverna que é habitada por homens pré-históricos. Eles usam máscara que ao longe parecem ser muito reais e aparentemente estavam pelados (e realmente estavam).

Era uma cena bonita e longa, acompanhada por uma música relaxante (muito parecida com músicas de meditação). A fumaça em cena reforçava a impressão de que se estava dentro de um sonho. Assisti à morte de um bebê e o sexo que renovava a vida. Vida e morte presentes em cena. A mulher que percebe que está presa no véu da realidade e que pede socorro.

Para mim foi difícil não relacionar essa cena com a própria vida. Para mim, esse momento em que a mulher bate na tela (ação que era acompanhada de um som forte), procura uma saída e não encontra, voltaria diversas vezes à minha memória. Talvez eu também estivesse, como essa mulher, à procura de uma saída.

A continuidade da cena aparecia o scanner de tomografia no meio da caverna, acompanhado de seu barulho, e dele surgia uma mulher, a mesma que desaparecera engolida pelo scanner na cena do hospital. Ela toma o lugar da mulher pré-histórica. A luz se apaga.

Demora um pouco para que o espetáculo encontre seu fim, mas o público parece desesperado por dar um ponto final naquela experiência e bate palmas efusivamente.

Devo esclarecer que nesse relato não estão claras para mim, na maior parte dos casos, as diferenças entre a apresentação em Lausanne e em Paris,

mas identifico que as imagens mentais que construí são prioritariamente as relativas à apresentação de Paris. Atribuo isso ao fato de que em Lausanne vi ensaios (e ensaio aberto) enquanto em Paris era a estreia e as primeiras apresentações da peça que fui acompanhar.

Paris (França)

Paris é evidentemente uma das cidades mais presentes nesse trabalho, pois foi onde morei durante um tempo significativo da pesquisa. Não gastarei minhas linhas falando de uma das cidades mais conhecidas do mundo, mas é impossível não dizer que pude conhecer um dos lugares mais “humanos” do mundo. A Biblioteca Nacional da França (BnF), a Biblioteca Interuniversitária da Sorbonne (BIS), a Universidade Paris 3, a Galeria Colbert, os restaurantes universitários (CROUS), Antony, a cidade em que morei, os teatros aos quais fui (em especial o Théâtre de la Ville, local onde **Go Down, Moses** foi encenado), são lugares presentes. Cada um desses lugares aviva a memória de fatos e pessoas (o contrário também é verdade) todo o tempo da escrita.⁵⁹

Em uma de minhas primeiras incursões no Théâtre de la Ville, pude conversar com funcionários e constatar como a questão dos protestos em torno do espetáculo de Castellucci, **Sobre o conceito da face no filho de Deus**, tinha deixado marcas profundas. Eles se recusaram todo o tempo a falar ou a fornecer qualquer material sobre a peça e me explicaram que tinha sido um momento muito difícil para eles. Em um segundo momento, quando fui fazer a pesquisa com os espectadores, tudo correu bem, pois eu fazia a abordagem direta das pessoas, sem precisar da mediação dos funcionários do teatro.

Também o contexto da peça era mais fácil, pois dentro de uma homenagem da programação do Festival de Outono de Paris, o primeiro de uma

59 Esse trabalho é testemunho de minha experiência da mudança política na França e especialmente dos atentados que aterrorizaram todo o mundo e que tiveram como palco a cidade de Paris. No momento em que finalizava a tese, em novembro de 2015, ocorreram um dos piores atentados terroristas da história que deixaram mais de 140 mortos. No Brasil também o momento não é dos melhores, há gritos irracionais que pedem a volta da ditadura militar, crise econômica e política, o governo de São Paulo fecha escolas, policiais matam inocentes, desastres ambientais são rotina, os interesses da religião e do agronegócio dominam a política e a USP quer fechar hospitais, creches e restaurantes universitários. Na medida em que o teatro é um reflexo da sociedade, ele é mais do que nunca um lugar de resistência e de memória que busca manter a pulsão de vida frente a fatos que anunciam mudanças para os próximos anos.

aguardada série de três espetáculos, **Go Down, Moses** me permitiu ter acesso a muitos espectadores, sendo que alguns deles viam um espetáculo de Romeo Castellucci pela primeira vez.

Certamente que o excesso de oferta de espetáculos que a cidade de Paris propicia (um dos maiores do mundo) não contribui para a formação das lembranças a longo termo. Desta forma, procurei mesclar públicos que iam com mais e com menos frequência ao teatro.

Não entrarei especificamente na experiência da peça em Paris, pois basicamente, em minha memória, a peça era a mesma apresentada em Lausanne. Em todo caso, havia algumas diferenças tanto no que diz respeito ao contexto sociocultural quanto a alterações na própria encenação que devem ser ressaltadas.

De maneira geral, achei o público do Vidy menos especializado do que aquele que encontrei em Paris, mas não posso afirmar isso categoricamente, uma vez que, por motivos logísticos, escolhi entrevistar espectadores apenas em Paris.

Outra diferença é que não havia o cachorro em cena e que a maior parte dos cartazes com imagens havia desaparecido. Notei também que o som em Paris estava menos intenso do que em Lausanne e que a amplitude do teatro acabava por tornar a experiência menos imersiva do que a que o espectador teve na Suíça.

Mesmo nos dias em que vi o espetáculo em Paris, notei pequenas mudanças como, por exemplo, um cartaz com o mesmo coelho que aparecia no meio da cena da galeria de arte (essa que oscilava entre um quadro pendurado na parede e um totem) que era desenrolado pela mulher durante a cena da delegacia. Houve dias em que a atriz fez essa ação e outros que não. De qualquer maneira não houve uma grande alteração da encenação, apenas alguns ajustes que parecem visar à precisão das imagens pensadas por Castellucci.

Uma das grandes experiências de acompanhar o espetáculo **Go Down, Moses** foi a de poder observar a dinâmica que existe na porta do teatro. Pude observar as pessoas que procuram ingresso, as que vendem, amigos que se encontram e que não se encontram também. A porta do teatro é o lugar que conecta o espaço teatral à cidade.

Outra questão interessante de minha experiência foi de poder ir aos lugares que os espectadores escolhiam para as entrevistas. Um café, um bar, uma casa, em uma determinada região da cidade, tudo isso me dizia muitas

coisas a respeito do entrevistado e ao mesmo tempo me propiciava uma experiência muito significativa.

Consigo organizar a partir de minha experiência uma narrativa, ainda que saiba que há múltiplas possibilidades a partir da mesma peça. Se fosse contar essa narrativa para alguém, como faço para meu leitor agora, diria que:

”

Se trata da história de uma mulher que dá à luz a Moisés nos dias de hoje. Essa mulher joga o filho em uma lixeira para se livrar dele. Moisés some da história e acompanhamos essa mulher que passa por uma delegacia e pelo hospital onde (em morte ou sonho) ela é colocada em contato com sua realidade mais primitiva, a qual pede socorro.

Vê-se diante dessa tentativa de criação de narrativa como ela é fracassada e provisória, pois mesmo eu tenho dúvidas em relação a ela, enquanto também ela simplifica e minimiza a minha experiência do espetáculo, na qual a narrativa era menos importante, ao menos para mim, do que as sensações físicas causadas pelo espetáculo.⁶⁰

60 Não trago narrativas das cidades de São Paulo e Porto Alegre, pois nos casos dos espetáculos **Bom Retiro 958 metros** e **Sobre o conceito da face do filho de Deus**, que acompanhei nessas cidades, a maneira como trouxe as referências permitem ao leitor inferir o contexto que foram escritos.

MAPEANDO A EXPERIÊNCIA DO ESPECTADOR A PARTIR DE CATEGORIAS UTILIZADAS PELA TEORIA TEATRAL

A primeira abordagem que proponho do discurso dos espectadores entrevistados relaciona-se diretamente às teorias que versam sobre a análise dos espetáculos e toma por base os livros *L'analyse des spectacles* (2012) de Patrice Pavis e *La Mémoire du Jeune Spectateur* (1988) de Roger Deldime e Jeanne Pigeon.

A escolha visa, além de explorar as experiências dos entrevistados, discutir a seguinte questão: os espectadores analisam o teatro a partir das mesmas categorias utilizadas pelos acadêmicos da área? Também está implícita nesta a questão acerca da validade de tais categorias analíticas: elas são operativas?

Ao tomar como objeto o livro de Pavis (2012), deparei-me com as seguintes categorias de análise do espetáculo, propostas como componentes da cena: atuação; voz, música, ritmo; espaço, tempo, ação; figurinos; maquiagem; objetos; iluminação; texto. Para criar as categorias segundo as quais seria possível analisar as criações cênicas, Pavis se baseia em uma ampla pesquisa teórica da área.

Certamente, as categorias levantadas pelo teórico francês são fundamentais nas pesquisas sobre a estética do teatro, mas elas me pareceram insuficientes diante dos discursos dos espectadores. Procurei, como sugere o próprio autor, adequar as categorias à realidade desses espetáculos e espectadores de 2014. Uma primeira medida foi a adição de categorias utilizadas por Deldime e Pigeon (1988) para sondar a memória do jovem espectador. Somei a essas categorias algumas outras que julguei pertinentes e procurei

atribuir a cada categoria palavras-chave⁶¹ que me ajudassem a identificar a ocorrência destas nos discursos analisados.

Tabela 1: Lista de palavras-chave utilizadas

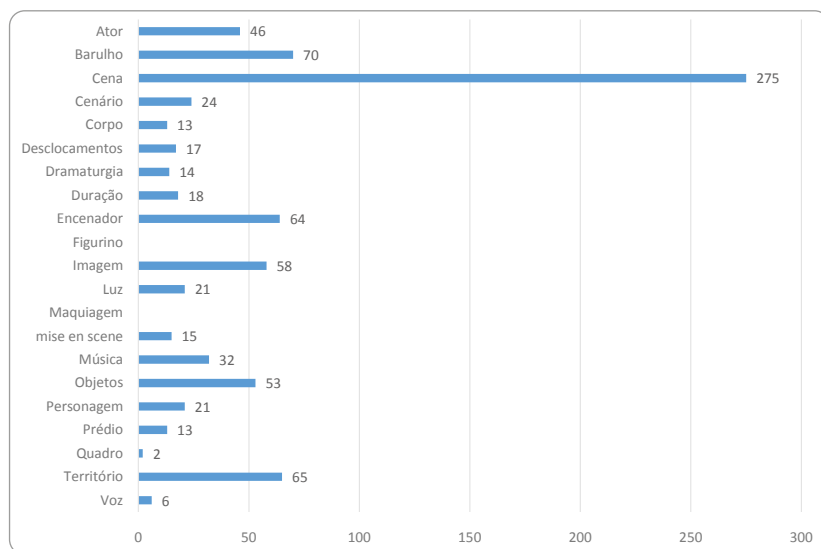
CATEGORIA	SUB CATEGORIA	PALAVRES-CHAVE
Atuação	Ator	Palavras ator, acteur, atriz e actrice
Atuação	Corpo	Corpo, corps
Atuação	Figurino	Figurino, costume
Atuação	Maquiagem	Maquiagem, maquillage
Atuação	Personagem	Personagem, personnage, personagens
Encenação	Encenador	Encenador, diretor, metteur en scene, Antonio Araujo, Tó, Romeo Castellucci
Encenação	Mise en scene	Encenação, mise en scene
Espaço	Cenário	Palavras cenário, décor, scenographie, cenografia
Espaço	Prédio	Bâtiment, prédio
Espaço	Objetos	Objetos que apareciam nas cenas - peruca, peruque, eixo, torno, scanner, ressonância, maquina, machine
Espaço	Território	Cidade, ville, país, pays, Paris, Avignon, Bruxelles, Bruxelas, França, Brasil, Portugal, Bélgica, France, Brésil, Belgique
Iluminação	Luz	Luz, lumiere, iluminação, éclairage
Som	Barulho	Som, ruído, barulho, bruit, bruitage, sonoplatia, vibração
Som	Música	Música, musique
Som	Voz	Voz, voix
Tempo	Cena	Cena, scene
Tempo	Duração	Longue, longo, curto, court, duree, duração, demora, lento, lent, rápido, repide, vite
Tempo	Quadro	Quadro, tableaux
Texto	Dramaturgia	Texto, text, dramaturgia, drama, dramaturgo, auteur
Opsis	Imagem	Imagem, image
Movimentos	Deslocamentos	Movimento, mouvement, deslocamento, déplacement

Para tal análise, selecionei apenas os espectadores que tinham feito a segunda e a terceira entrevistas sobre os espetáculos **Dire ce qu'on ne pense pas** e **Go down, Moses**. Desta maneira, são analisadas um total de 18 entrevistas com 10 pessoas diferentes, sendo 4 espectadores que assistiram à encenação de Antônio Araújo e 6 que assistiram ao espetáculo de Romeo Castellucci.

61 Utilizo palavras-chave em português e em francês, pois as entrevistas foram feitas nas duas línguas.

Todas as entrevistas com espectadores utilizadas nesse capítulo foram feitas entre os anos de 2014 e 2015. Os nomes dos espectadores foram substituídos por nomes fictícios para preservar sua identidade. Para diferenciar as segundas das terceiras entrevistas, foi adotada uma fonte e uma tabulação diferentes para quando elas forem citadas. Cada primeira intervenção de um sujeito é acompanhada por um rodapé que discrimina o número da entrevista (2ª ou 3ª), o espetáculo a qual ela se refere e o local no qual o espectador viu o espetáculo. Há também informações sobre a idade, profissão e naturalidade do espectador. De maneira geral, pode perceber que algumas categorias tinham mais ocorrências que outras no discurso dos espectadores, como ilustra o Gráfico 1.

Gráfico 1: Frequência da ocorrência das categorias nas entrevistas⁶²



Pude notar que quase todas as categorias elencadas por Pavis e as minhas próprias foram contempladas nos discursos. Chamo a atenção para a ausência da ocorrência de menções ao figurino e à maquiagem.

62 Utilizo o termo *mise en scène* do francês para reforçar a diferença entre a encenação e o encenador. Sigo Dort (1977, p. 61) para quem o surgimento da a encenação (*mise en scène*) a partir do século XIX não se explica pela aparição da figura do encenador, mas por uma modificação dos públicos que deixam de ser homogêneos, não podendo ser mais separados por gêneros.

Em parte, a ausência dessas categorias reflete uma característica inerente ao teatro contemporâneo: a utilização de roupas cotidianas e de pouca ou nenhuma maquiagem. Se o ator estivesse com a mesma roupa fora do teatro, de maneira geral, ele passaria despercebido.

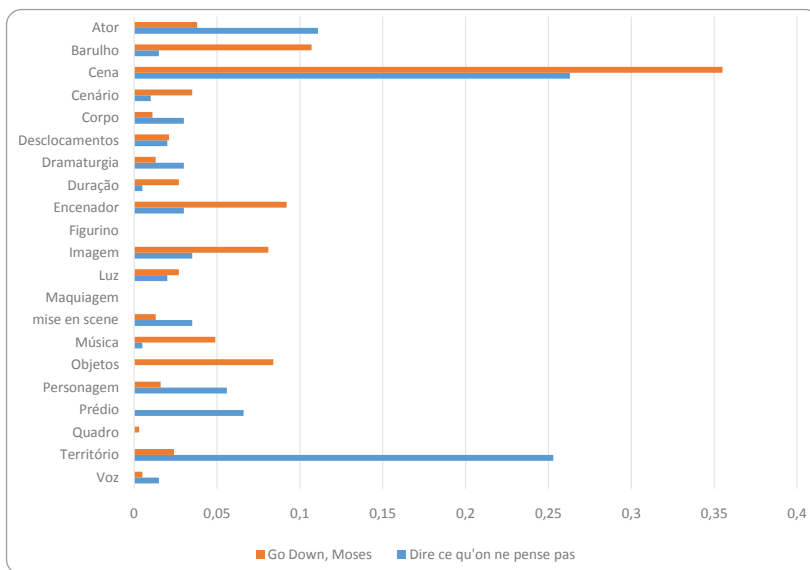
Na encenação dirigida por Araújo em Bruxelas, por exemplo, havia uma espécie de prólogo que contava com atores instalados nas escadarias da Bolsa de Bruxelas (local onde o espetáculo foi realizado). Os atores sentados junto à barraca azul usavam um figurino que pouco os diferenciava das outras pessoas que ficavam em frente à Bolsa normalmente. A única diferença notável seria a utilização das barracas, que é uma prática proibida e reprimida pela polícia do local.

Os espectadores olham a cena sem saber ao certo se se trata de ficção ou realidade. Essa é uma marca da intervenção urbana que o Teatro da Vertigem costuma promover por onde passa. Araújo parece buscar mimetizar a realidade local, propiciando essa ambiguidade ao olhar do espectador. Essa mesma cena do início do espetáculo foi modificada por Antônio Araújo na apresentação do espetáculo no Festival de Avignon. Os figurinos de mendigo foram substituídos por trajes sociais. Esses atores ficavam durante longo tempo deitados no chão em locais próximos ao prédio do Hôtel des Monnaies.

Já no caso de **Go Down, Moses**, os figurinos eram mais comuns e em parte das cenas, dir-se-ia até que realistas, ou seja, muito próximos a roupas utilizadas em situações reais. Do início até o meio da peça, o que os espectadores viam eram pessoas em trajes condizentes com as situações comentadas. Foi comentada, por outro lado, a ausência de roupa e as máscaras na última parte do espetáculo.

Se, por um lado, a menção ao figurino e à maquiagem não foi feita, o Gráfico 1 mostra que a referência à categoria cena foi, em disparada, a mais utilizada pelos espectadores. Penso que isso reflete outra característica das teatralidades contemporâneas, que é a divisão do espetáculo em quadros ou cenas. Essa divisão se torna o ponto principal de referência para os espectadores, que passam a organizar sua memória do espetáculo utilizando essa categoria.

Apesar das semelhanças, o Gráfico 2, que analisa as ocorrências de cada categoria separadas por espetáculo, revela que há grandes diferenças entre os espetáculos.

Gráfico 2: Frequência das categorias por espetáculo

O Gráfico 2 demonstra um mapeamento do que fica retido como significativo na memória dos espectadores de cada espetáculo. Começo ressaltando as menções ao espaço em **Dire ce qu'on ne pense pas**. Por conta da realização em espaços não convencionalmente utilizados para o teatro, em especial no caso de Bruxelas, a alusão ao espaço é constantemente, seja ao espaço interno do edifício, suas imediações, seja aos territórios da cidade ou do país. Como aponta Dinho⁶³ em sua segunda entrevista, feita alguns dias depois da peça:

DINHO – Eu achei muito interessante a utilização do espaço e do prédio, justamente isso, eu achei muito bom... essa boa exploração do prédio.⁶⁴

63 **Dire ce qu'on ne pense pas dans des langues qu'on ne parle pas.** Entrevista realizada na cidade de Bruxelas em francês: Espetáculo e 1ª entrevista ocorreram em 27/05/2014; 2ª entrevista em 29/05/2014; 3ª entrevista 07/09/2014. Dinho é belga, tinha 45 anos, era formado em sociologia, atuando como professor universitário. Foi ao espetáculo a convite de uma amiga (do meio teatral) e estava junto com Sabrina, sua esposa, no dia do espetáculo e das entrevistas.

64 2ª entrevista - **Dire ce qu'on ne pense pas dans des langues qu'on ne parle pas** – Bruxelas.

O Gráfico 2 demonstra um mapeamento do que fica retido como significativo na memória dos espectadores de cada espetáculo. Começo ressaltando as menções ao espaço em **Dire ce qu'on ne pense pas**. Por conta da realização em espaços não convencionalmente utilizados para o teatro, em especial no caso de Bruxelas, a alusão ao espaço é constantemente presente, seja ele o espaço interno do edifício, suas imediações, seja os territórios da cidade ou do país.

DINHO – A gente identifica esse prédio. Que essa peça está ligada a este prédio. Então, nós vemos o prédio de uma maneira diferente. Nós lhe damos outros significados.

LEONEL – Você passou em frente à Bolsa [durante esse período de 3 meses]?

DINHO – Sim, me acontece de passar. Eu acho que agora esse prédio é também a peça.

SABRINA⁶⁵ – Antes disso, de minha parte, eu tinha ido ver uma exposição de Leonardo da Vinci, que foi lá, mas é menos importante que a lembrança, a ligação, que a gente pode fazer [com a peça]...

DINHO – Dá uma outra alma a este prédio... antes eu ligava ele à Bolsa, as finanças, não ao lado cultural. Agora eu tenho uma outra visão, um pouco mais positiva também do prédio... mais ligada a algo... menos a especulação, mais a vida e as lembranças...⁶⁶

O espaço é simbolicamente modificado pela peça. Como já observado nos relatos sobre outras peças do Teatro da Vertigem, o espaço é investido de significação pela peça. Para o espectador que acompanhou a apresentação, fantasmagorias de sua própria memória passam a habitar o espaço. A peça preenche de afeto (no caso de Dinho positivo) aquele espaço que até então era só mais um ponto de passagem. Ele passa a habitar a mente do espectador como um espaço de vida, um espaço de memória, tal como ocorre nos locais marcados como especiais para cada um. O local onde se conheceu o primeiro amor, a casa em que o filho nasceu, o café em que

65 **Dire ce qu'on ne pense pas dans des langues qu'on ne parle pas**. Entrevista realizada na cidade de Bruxelas em francês. Espetáculo e 1ª entrevista realizados em 27/05/2014; 2ª entrevista em 29/05/2014; 3ª entrevista 07/09/2014. Sabrina é belga, tinha 43 anos, era formada em enfermagem atuando como professora do ensino superior. Foi ao espetáculo a convite de uma amiga (do meio teatral) e estava junto com Dinho, seu esposo, no dia do espetáculo e das entrevistas.

66 3ª entrevista - **Dire ce qu'on ne pense pas dans des langues qu'on ne parle pas** – Bruxelas.

encontramos um grande amigo que não víamos há tempos deixa de ser lugares indefinidos, de passagem e passa a ser lugares carregados de afetos.

Outro elemento essencial na experiência do espetáculo do Teatro da Vertigem é a relação com o ator/personagem. Ainda que o trabalho se enquadre na categoria teatro contemporâneo, as personagens do espetáculo dirigido por Araújo são referências para o espectador, ainda que descritas muitas vezes como caricaturais. De maneira geral, elas se sobrepõem à personalidade de cada ator. A atuação agrada aos espectadores, que ressaltam a coragem que os atores têm para algumas cenas, em especial a atriz que faz o papel principal, o da economista. Essa atriz/ narradora conduz os espectadores pela peça se tornando o ponto de referência e identificação principal.

ANDRÉ⁶⁷ – Eu me senti muito na pele da economista também, a mulher economista que volta ao seu país... porque... ela sofreu muito durante a peça, muita violência...ela foi questionada a todo momento, pressionada a todo momento. Ela foi mesmo tocada pelo homem que trabalhava com o lixo.⁶⁸

Enquanto o espaço traz o real para a percepção do espectador, a atuação e a personagem são os principais portadores da ficção. Essa ficção tenta iludir o espectador, enquanto o espaço trabalha o seu estranhamento.

Por suas características, **Dire ce qu'on ne pense pas** parece deixar os espectadores confortáveis para empregar termos e categorias de análise que são utilizadas frequentemente pela crítica especializada e pela teoria teatral. Aparecem elementos de análise clássicos, como encenação, dramaturgia e atuação, que são contrapostos a elementos mais relacionados a uma análise contemporânea, como corpo e voz. É nesse diálogo entre os elementos e formas de operação do teatro dramático e do teatro pós-dramático (LEHMANN, 2007a) que o espetáculo dirigido por Araújo parece se fixar como uma experiência significativa para os espectadores entrevistados.

Outra característica interessante que pude notar nos discursos é que as referências ao corpo em **Dire ce qu'on ne pense pas** são feitas não só

67 **Dire ce qu'on ne pense pas dans des langues qu'on ne parle pas.** Entrevista realizada na cidade de Avignon em francês. Espetáculo e 1ª entrevista ocorreram em 08/07/2014; 2ª entrevista em 10/07/2014; 3ª entrevista em 15/11/2014. André é francês e mora em Avignon, tinha 24 anos, trabalhava como ator e fazia graduação na cidade. Também fazia o conservatório dramático. Trabalhou acompanhando a produção e por isso esteve em todas as apresentações da peça, ainda que só tenha assistido integralmente a 2 ou 3.

68 2ª entrevista - **Dire ce qu'on ne pense pas das des langues qu'on ne parle pas** – Bruxelas.

ao corpo dos atores como ao corpo dos espectadores em cena. A presença corporal desse espectador *voyeur* era contundente durante a peça.

SABRINA – É aquilo que eu disse ontem, é isso [o espaço] que contribui também, de fato, que novamente nós estejamos a cada momento em uma postura corporal de *voyeur* e também de ator... onde...enfim, há outras emoções que devem ser vividas além de estar apenas em uma posição passiva de recepção.⁶⁹

A estética de **Go Down, Moses** é completamente diferente. Entretanto, chamam a atenção algumas características que a aproximam de **Dire ce qu'on ne pense pas** em relação às categorias personagem e corpo. Em primeiro lugar, destaco que a personagem principal (em cena) da peça encenada por Castellucci também é uma mulher. Essa mulher que sangra e que atravessa e é atravessada pelas próximas cenas estabelece de certa forma uma linha narrativa, ainda que de forma muito mais tênue que a da peça escrita por Bernardo de Carvalho. Essa figura ambígua de uma mulher que sofre e comete violência é assombrada pela figura de masculina que não está em cena.

Em relação ao corpo, destaco que ainda que nas entrevistas de **Go Down, Moses** o corpo apareça menos vezes citado em comparação a **Dire ce qu'on ne pense pas**, a questão da corporeidade dos atores, de sua presença, é igualmente forte, em especial na última sequência de cena, na qual aparecem homens pré-históricos. Também é presente a relação de *voyeurismo* do espectador. Esse espectador que entra na intimidade da personagem, a qual sangra trancada num banheiro, que olha pelos pequenos furos da tela que separa fisicamente o palco e a plateia.

De maneiras diversas, **Go Down, Moses** e **Dire ce qu'on ne pense pas** têm dramaturgias que, apesar de fragmentadas, possuem uma coisa em comum: a figura de uma mulher perpassa a peça fazendo a costura das cenas. Em **Dire ce qu'on ne pense pas**, a identificação com esta personagem parece ser mediada pela própria ficção escrita por Carvalho.

Por caminhos distintos, os espectadores de **Go Down, Moses** também podem chegar a uma identificação com a personagem, ultrapassando dessa maneira os limites da dramaturgia. De uma maneira surpreendente, os relatos apontam casos nos quais os espectadores são tomados pela sensa-

69 2ª entrevista - **Dire ce qu'on ne pense pas das des langues qu'on ne parle pas** – Bruxelas.

ção do que foi visto em cena e ficam atônitos em suas cadeiras, sangrando metaforicamente como a personagem em cena, ou seja, pode haver uma identificação física e direta com a personagem.

Ambas as peças se instalam de maneiras diferentes nas memórias. A identificação com a personagem produz ao longo do tempo reações diversas. Chama a atenção, as referências dos espectadores de **Go Down** às categorias imagens, barulhos, música e objetos. As impressões visuais e auditivas fazem parte das memórias relatadas, sem necessariamente portarem um sentido dramático. É o barulho em si, alto, a vibração pulsante que é lembrada.

As imagens são relatadas muitas vezes em seu caráter pictórico, sem necessariamente ligar-se à narrativa da peça que, por sua fragmentação, é encoberta por outros elementos. Os objetos em cena se tornam personagens. O “eixo que gira” e o “equipamento de ressonância magnética” são mais citados que as personagens que aparecem ao longo da apresentação.

Ao que parece, o enquadramento utilizado por Castellucci, trazendo objetos da vida real, estimula a atenção do espectador. O barulho é certamente o elemento fundamental para a inscrição da imagem do objeto na sua memória. Ele causa um choque direto da atenção exógena, ou seja, se instala na memória sem passar por mecanismos “racionalizantes”. O próprio encenador fala, como mostra o trecho da entrevista já citado, sobre a importância do som no processo de construção de peça.

O trabalho de Castellucci parece se concentrar na articulação entre som e imagem, articulação esta que estará disponível para a leitura do espectador. Como ele assinala, a relação entre esses dois elementos resulta ora em harmônicos, ora em dissonâncias. O som, uma vez que penetra o corpo do espectador – inclusive por conta de suas propriedades físicas –, resulta em uma fruição distinta da imagem, situando-se muito mais no campo da sensação, ou seja, instalando-se na memória implícita.⁷⁰

ROMEO CASTELLUCCI – Existem os dois aspectos [racionalidade e emotividade]. Estão um dentro do outro. Assim, uma pura emotividade, do meu ponto de vista, não é interessante. Um compromisso entre ambas [é mais interessante]: a emotividade, a emoção, a sensação – talvez seja melhor falar em “sensação” – é contrabalanceada pelo pensamento e vice-versa.⁷¹

70 Ver Helene e Xavier, 2003.

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

Imagem e som agiriam, segundo o encenador, como que dentro de um sistema em constante tensão. Ao trabalhar direta e propositalmente sobre as emoções, ao mesmo tempo que sobre a razão dos espectadores, o encenador deseja provocar sentidos nuançados, opacos, por vezes suspensos, jamais acompanhados de uma chave definitiva de resolução.

ROMEO CASTELLUCCI – Há algo que é controlado e algo que foge do controle, que porta ordem e desordem. Muito frequentemente, a música e os sons produzem um tipo de desordem interior que confunde as informações. Isso é bom. Em certos casos nos quais uma certa imagem produz um pensamento, uma ideia que toma uma direção, o som leva para uma outra direção. (...) há um conflito entre som e imagem. Isso é bom.

Outros objetos, não associados a barulhos, como o cartaz com a imagem de um coelho, seriam muito menos lembrados do que aqueles associados a ruídos, como mostrarei no próximo capítulo. Há ainda outra variação importante na relação entre objetos e sons, que é o sentido que esse som tem. Se nas cenas do eixo que gira ou da ressonância o som é mecânico e de certa forma mais abstrato, na cena em que aparece uma lixeira e algo se movendo dentro dela, o som do choro de um bebê parece ganhar uma significação mais imediata e é menos citado. Penso que esse som é menos citado pelos espectadores porque, a partir dele, é mais fácil produzir-se uma compreensão racional da cena, como aponta Roberta⁷²:

ROBERTA – Aí a cena seguinte, a do lixo, eu achei... não desnecessária, mas eu achei meio empobrecedora. Não empobrecedora, mas eu achei tipo: "olha, ela colocou o bebê no lixo". Eu achei uma cena meio demonstrativa, mas eu não sei se é ruim ou bom, na verdade. Acho que falta muito disso no teatro contemporâneo. Sabe esse lado mais didático. No fundo, é legal quando você entende o que está acontecendo, porque às vezes as pessoas tiram essas cenas que fazem esse tipo de coisa e daí você não entende mais nada e você não acompanha mais o espetáculo e desencana, porque é hermético. Essa cena... ela conta. A função dessa cena é "olha só, ela jogou o bebê no lixo". Não sei se se daria para ter tido uma saída um pouco melhor, um pouco mais fina, mais é... aí

72 **Go down, Moses.** Entrevista realizada na cidade de Paris em português. Espetáculo ocorreu em 06/11/2014; 2ª entrevista em 07/11/2014; 3ª entrevista em 31/03/2015. Roberta é brasileira e morava em Paris, tinha 31 anos, era doutoranda em artes cênicas e diretora de teatro. Foi ao espetáculo com Talita. É casada com Júlio.

tem uma coisa assim, tipo o lixo ele tenta ser super real, tem um aspecto de lixo sujo e tal, mas você sabe que não é um bebê que tá ali, porque tem um chorinho que é meio mecânico e um movimento que é meio mecânico, então cria um... uma coisa estranha assim. É real e não é. Você aceita, fala “tá bom”. Você aceita, mas fica no meio termo que não é nem convenção, nem é super real.

Para ela, o som e o objeto “lixeira” passam a integrar a compreensão da narrativa da peça de forma racional. É uma experiência que cria um sentido quase que imediato dentro da experiência global da encenação. Por outro lado, o som que se relaciona ao eixo que gira cria uma dificuldade na construção de sentidos. Sua compreensão parece ficar em suspenso. Penso que esse é o principal motivo para que durante as falas a cena seja citada tantas vezes. O som intenso e grave afeta diretamente o corpo do espectador com sua vibração e instala-se muito mais como sensação do que como sentido.

BIANCA⁷³ – Eu não entendi o início da cena com aquela máquina e os cabelos que são aspirados e com o barulho. Nessa cena eu não vejo nenhum sentido... eu procuro, mas não consigo fazer a ligação. (Risos)⁷⁴

Se pensarmos na fala de Castellucci durante sua entrevista, esse som que não tem “ligação com a imagem” parece ter sido uma concepção do encenador, para quem o trabalho de conjugação de elementos visuais e sonoros é um conhecimento específico. Assim como um acorde, as cenas das peças dirigidas pelo encenador também se utilizam das somas dos elementos de sua composição para criar uma outra coisa, uma espécie de síntese, diferente da simples soma entre elas. Essa composição, que Castellucci chama de disciplina no excerto abaixo, agiria no enfrentamento do desafio de contrabalancear emoção e razão.

73 **Go down, Moses.** Entrevista realizada na cidade de Paris em Francês. Espetáculo e 1ª entrevista ocorreram em 05/11/2014; 2ª entrevista em 08/11/2014; 3ª entrevista em 29/03/2015. Bianca é francesa e mora em Paris, tinha 51 anos, e trabalhava como diretora de mídia. Foi ao espetáculo só e sentou-se ao meu lado.

74 2ª entrevista – **Go Down, Moses** – Paris.

ROMEO CASTELLUCCI – Há uma disciplina, há um saber na convenção entre som e imagem. O som e a imagem juntos produzem harmônicos, produzem sentido musical. Ao tocar duas notas juntas ouve-se outra nota, e são dois harmônicos. É por isso que a combinação de dois elementos, como som e imagem, produz uma outra coisa.⁷⁵

O cenário e a iluminação também são componentes desse harmônico da encenação do diretor italiano. Todos os elementos da cena compõem uma dramaturgia da imagem sonora⁷⁶. Não é à toa que as palavras que fazem referência à categoria imagem são tão citadas. Como vimos, o espetáculo é milimetricamente pensado como um todo para gerar uma imagem sonora e visual potente.

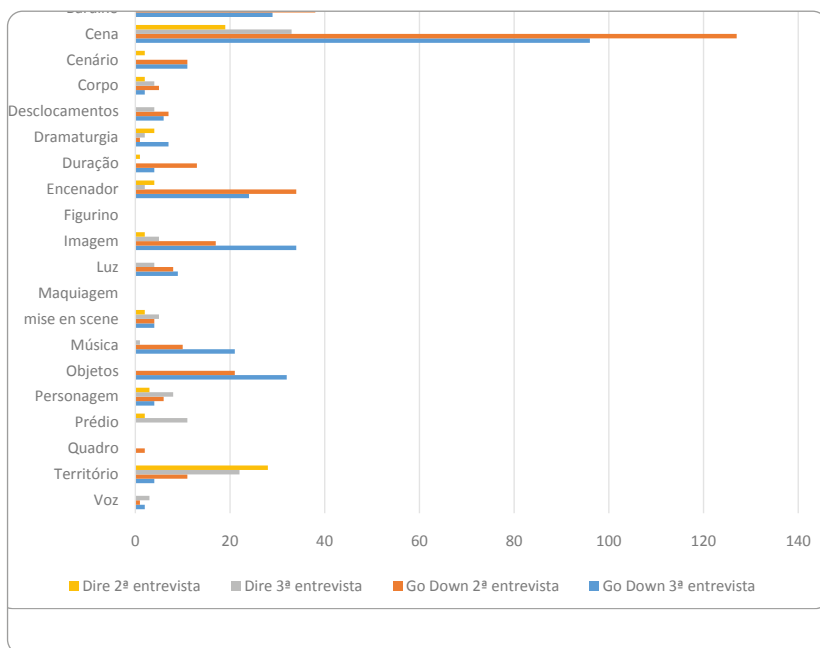
Outra comparação interessante pode ser feita entre as categorias encenação e encenador. Nota-se que a presença de Romeo Castellucci nos discursos dos espectadores é muito mais forte do que a de Antônio Araújo. Penso que esse fato é um reflexo do contexto em que os espectadores estão inseridos, no qual o diretor italiano é muito mais conhecido que o brasileiro. Por outro lado, no que diz respeito à questão da encenação, o espetáculo **Dire ce qu'on ne pense pas** é mais referido por seus espectadores. Essa menção ao encenador ou à encenação reflete a influência do ambiente sociocultural na formação do olhar do espectador.

Dando continuidade à análise, pude verificar que há uma variação das memórias ao longo do tempo. Algumas categorias e cenas citadas na segunda entrevista são ignoradas na terceira. Do mesmo modo, algumas outras categorias que eram pouco citadas na segunda entrevista ganham mais espaço na terceira como vemos no Gráfico 3.

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

76 Utilizo o termo imagem-sonora para reforçar a ideia de que participa da composição dessa imagem a qual o espectador se refere outros sentidos além da visão, ainda que na maior parte dos casos, ao que parece, a visão é o sentido que organiza essa imagem.

Gráfico 3: Frequência das categorias por espetáculo e número sequencial da entrevista (por ocorrência de palavra-chave)



Ao realizar uma análise comparativa das categorias, verifiquei a possibilidade de estabelecer alguns comportamentos distintos da menção às categorias ao longo do tempo. O primeiro passo foi analisar o desenvolvimento de cada categoria, de cada espetáculo quanto à proporcionalidade direta ou inversa, ou seja, se a citação da palavra aumenta ao longo do tempo (direta) ou diminui com o passar do tempo (inversa). Depois de fazer essa operação, propus uma comparação da mesma categoria dos dois espetáculos.

Ao comparar uma mesma categoria nessas duas encenações, pude verificar se elas tinham ou não o mesmo comportamento ao longo do tempo. Diante dessa proposta, pude chegar a três possibilidades de comportamento distintos.

No primeiro comportamento, há uma proporcionalidade entre a segunda e a terceira entrevista de cada espetáculo. Por exemplo, a categoria “ator” é mais citada na segunda do que na terceira entrevista para ambos os espetáculos. Isso indica que a categoria será menos presente na recordação dos indivíduos de ambos os espetáculos ao longo do tempo.

A segunda possibilidade é que as categorias apresentem comportamentos inversos para cada espetáculo. Por exemplo, a categoria “cena”, que é menos citada na terceira entrevista de **Go Down, Moses** do que na segunda, a mesma categoria apresenta um comportamento inverso no caso de **Dire ce qu'on ne pense pas**. Proponho que este pode ser um indício de um tipo de memória que tem uma tendência a ter sua evocação variada segundo o espetáculo.

Por fim, o terceiro comportamento é um que não permite realizar a comparação entre os espetáculos. Ele se dá na ausência da menção à categoria em uma das entrevistas. Dessa forma, ele revela traços que são característicos de cada encenação, como posso citar o exemplo da categoria “barulho” que revela um traço marcante de **Go Down, Moses**. Se dividirmos as categorias nessas três tendências, teremos a seguinte tabela:

Tabela 2: Agrupamento das categorias analisadas por espetáculos e entrevistas

PROPORCIONAL	INVERSA	NÃO COMPARÁVEL
Ator	Cena	Barulho
Encenador	Corpo	Cenário
Imagem	Dramaturgia	Deslocamentos
Território	Personagens	Duração
		Luz
		Encenação
		Música
		Objetos
		Prédio
		Quadro
		Voz

Num primeiro olhar sobre essa organização das categorias, pode-se dizer que as categorias que têm comportamentos proporcionais possuem uma vida própria e apresentam um mesmo comportamento, ganhando ou perdendo importância ao longo do tempo. Tais categorias revelam traços mais gerais da organização das memórias do teatro contemporâneo.

A palavra ator, por exemplo, é utilizada de diferentes maneiras durante a entrevista. No caso de André, por exemplo, ela aparece de uma maneira mais próxima a aquela que é colocada por Pavis.

ANDRÉ – Eu gostei muito da atuação dos atores, eu achei muito precisa.⁷⁷

Interfere na leitura de André o fato que ele próprio é ator e, dessa maneira, conhece bem as categorias utilizadas pela teoria teatral e se interessa pela prática dos atores como uma forma de exercício de sua profissão, tanto que ele é um dos poucos a dizer que se lembra da atuação na terceira entrevista.

ANDRÉ – Eu me lembro bastante da atuação dos atores.⁷⁸

A palavra ator será utilizada também para outras designações. No caso de Dinho e Sabrina, essa mesma palavra apareceria na designação de uma ação e como uma referência do papel do espectador em cena.

DINHO – o ator que estava deitado no chão.

[...]

SABRINA – Como te disse ontem, isso contribui, de fato, para que a gente esteja, a cada vez, numa postura corporal de voyeur e também de ator...⁷⁹

De fato, a utilização da palavra ator, tal qual uma categoria de análise, apareceu somente em raros casos, como o de André. Imperou uma abordagem do ator em sua materialidade concreta e, para a peça de Araújo, também para se referir ao espectador que está em cena.

Por outro lado, a categoria imagem mostra bem como os espectadores irão usar uma mesma palavra de muitas formas diferentes. Apresento abaixo algumas das possibilidades encontradas:

ANDRÉ – Eu tenho imagens fortes [do espetáculo]. Eu me lembro muito bem do rosto dos atores...⁸⁰

77 2ª entrevista - **Dire ce qu'on ne pense pas dans des langues qu'on ne parle pas** – Avignon.

78 3ª entrevista - **Dire ce qu'on ne pense pas dans des langues qu'on ne parle pas** – Avignon.

79 2ª entrevista - **Dire ce qu'on ne pense pas dans des langues qu'on ne parle pas** – Bruxelas.

80 3ª entrevista - **Dire ce qu'on ne pense pas dans des langues qu'on ne parle pas** – Avignon.

CLARA⁸¹ – eu tô mais com a imagem que eu acho que foi contemporânea. Não que tivesse nada chocante, mas é que ela é forte, a imagem, em si ela fica. Em algum momento fica na sua cabeça. Não que ela tenha nenhum significado, mas a imagem em si e a as cores também eu gostei, daquela cor pastel assim...⁸²

CLARA – uma coisa que realmente que ficou mesmo é essa imagem final, dessa coisa um pouco pré-histórica (risos)⁸³

BIANCA – me restam imagens, não me restam palavras...⁸⁴

BIANCA – me restam as imagens da encenação que eu achei muito... muito bem-sucedidas, ao contrário do senso geral da peça... onde eu não encontrei as chaves [para a leitura]⁸⁵

TALITA – mas eu lembro de ser uma peça, como as outras peças do Castellucci também, é muito visual. É muito elaborada visualmente assim. Então eu acho que é isso que mais impactou, porque eu não lembro do que era dito, eu lembro das imagens. Eu fecho os olhos e eu lembro da cena, assim, visualmente, eu lembro.⁸⁶

JÚLIO⁸⁷ – Eu vou lembrar das imagens.⁸⁸

JÚLIO – Tinha a cena do ... do... como chama isso? Scanner. Era marcante a imagem.⁸⁹

81 **Go down, Moses.** Entrevista realizada na cidade de Paris em português. Espetáculo e 1ª entrevista ocorreu em 08/11/2014; 2ª entrevista em 21/11/2014; 3ª entrevista em 02/04/2015. Clara é brasileira e morava em Paris, tinha 54 anos é arquiteta e dá aulas de música. Foi ao espetáculo com Vanessa e com o marido desta.

82 2ª entrevista – **Go down, Moses** – Paris.

83 3ª entrevista – **Go down, Moses** – Paris.

84 2ª entrevista – **Go down, Moses** – Paris.

85 3ª entrevista – **Go down, Moses** – Paris.

86 3ª entrevista – **Go down, Moses** – Paris.

87 **Go down, Moses.** Entrevista realizada na cidade de Paris em português. Espetáculo ocorreu em 08/11/2014; 2ª entrevista em 08/11/2014; 3ª entrevista em 04/04/2015. Júlio é francês e morava em Paris, tinha 28 anos, e atuava como tradutor. É casado com Roberta que o incentivou a ir ver a peça e amigo de Talita.

88 2ª entrevista – **Go down, Moses** – Paris.

89 3ª entrevista – **Go down, Moses** – Paris.

A palavra imagem, como demonstra o gráfico 3, é muito mais utilizada para falar de **Go down, Moses**, mas surge também na terceira entrevista de **Dire ce qu'on ne pense pas**. A categoria, ignorada pelos trabalhos de Deldime e Pavis, se mostra pertinente na medida em que denota um modo de organização da memória dos espetáculos ao longo do tempo. Essa organização em cenas da peça de Castellucci é colocada já de início frente à impossibilidade de ver uma narração contínua na peça. Por outro lado, na encenação de Araújo, ela cresce ao longo do tempo na memória do espectador.

Adelaide⁹⁰, por exemplo, que construiu uma narrativa sólida e contínua para **Dire ce qu'on ne pense pas** não recorre nenhuma vez à categoria imagem. Proponho, diante disto, que essa categoria apresenta indícios das duas possibilidades que o teatro tem de se organizar, e que podem ser refletidas nas memórias do espectador

A primeira seria uma narrativa, uma história que encadeia fatos que podem ser reduzidos em unidades de ação, tal qual um conto como **Chapeuzinho Vermelho**, narrado por Charles Perrault e pelos irmãos Grimm. Ainda que as histórias tenham diferenças, as unidades de ação (cenas) são identificáveis e se organizam como narrativas lógicas: a mãe envia a filha para a casa da avó, a menina encontra o lobo na floresta, o lobo vai à casa da avó e espera a chegada de chapeuzinho etc.

A segunda é uma sequência de imagens que não necessariamente têm uma conexão entre si. As unidades de ação, cenas, estão mais próximas de uma fotografia. Dessa forma, assim como para descrever uma fotografia, poderão ser adotadas estratégias que focam nos objetos, lugares e pessoas em cena ou em memórias que esses despertam.

Esses dois tipos de organização se referem, como disse, sendo que o teatro contemporâneo tem uma tendência predominante a se organizar a partir da sequência de imagens. Por outro lado, as associações empreendidas pelos espectadores não serão necessariamente as mesmas. Como vimos, Adelaide se concentra na narrativa, enquanto Dinho guarda “imagens” de **Dire**. O fato mais importante em tudo isso não é a memória em si do espectador (cada pessoa pode ter uma maneira diferente de memorizar as

90 **Dire ce qu'on ne pense pas dans des langues qu'on ne parle pas**. Entrevista realizada na cidade de Bruxelas em português. Espetáculo e 1ª entrevista ocorreram em 26/05/2014; 2ª entrevista em 29/05/2014; 3ª entrevista em 07/09/2014. Adelaide é nascida na Guiné-Bissau e criada em Portugal, tinha 27 anos, trabalhava como empregada doméstica. Foi ao espetáculo a convite da professora do curso de francês. Estava junto com Tatiana.

peças), mas a maneira que ela se articula com pontos de sua experiência para ganhar um sentido.

A categoria cena, também introduzida por mim a partir da sugestão das entrevistas, liga-se diretamente à imagem, sendo utilizada em alguns momentos de maneira muito próxima. Ela introduz um novo elemento em relação à imagem: o tempo. A cena é uma unidade de ação no tempo que foi, na maioria das entrevistas, trazida em uma relação estreita às imagens da memória.

ADELAIDE – enquanto a cena estava a passar eu estava a me atentar em cada personagem.⁹¹

A cena que passa fora do espectador em um tempo determinado e constitui uma unidade de ação se torna uma divisão fundamental na constituição da memória dos espectadores, especialmente no caso de **Go Down, Moses**, no qual haviam divisões claras entre as partes que constituíam o espetáculo.

JÚLIO – Ah... eu lembro sobretudo da cena da mulher parindo porque tem sofrimento, porque tem uma emoção que você acaba compartilhando e da cena da... da cena dos homens primitivos porque tem um contraste de cores assim... tem essa coisa cor quente, aconchegante, as trepadas, a mulher que bate... tem assim um som que ressoa... mas o outro ... tem assim, parece que pra memorizar precisa que tenha emoção envolvida, né? pra você se lembrar. As outras cenas não me emocionaram. Eu lembro das imagens, mas eu lembro da chatice (risos). A cena do lixo, meu... não lembro. Ah!! É nessa cena que tinha uma música. Tinha música na cena do lixo.⁹²

As cenas que organizam o espetáculo serão as mesmas unidades utilizadas pelos espectadores. Fica claro, dessa maneira, que nomear a cena já é um processo organizativo.

Entre as categorias que têm comportamentos diferentes em ambas as peças, a noção de corpo apresenta um comportamento interessante e se dilui em **Go Down**, enquanto se faz mais presente em **Dire ce qu'on ne pense pas**, com destaque para a reflexão sobre o “corpo do espectador em

91 2ª entrevista - **Dire ce qu'on ne pense pas dans des langues qu'on ne parle pas** – Avignon.

92 3ª entrevista – **Go down, Moses** – Paris.

cena”. O corpo, em sua materialidade, parece ser um objeto de destaque nas peças abordadas, como já havia apontado Ekira Fischer-Lichte.

”

Os procedimentos adotados por Romeo Castellucci e Frank Castorf, por mais diferentes que sejam, concordam no ponto em que dirigem, resolutamente, a atenção do espectador para a individualidade e a particularidade específicas do corpo do ator, para seu corpo “real”. Este último pode levar a um desaparecimento temporário da figura dramática. Todavia, não se deve considerá-lo como um procedimento visando a fazê-la desaparecer por completo, mas a irritar profundamente nossa percepção. [...] O que, num dado momento, é percebido como o corpo fenomenal do ator, é percebido, no instante seguinte, como uma figura dramática e *vice-versa* (FISCHER –LICHTE, 2013, p. 19).

Na encenação de Romeo Castellucci, ele trabalha com líquidos corporais como o sangue, com o corpo nu na cena das cavernas, com o corpo doente no scanner. Desta forma, o corpo que fica em evidência é o corpo do ator.

CLARA – achei legais os corpos. Eu não sei que efeito que ele fez que tudo parecia ampliado. O corpo humano estava mais. Não sei o que a tela fazia. Parecia que eles eram mais fortes do que eles são.⁹³

Por outro lado, o que o espetáculo **Dire ce qu'on ne pense pas** põe em evidência são os corpos dos espectadores.

SABRINA – é uma peça que mexe com a gente, muito particular, na qual nosso corpo é exposto.⁹⁴

São corpos humanos em cena. Seja do ator ou do espectador, suas materialidades parecem ser componentes incontornáveis na formação das memórias do espetáculo.

93 2ª entrevista – **Go down, Moses** – Paris.

94 3ª entrevista - **Dire ce qu'on ne pense pas dans des langues qu'on ne parle pas** – Avignon.

Há categorias menos marcantes para os espectadores como, por exemplo, “personagens”. Em **Dire ce qu’on ne pense pas**, tal categoria se afirma ao longo do tempo como referência da experiência teatral na memória dos entrevistados, enquanto no que se refere à **Go Down** as personagens passam cada vez mais a ser vultos que compõem as imagens do espetáculo. Por outro lado, um fenômeno inverso acontece em relação à dramaturgia, que passa a ser menos lembrada como categoria em **Dire** e mais citada em **Go Down**, se considerarmos a terceira entrevista.

As categorias não comparáveis; por sua vez, parecem demonstrar características relativas à constituição da experiência de cada uma das encenações. Para **Go Down**, **Moses** é possível dizer, por exemplo, que a presença do som como participante da experiência é muito forte logo após o espetáculo, e com o tempo vai se dissipando e se tornando mais uma sensação do som do que a lembrança do som em si. Por exemplo, no caso do barulho do torno, os espectadores tiveram alguma dificuldade de se lembrar do som em si na terceira entrevista, mas se lembravam de características do som como volume, altura e seu caráter mecânico. Por outro lado, os objetos de cena que já eram referências importantes da experiência ganham ainda mais lugar como espécie de índices da memória que se mesclam à ideia de cenário.

Em **Dire ce qu’on ne pense pas**, a característica mais marcante que serve de índice para o espectador é a utilização do espaço não convencional. As citações das palavras-chave que se referem ao prédio crescem muito ao longo do tempo e tornam-se uma das principais referências para os espectadores.

Para uma última análise visando o mapeamento dos relatos coletados sobre as peças, proponho um olhar para o tempo necessário a cada espectador para falar de sua experiência. O tempo de cada entrevista (ver Tabela 3) não era pré-estipulado e variava conforme a necessidade de cada espectador. Ele começava a ser contado no momento que eu ligava o dispositivo de gravação e acabava quando o espectador se dizia satisfeito, ou seja, quando tinha dito tudo que julgava importante sobre sua experiência do espetáculo.

Tabela 3: Tempo das entrevistas por espetáculo

TEMPO DE GRAVAÇÃO DAS ENTREVISTAS ANALISADAS				
DIRE CE QU'ON NE PENSE PAS DANS DES LANGUES QU'ON NE PARLE PAS		GO DOWN MOSES		
2º ENTREVISTA	3º ENTREVISTA	2º ENTREVISTA	3º ENTREVISTA	
01:11:50	00:42:45	00:37:59	00:36:53	
01:05:17	00:36:38	00:16:06	00:22:11	
01:05:17	00:36:38	00:21:29	00:21:53	
00:40:21	00:25:25	00:47:35	00:33:39	
		00:15:38	00:24:37	
		00:22:19	00:27:57	
Tempo médio		Tempo médio		
01:00:41	00:35:22	00:26:51	00:27:52	

Diante desses dados, é possível fazer algumas inferências. A primeira delas é que as entrevistas de **Dire ce qu'on ne pense pas** seguem a tendência (esperada em certa medida) de durarem menos tempo à medida que o espectador se afasta do evento teatral. Essa tendência se explica pelo trabalho de síntese que a memória normalmente faz, reduzindo os eventos aos seus pontos mais significativos, integrando às outras experiências de vida e eliminando boa parte dos detalhes. Por outro lado, chama a atenção que o tempo médio das entrevistas de **Go Down, Moses** aumentou quando comparadas a segunda e a terceira entrevista.

De maneira ampla, posso dizer que a maior parte dos espectadores consegue estabelecer um número maior de conexões de **Go Down** com sua vida, o que traz novos sentidos para a experiência vivida, ligando-a com outras experiências teatrais. A ligação com outras experiências teatrais, fator já presente na segunda entrevista em casos como os de Júlio e Fábio, amplia-se na terceira entrevista para os casos de Bianca e Talita.

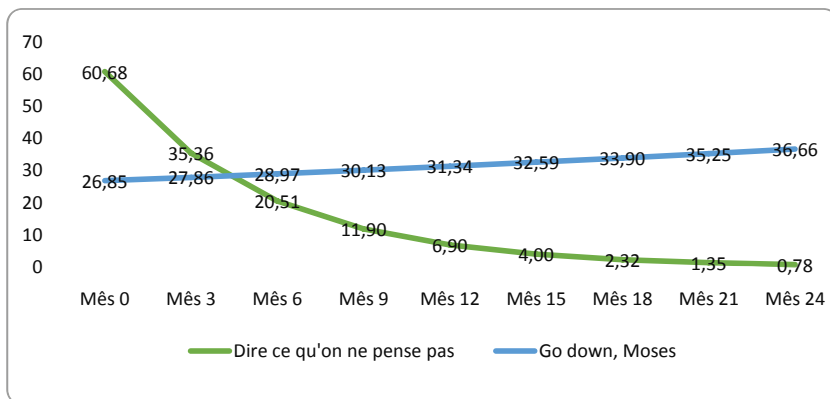
Pode-se dizer, a partir dos tempos das entrevistas, que no período que separaram a segunda da terceira entrevista, os espectadores de **Go Down, Moses** conseguiram fazer mais conexões entre a peça e a sua vida do que os de **Dire ce qu'on ne pense pas**. Seria necessário ampliar o tempo de acompanhamento dos entrevistados para verificar como tal tendência se desenvolveria ao longo do tempo, mas a manutenção do tempo em relação ao espetáculo dirigido por Romeo Castellucci demonstra uma projeção de uma lembrança duradoura, enquanto para o caso do espetáculo de Antô-

nio Araújo a tendência é de que a lembrança se condense muito rapidamente até se tornar apenas uma frase.

É comum que depois de algum tempo eu não me lembre de um espetáculo, de suas cenas ou mesmo de sua história, mas me lembre de uma espécie de sensação que o espetáculo me deixou. “Não gostei porque era longo”, “era um espetáculo bonito” etc. Dessa forma, quando o espetáculo se reduz a uma frase ele perde a ligação com o percurso de vida. Do ponto de vista da memória, seria mais bem-sucedido um espetáculo que, sendo capaz de se articular com a vida do espectador, despertasse a cada vez que fosse evocado uma nova associação.

A título de especulação, calculei qual seria a tendência de crescimento (ou diminuição) do tempo de entrevista para ambos os espetáculos, baseado nos dados da Tabela 3 dentro de um período de dois anos. A análise do tempo das entrevistas, embora não possa ser vista de maneira isolada, denota a tendência das memórias em relação ao tempo.

Gráfico 4: Projeção do tempo médio das entrevistas para **Dire ce qu'on ne pense pas** e **Go Down, Moses** em 2 anos



Segundo a projeção demonstrada no gráfico, os espectadores de **Dire ce qu'on ne pense pas** teriam muito pouco a dizer após um ano em que assistiram ao espetáculo (6 minutos de fala em média) e, após dois anos, o espetáculo poderia ser concentrado em uma frase (de menos de 1 minuto). Por outro lado, aqueles que assistiram **Go down, Moses** teriam um tempo médio de entrevista bem estável de cerca de 31 minutos após 12 meses e 36 minutos depois de 24 meses.

Fica claro que todo o trabalho de mapeamento proposto neste capítulo é essencial para revelar algumas tendências da experiência dos espectadores entrevistados. Apesar de ser muito útil para revelar tendências mais gerais, esse tipo de análise parece não penetrar em camadas mais finas do discurso.

Deve-se levar em consideração, por exemplo, que os espectadores entrevistados são de nacionalidades diversas, têm línguas maternas diferentes e as entrevistas foram concedidas no idioma escolhido por eles (nem sempre o materno). As diferenças culturais certamente contam na hora de escolher as categorias de análise. Nota-se que os francófonos se balizam mais pelas categorias propostas por Pavis (2012) que os lusófonos. Há, enfim, uma série de outras variáveis, como a relação com cada entrevistado, o local de entrevista, o fato de ser estrangeiro, que não estariam contempladas em uma análise destas categorias os mesmo de outras que podem ser criadas.

Diante dessa primeira tentativa de abordar as entrevistas fica claro que ela consegue apenas tocar na superfície das questões apresentadas pelos espectadores, uma vez que se foca, na maior parte dos casos, na estética do espetáculo, como se ele estivesse descolado da vida deste espectador. Por este motivo, penso que a análise a partir das categorias teatrais em uso serve como uma aproximação da experiência do espectador que deve ser aprofundada pela análise direta do discurso, a partir do qual emanam outras categorias que possuem uma lógica própria.

FLUTUAÇÕES DA ATENÇÃO SOBRE A MEMÓRIA DA EXPERIÊNCIA DE ESPECTADORES CONTEMPORÂNEOS

Frente as limitações de uma análise dos discursos a partir de categorias externas a ele, neste capítulo proponho uma outra abordagem dos discursos, todavia complementar a primeira, na qual busco, nos próprios discursos, os pontos que geram as categorias de análise, buscando identificar semelhanças e diferenças entre eles.

Ao discutir exaustivamente **Dire ce qu'on ne pense pas das des langues qu'on ne parle pas** e **Go Down, Moses**, eu e os espectadores que participaram desta pesquisa descobrimos muitas coisas sobre os espetáculos e sobre nós mesmos. Falar sobre uma peça é um ato que pode revelar muitas coisas sobre si. Rememorar é um verdadeiro trabalho que exige uma concentração de nossa atenção para trazer à tona lembranças que muitas vezes estavam submersas.

É interessante que durante as pesquisas os próprios espectadores passam a ter consciência de como o fato de ter que falar sobre o espetáculo, de uma maneira organizada e dentro das formalidades de uma entrevista, altera as memórias sobre a peça, potencializando-as.

ANDRÉ – Se eu sei que eu vou ter que falar [da peça] em 2 ou 3 meses... vou pensar regularmente. Ahh... eu seguramente iria pensar nela, mais tarde, mesmo se a gente não tivesse se encontrado... mas eu teria provavelmente prestado menos atenção.⁹⁵

95 3ª entrevista – **Dire ce qu'on ne pense pas das des langues qu'on ne parle pas** – Bruxelas.

A fala de André nos permite ver como a interferência do pesquisador ao propor entrevistas ao longo do tempo sobre a experiência de um espetáculo é reconhecida conscientemente pelo espectador quando ele aceita participar de um experimento como este. Sem categorias pré-estabelecidas e ciente das influências de meu olhar sobre o material, proponho uma reflexão acerca das entrevistas, com uma atenção flutuante, para utilizar o termo freudiano. Replico, à minha maneira o dispositivo da psicanálise, que pressupõe que em contrapartida à operação de livre associação empreendida pelo paciente (nesse caso pelo espectador), é necessário que o psicanalista (o pesquisador) escute com uma atenção flutuante.

Ao escutar cada espectador, considero que cada um dos espetáculos começou muito antes da data de sua estreia. De maneira mais direta, pode-se falar de seu início enquanto ideia na cabeça de cada encenador ou dos ensaios nos quais eles foram construídos. Do ponto de vista do espectador, ele também começa muito tempo antes e se constrói, como nos processos vividos pelos artistas, influenciado pela soma de ideias e experiências anteriores, sendo que algumas delas se tornam referências em suas memórias. Do mesmo modo, o espetáculo continua depois que as “cortinas fecham”. Ele continua seu desenvolvimento em nossa memória.



O que nos lembramos doze anos depois de um espetáculo, de um ator? É o que eu chamarei de prego. Dessa forma a gente diz o prego do espetáculo. O prego, é a imagem, ou a palavra, ou o gesto que condensa em um instante toda intensidade de uma cena, o desenvolvimento de um discurso, o caráter de um personaje (REGNAULT, 1986, p. 73).

Esses marcos conscientes (chamados de prego por François Regnault, 1986⁹⁶) aparecem de quando em quando nos discursos dos espectadores e dão acesso às suas experiências significativas do teatro e da vida. Eles são os pontos ao redor dos quais as experiências significativas se organizam e balizam as vivências do tempo presente.

Ambos os espetáculos que analiso foram feitos por encenadores que têm uma longa carreira atrás de si e estão inseridos em um sistema específico de produção: o do teatro contemporâneo. Informações como o local

96 Regnault é um filósofo francês, professor da Université Pais VIII. Um apaixonado por teatro ele escreve em seu **Le spectateur** algumas de suas memórias do teatro, organizadas e refletidas a luz de sua filosofia.

onde o espetáculo será realizado, ou de qual festival ele faz parte, funcionam como indicadores e enquadram a experiência de cada espectador. A partir destes e de uma série de outros elementos, os espectadores criam expectativas do que será o espetáculo.

Como demonstra Pierre Bayard em seu livro, cujo provocativo título é **Como falar dos livros que não lemos** (2007), nem sempre é preciso ler um livro para se imaginar sobre o que ele fala ou fazer uma avaliação de seu conteúdo. A nossa experiência do mundo, em contato com outras experiências, nos possibilita fazer uma série de previsões, muitas vezes com exatidão, sobre as coisas. Isso vale também para uma peça de teatro.

Para elaborar essa narrativa textual sobre a (fragmentada), recorro aos relatos que versam sobre as encenações **Go Down, Moses** e **Dire ce qu'on ne pense pas dans des langues qu'on ne parle pas**. Parto de 28 entrevistas longas e 46 entrevistas curtas que realizei nos anos de 2014 e 2015, com espectadores que pude acompanhar desde a saída desses espetáculos, ou até mesmo antes disso até cerca de três meses depois.

A tendência de dramatizar e criar narrativas, mesmo nos casos nos quais ela não está posta *a priori*, foi algo que pude perceber em todas as entrevistas que fiz. Em alguns casos mais claramente, em outros menos, mas o espectador parece sempre estar procurando uma ligação entre os fatos apresentados na peça e identificar uma sequência lógica na mesma. Se o teatro dramático prima pela compreensão da narrativa, o teatro contemporâneo parece se recusar a dar essa narrativa de maneira fácil. Exige que o espectador trabalhe. O resultado é que uma mesma cena, uma mesma peça, pode resultar em narrativas completamente diferentes.

Para entrar nesse território, proponho ao leitor um olhar atento à narrativa criada por Adelaide sobre **Dire ce qu'on ne pense pas**. Essa narrativa é diferente daquela que eu empreendi, demonstrando como há possibilidades de interpretação da cena, mesmo no que diz respeito ao seu fio narrativo, que extrapolam mesmo a intencionalidade dos produtores.

ADELAIDE – Tinha qualquer coisa do exército... a ver com a segurança... nas fronteiras. Que hoje em dia acontecem muitas coisas nas fronteiras que a gente não sabe. Não há uma vigilância... regular... não há uma vigilância... bem... como é que eu posso dizer? ... não são tão exigentes... Ou antes não eram tão exigentes e agora começam a ser mais por conta dos ataques terroristas, das drogas, das armas... isso eu acho muito bem... e ele fez passar mais ou menos isso para o público, foi isso que eu percebi. Que muitas das vezes que as pessoas estão a trabalhar neste tipo de trabalho não são re-

conhecidas. Dão a vida por isso e não são reconhecidas. Alguns morrem, alguns ficam com traumas... não é? Acabam por dar toda vida e não valeu de nada... então o filho dele estava a par de tudo isso e tentou chamar a atenção da filha do [homem] que era mudo para ela perceber que o pai dele era importante, mas não tinha sido valorizado. Ainda não percebi o que que o pai dela disse ao outro rapaz que ele também começou a entrar “em depressão”, que ele começou a criar um novo mundo dele, virou assassino... que ele depois assassinou o velho que estava na rua... e depois parece que há uma ... ahhh... uma agressão da peça, quando nós mudamos de sala, que o velho, o pai da moça, ele tava na rua e tinha uma filha que supostamente não era filha dele, mas uma pessoa que ele tinha como filha e que ele acabou por assassinar, como é que eu posso dizer... / Quando ele estava a falar com ela ... ela não percebia o que ele dizia. A linguagem que ele estava a utilizar com ela era muito agressiva e era uma linguagem de imposição ... se calhar era ... através do ... do trabalho dele que era assim de imposição. Ele estava a tentar impor à filha dele a linguagem que ele estava a falar e que ela não estava a entender. Ela estava a querer chamar para a realidade ... era como se ele vivesse num mundo à parte. Quando ele enforcou a filha não era ele ... ele estava incorporado, alguma coisa assim... não era a personagem dele... então quando se deu conta que ele matou a filha, se calhar, ficou “mais louco”... e talvez a filha dele não o conhecesse dessa forma... conhecesse uma parte mais calma, mais pacata, mais carinhosa, né? Não conhecia essa parte violenta que ele demonstra quando mata a filha... uma pequena discussão que não tem nexos nenhum.

LEONEL – mas você acha...eu acho que eu não entendi... você acha que isso é antes? Voltando antes na história quando ela era pequena? ...

ADELAIDE – Sim, sim... eu vejo nesse ponto de vista ... eu por exemplo, eu vi assim... porque depois quando ela cresce ela torna-se uma mulher rica e ela depois que o pai desaparece a feição dela mudou, o rosto, em termos de caráter ela mudou, ficou mais agressiva, mais fria. Não é? Tanto que ela foi se meter nuns bares de homossexualismo e de tudo mais, para tentar se ter numa realidade que não era a dela. Para tentar fugir talvez de um problema. Muitas das vezes as pessoas metem-se na bebida, no álcool, na prostituição para tentar sair de um problema e não veem que estão a entrar noutra. Então, essa parte foi muito boa porque mostra verdadeiramente a realidade de hoje em dia. Porque muitas moças, moços são atirados para essa vida quando não tem o caráter definido. Quando há qualquer coisa emocional que desestabiliza, ou seja, não tem força interior... se também pensarmos pela parte religiosa, não tem Jesus... e eu acho que a parte em que ela está lá e ele começa a... não subornar, mas a fazer convites indecentes. Dizer que gostava dos brasileiros e que queria conhecer... Ela começou a ter nojo dela própria e dizer que (...) eu não pertença a este mundo, e coisa assim... enquanto a cena estava a passar eu estava a me atentar em cada personagem para ver... para relacionar com a realidade de hoje em dia, porque é isso que eu acho que o autor quis mostrar... ou não? Não sei... ⁹⁷

97 2ª entrevista – *Dire ce qu'on ne pense pas des des langues qu'on ne parle pas* – Bruxelas.

Penso que essa passagem da entrevista com Adelaide demonstra muito bem como ela, à medida que fala da peça, tenta construir uma narrativa coerente a partir de sua própria experiência. A sequência de cenas apresentadas pela peça, que eu mesmo tinha lido como cenas independentes, foi vista por Adelaide como uma única história, com diversos *flashbacks*⁹⁸. Vendo minha intervenção durante a entrevista, percebi que mesmo eu tinha criado uma narrativa (como narro em capítulos anteriores) um pouco diferente da de Adelaide. Destaco que a encenação é construída de uma forma que fica difícil dizer qual seria a leitura mais correta da cena. Isso está expresso por Adelaide no fim de sua fala, quando ela se coloca a interrogação “ou não?”, acompanhada por um “não sei...”.

Para que a minha narrativa sobre o espetáculo não fique como única referência de comparação à empreendida por Adelaide, proponho uma comparação com as narrativas de outros espectadores.

TATIANA⁹⁹ – Lembro tudo [do espetáculo], lembro logo no início que... nas escadas, quando eles estavam com as tendas, nós pensávamos mesmo que... era gente morando na rua que se lembrou de vir e montar as tendas aqui na escada. (L – Que não era da peça?) Era da peça, mas no início nós não sabíamos nada sobre a peça, e então eu pensei mesmo, que fosse alguém que se lembrasse de ocupar as escadas, e dormir umas noites aí nas escadas da *Bourse*, o que não era nada de se estranhar aqui em Bruxelas. (Risos) E... lembro também logo no início... a cena do ator com a mulher grávida também... não dava pra entender bem, se ele tava a ser carinhoso, ou tava a ser agressivo com ela. (pausa curta) E... lembro-me... sobre o pai que matou a filha, acho que ela era maluca. (pausa) [...] Nunca cheguei a perceber porque é que o senhor perdeu a voz... a parte que a filha dele, estava a falar com o médico, também acho que tá muito real, porque acho que hoje em dia os médicos não prestam atenção suficiente no paciente, e acho que era o caso ali, (risos) ele estava como um bocado a... querer despachá-lo com ela. (pausa longa) que mais? Acho que é isso, mais nada...¹⁰⁰

Tatiana reforça um caráter de enquadramento, já presente na fala de Adelaide, o qual demonstra como a dramatização não tem sentido em si

98 É necessário salientar que ainda que seguisse o texto de Bernardo Carvalho (2014), a encenação não era feita de forma realista e possuía diversas invenções que permitiam uma multiplicidade de leituras.

99 **Dire ce qu'on ne pense pas dans des langues qu'on ne parle pas.** Entrevista realizada na cidade de Bruxelas em português. Espetáculo e 1ª entrevista ocorreram em 26/05/2014; 3ª entrevista em 07/09/2014. Tatiana é portuguesa, tinha 28 anos, era formada em comunicação e trabalhava como caixa de supermercado. Foi ao espetáculo a convite da professora do curso de francês. Estava junto de Adelaide no espetáculo.

100 3ª entrevista – **Dire ce qu'on ne pense pas das des langues qu'on ne parle pas** – Bruxelas.

mesma. Uma história só passa a ter sentido quando se relaciona com o restante do mundo. A cena do médico é para Tatiana muito real, pois “hoje em dia os médicos não prestam atenção suficiente no paciente”, ou seja, ela faz sentido dentro da experiência que Tatiana tem do mundo. Assim como para Adelaide, a peça representa a realidade, em especial na parte do bar, pois é assim mesmo e “muitas moças, moços são atirados para essa vida quando não têm o caráter definido”.

Outra questão que a fala de Tatiana me desperta é em relação à cena inicial de **Dire**, que acontecia nas escadarias da Bolsa. Seu discurso reforça a minha impressão de que essa era uma das cenas mais potentes, pois colocava em questão os limites entre o real e o ficcional. Na leitura de Tatiana, diferentemente da minha, houve uma crença de que os atores eram mendigos. Fica claro, dessa maneira, que eu sabia que não eram mendigos por ter acompanhado a montagem da peça, mas que um espectador bem poderia acreditar se tratar de mendigos verdadeiros. Surge, dessa maneira, uma condição de liminaridade entre o real e o ficcional, gerando para o espectador uma experiência que a pesquisadora Erika Fischer-Lichte (2013, p. 31) denomina como “experiência de crise”.



É, sobretudo, quando a oposição entre “real” e “ficcional” desaparece que tem lugar a crise. O que, na vida cotidiana, é cuidadosamente separado em dois mundos diferentes podendo ser perfeitamente apreendidos por meio de um par de conceitos dicotômicos, torna-se impreciso nos espetáculos [...].

A tendência humana de criar uma narração, ainda que dificultada pela liminaridade ou pela fragmentação dos espetáculos analisados, não desaparece. Penso que tal operação está profundamente relacionada à forma como lembramos. Criar relações entre a peça e a vida nos ajuda a lembrar, a dar um sentido para aquilo que lembramos. Esquecer é também uma face do lembrar, como aborda com uma grande beleza poética Peter Brook em seu **The Valley of Astonishment** (2014)¹⁰¹.

101 Considero o espetáculo de Brook (2014) uma boa ilustração de como precisamos organizar a memória para que ela possa ser acessada. Na ficção dirigida por Peter Brook e Marie-Hélène Estienne, a personagem Sammy Costas coloca cada memória, como um objeto, em alguma parte de sua casa, começando pelas prateleiras e terminando por encher toda a cidade. Ao fazer ligações entre as novas memórias e as memórias já consolidadas, e ao repeti-las no ato da fala, o espectador aumenta circunstancialmente as chances de se lembrar da peça.

Os sentidos da cena e as narrativas elaboradas por cada espectador mostram um pouco do repertório criado durante seu percurso de vida. Acho ilustrativa outra passagem, na mesma entrevista de Adelaide, na qual ela expõe sua percepção da cena de **Dire ce qu'on ne pense pas**, em que um pastor de uma igreja evangélica tenta convencer o público a entrar em sua igreja, aparentemente com a intenção de enganar seus seguidores e enriquecer.

ADELAIDE – Eu gostei daquela parte em que ele colocou o tal representante de Jesus Cristo...

LEONEL – O pastor....

ADELAIDE – Isso é brincadeira... um pastor é um anjo da igreja, né? Da casa de Deus... mas da maneira como ele estava a apresentar, ele mostrava era a parte da realidade, porque aquele que não crê na palavra de Deus, né? Muito facilmente não crê que existe o diabo e o diabo é o que governa o mundo todo. E quanto menos a gente crê que existe o diabo, mais ele consegue atuar na nossa vida.

[...]

ADELAIDE – Então ele mostrou muito bem essa parte das pessoas quererem representar Deus, né? Ninguém pode dizer “eu sou Jesus Cristo encarnado” isso não existe, né? Mas há muita gente que se faz passar isso... e ele disse até na sua palavra “muitos falsos pastores, muita falsa gente virão em meu nome” essas pessoas que dizem que são Jesus Cristo encarnado... isso não existe... e... mais o que que ele falou... uma parte... ahh “eu consegui enganar todos”. Claro que consegui! É o diabo que fala pela boca dele, consegue enganar, consegue por traição, mentira...¹⁰²

Enquanto outros espectadores encararam essa cena como uma crítica às igrejas evangélicas, Adelaide, que frequenta uma dessas igrejas, encarou a crítica como positiva, pois não dizia respeito à sua igreja, mas a outras que existem por aí e que enganam seus fiéis. Isso mostra, tal qual no caso da mãe de Ravena, espectadora de **Sobre o conceito da face no filho de Deus**, a liberdade de interpretação que é dada pelas encenações estudadas. Para Júlio, essa liberdade está expressa no espaço que Castellucci dá a seu espectador, sem impor uma única visão de mundo.

102 2ª entrevista – **Dire ce qu'on ne pense pas** das **des langues qu'on ne parle pas** – Bruxelas.

JÚLIO – Tem muitos espetáculos que falam de religião e... e hoje eu tive a sensação que a mulher que está batendo assim no véu e falando SOS é tipo... não tem ninguém pra te salvar, minha filha. Só que ele não está dizendo isso de forma clara. Ele tá... eu acho que ele respeita a coisa e ele deixa quem acredita, acreditar. Ele dá esse espaço. Eu acho que ele deu espaço pra todo mundo achar o que quiser achar e isso eu acho inteligente da parte dele, não estar fazendo uma crítica dura e agressiva da religião, mas eu sinto que ele tá.¹⁰³

Ainda que o encenador tenha tido uma intenção ao criar, quando a obra é apresentada ao público ela deixa de pertencer ao autor e passa a pertencer ao espectador, que vai lhe dar as colorações que bem entender dentro do que lhe foi proposto. Dessa maneira, como propunha Dewey (2010, p. 21-22), “Os atributos da obra de arte dependem não apenas das pessoas que a vivenciam (assim como do produto artístico), mas também das circunstâncias da experiência”.

O que havia em comum entre Adelaide e Tatiana, além do fato de terem visto “juntas” **Dire ce qu'on ne pense pas**, é que ambas não eram frequentadoras do teatro (e nunca tinham assistido um espetáculo de teatro contemporâneo). Ambas estavam lá pelo acaso, levadas pela professora de francês de um curso para estrangeiros.



Muitas vezes o público não especializado não é previsto ou esperado pela equipe de uma peça, mas para Romeo Castellucci o “espectador ideal seria aquele que entrasse no teatro por acaso: sem ferramentas intelectuais, seu olhar é totalmente sensação, conhecimento por meio dos sentidos, pura abertura física à representação, poro aberto aos afetos que vêm da cena” (CASTELLUCCI, 2014c, p. 35).

Penso que a afirmação de Castellucci vem no sentido de restaurar a validade da experiência do espectador não especializado. Percebo, olhando para as entrevistas, o quão atento à matéria em cena eles estiveram e como o frescor de ver pela primeira vez esse tipo de teatro aumenta sua capacidade atenta. A afirmação do encenador italiano combate a ideia de que um público que não conheça o teatro contemporâneo não vai compreendê-lo. Luta contra a ideia do fracasso do espectador que aparece de forma consciente nas entrevistas.

103 2ª entrevista – **Go Down, Moses** – Paris.

MORENA¹⁰⁴ – bem... eu não sei o que sobrou [de **Dire ce qu'on ne pense pas**]... é um espetáculo difícil... então acho que é necessário conhecer melhor o teatro para ver esse tipo de peça.¹⁰⁵

Claro que há uma dimensão de compressão que vai depender de quanto o espectador conhece do mundo hermético do teatro contemporâneo, mas o que quero dizer é que não conhecer toda a linguagem desse teatro não invalida a experiência dos espectadores. Toda a potência de empoderamento do espectador de teatro (mesmo do dramático) está no fato de que este tem autonomia para construir o sentido da peça e ligá-lo à sua vida. É nesse processo que o espectador estabelece uma significação para aquilo que assistiu, como propõe John Dewey.



A ação e a consequência devem estar unidas na percepção. Essa relação é o que confere significado; apreendê-lo é o objetivo de toda compreensão. O âmbito e o conteúdo das relações medem o conteúdo significativo de uma experiência (DEWEY, 2010, p. 122-123).

É na possibilidade da coexistência de múltiplos significados para uma mesma cena que se ancora o teatro contemporâneo. Dessa maneira, penso ser necessário lutar pela quebra dos paradigmas que têm norteado tal produção: 1- do fracasso do espectador (e consequente reação negativa); 2- de que o artista é um ser “especial”, à frente do seu tempo, transgressor por natureza e detentor da única chave que dá acesso ao sentido real da coisa; 3- da validação das instituições especializadas desse tipo de arte em detrimento dos outros tipos.

Ao oralizar sua memória, o espectador trabalha e, como já diz a sabedoria popular, “uma memória puxa a outra”. Nas palavras de Ecléa Bosi (2012 [1979], p. 55): “na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado”.

Como efeito colateral de minha pesquisa, penso que a maior parte desses espectadores não especializados, que saíram do teatro com a impressão de que não entenderam a peça, acabam por descobrir que eles tinham

104 **Dire ce qu'on ne pense pas dans des langues qu'on ne parle pas.** Entrevista realizada na cidade de Avignon em francês. Espetáculo e 1ª entrevista ocorreram em 09/07/2014; 3ª entrevista 15/11/2014. Morena é francesa e mora em Avignon. Tinha 30 anos e trabalhava na Universidade de Avignon. Foi à peça seguindo a recomendação de uma amiga (que é artista).

105 3ª entrevista – **Dire ce qu'on ne pense pas dans des langues qu'on ne parle pas** – Bruxelas.

compreendido muito além do que pensaram inicialmente. A ilusão do fracasso do espectador deve ser combatida, mas essa luta não pode se dar em uma frente única e deve incluir todas as ferramentas que levem o teatro ao encontro de função social na atualidade.

A PRIMEIRA VEZ A GENTE NUNCA ESQUECE...

Começar algo novo exige sempre um grande esforço atencional. Esse é um dos fatores que, a meu ver, influem diretamente na capacidade que “a primeira vez” tem de se instalar na memória. A primeira vez que fomos a uma cidade, o primeiro beijo, a primeira vez que vimos uma peça teatral são eventos que podem provocar lembranças significativas, carregadas de afetos.

Cabe ainda dizer que nem sempre a nossa lembrança de uma primeira vez é fiel à realidade, mas em todo caso, é ela que conta na formação de nossas memórias. Podemos ter visto uma peça anterior àquela que consideramos como nossa primeira experiência do teatro, mas foi aquela que declaradamente constatamos como experiência primeira a fundadora de nossa relação com essa arte.

FÁBIO¹⁰⁶ – Em Brest havia poucas coisas, mas me parece que a primeira vez que eu fui ao teatro, de fato, foi quando eu fiz uma preparação para os grandes vestibulares. Havia um professor de francês que nos levava a Paris dois dias e eu acho que era a primeira vez que eu vi o que era teatro contemporâneo... e era a primeira vez que eu vi algo completamente diferente do que eu tinha visto na televisão, as representações de teatro de boulevard. O teatro foi uma descoberta tardia e quando eu me mudei para Paris, é verdade que eu comecei a ver dança contemporânea, teatro, a verdadeiramente me interessar pelas questões de cenografia.¹⁰⁷

Ir à Paris para assistir teatro. Fica claro como o contexto, na passagem narrada por Fábio, foi fundamental para que a experiência se instalasse como significativa. Outra questão que a fala de Fábio suscita é que mesmo

106 **Go down, Moses.** Entrevista realizada na cidade de Paris em francês. Espetáculo e 1ª entrevista ocorreram em 04/11/2014; 2ª entrevista em 08/11/2014; 3ª entrevista em 02/04/2015. Fábio é francês e mora em Paris, tinha 47 anos, e trabalhava como crítico de cinema para um grande jornal francês. Foi ao espetáculo só e sentou-se ao meu lado.

107 2ª entrevista – **Go Down, Moses** – Paris.

antes de sua primeira experiência com o gênero teatral contemporâneo ele já tinha uma experiência de teatro através da televisão.¹⁰⁸

Vê-se assim como a experiência teatral, mesmo a tida como a primeira, não está isolada das outras experiências dos espectadores. Ao falar de sua primeira experiência do teatro, Fábio acaba por evocar também a sua primeira experiência significativa do cinema.

FÁBIO – A emoção primeira que condiciona minha paixão pelo cinema é antiga, porque ela remete à minha infância, quando eu via filmes na televisão... de fato, era um pedaço, um pedaço de um filme. Era o **Elephant Man** do David Lynch, em 1981, eu acho, o filme foi lançado e eu devia ter 13 anos e um programa na televisão, à tarde, mostrava um pedaço do filme para dizer: “o filme está sendo lançado”.¹⁰⁹

O leitor pode estar se perguntando nesse momento: “mas por que Fábio fala do cinema se a entrevista é sobre teatro?”. Como já disse, as experiências do espectador são todas integradas e, além disso, penso que a sua paixão forte pelo cinema foi o que impulsionou, mais tarde, sua incursão pelo universo do teatro e da dança. De fato, o cinema é o ponto de referência de Fábio, a partir do qual ele olha o mundo.

Sua fala constata que a emoção provocada pelo filme de Lynch condiciona seu olhar de espectador. Desse modo, fica expressa uma outra questão, que é a influência da emoção na retenção de uma memória como a primeira significativa em determinada categoria. Veria mais adiante em sua entrevista que a ligação com entre **Go down, Moses** e **Elephant Man** se dava não só por conta de ser a primeira vez, como também pelo fato de haver uma analogia entre as emoções.

Por outro lado, ainda que seja a primeira vez, já se chega ao teatro cheio de ideias. Há uma operação de aproximação das outras obras que marcaram nossa vida. Com as informações coletadas sobre o espetáculo que será assistido, elaboram-se previsões. Para que uma peça seja tida como marcante, é um fator determinante se o espetáculo, ou seu contexto, ultrapassa as expectativas, tanto de maneira positiva quanto negativa.

108 Na França, o teatro sempre foi muito presente no rádio e na tv. Transmissões ao vivo, peças radiofônicas, gravações de espetáculos são ainda hoje muito comuns. Discos de teatro traziam as vozes mais conhecidas dos franceses como a de Sarah Bernhardt, uma das atrizes francesas mais famosas no início do século XX.

109 2ª entrevista – **Go Down, Moses** – Paris.

FÁBIO – É a primeira vez que eu vejo um espetáculo de Castellucci. Eu nunca tinha visto. Ouvi falar dele porque, de fato, o seu último espetáculo, que acho que foi no Théâtre de la Ville, causou muita polêmica, pois teve uma intervenção do grupo *Civitas*, integrantes católicos, que subiram no palco para impedir a apresentação de acontecer. Eles fizeram manifestações todos os dias... eu tinha visto isso, mais bizarramente eu não me disse “eu vou ver”. Não caiu a ficha, não sei... a ideia de um espetáculo sobre a representação de Cristo, que colocava problemas, não me deu muita vontade de... ver isso.¹¹⁰

É inegável a influência que a repercussão dos protestos dos integristas católicos teve sobre a opinião pública. Enquanto muitos espectadores, como Fábio, fugiam de seus espetáculos para evitar esse conflito, outros tantos foram justamente para ver o motivo de tal *frisson*. De toda maneira, em praticamente todas as entrevistas sobre o espetáculo **Go Down, Moses**, os protestos contra o espetáculo **Sobre o conceito da face no filho de Deus** foram citados. Vanessa¹¹¹ não foi assistir **Sobre o conceito**, mas mesmo assim em sua entrevista ele demonstra que conhecia o espetáculo.

VANESSA – ah... não vi... o da face [**Sobre o conceito da face no filho de Deus**]... sim... aí quando eu li, como é que era a história do cara que tava lá, mal pra caramba, eu disse “pera aí”... (risos) até a ideia, eu achei a ideia muito boa, mas eu fiquei pensando vai ser... não vai ser um espetáculo agradável, tá mó confusão na frente do teatro, a gente nem foi, a gente tinha ingresso e a gente acabou não indo. (L – sério?) é... aquela imagem que ele escolheu, maravilhosa, né? Essa ligação que ele tem com a pintura, é interessante, mas tem uma... não sei, tem uma coisa de querer sacudir a pessoa, às vezes por um lado que você... eu penso “acho que não quero”.¹¹²

Ainda que Vanessa ou Fábio não tenham visto o espetáculo **Sobre o Conceito**, por meio do que eles leram e das experiências relatadas por pessoas que conhecem, eles têm uma visão sobre esse evento, certamente tido como marcante na história recente do teatro francês. Essa memória de uma experiência indireta parece ser mais estável do que a experiência direta do espetáculo, ou seja, aquela que é adquirida quando o espectador assiste ao espetáculo.

110 2ª entrevista – **Go Down, Moses** – Paris.

111 **Go down, Moses**. Entrevista realizada na cidade de Paris em português. Espetáculo e 1ª entrevista ocorreram em 08/11/2014; 2ª entrevista em 21/11/2014. Vanessa é brasileira e morava em Paris, tinha 42 anos e atuava como jornalista. Foi ao espetáculo com Clara e com seu marido.

112 2ª entrevista – **Go Down, Moses** – Paris

É claro que idealmente se poderia voltar ao início da vida de cada espectador e analisar como a experiência de teatralidade já pode ocorrer nos primeiros meses de vida. Mas cabe dizer que o foco está nas experiências que são relatadas oralmente, ou seja, que são manifestas pelo consciente de cada espectador, ainda que se reportando ao inconsciente. Dessa forma, partindo do discurso dos entrevistados, pude perceber que essa necessidade de contexto, na qual se inserem os discursos sobre “a primeira vez”, surgia sempre na segunda entrevista e por parte de pessoas que eu tinha conhecido na porta do teatro. Em geral, os espectadores com os quais eu tinha um contato anterior ao espetáculo não faziam essa fala contextualizada.

CLARA – Eu fiquei pensando nessa peça, porque é a primeira vez que eu vejo um espetáculo dele graças à Vanessa que me convidou. Eu não conhecia e eu gostei de ter ido.¹¹³

O discurso produzido é sempre dirigido a alguém, ele possui um enquadramento que permite que a comunicação se dê de forma plena. A necessidade de dar uma espécie de contexto, que tinha relação com sua vida e sua vivência teatral anterior, era imprescindível para poderem falar dos espetáculos sobre os quais a pesquisa se focava.

CONTEXTOS

A contextualização me permitia compreender suas falas, saber o local de onde eram feitas. Dentro desse contexto, a primeira experiência teatral apareceu diversas vezes. Mas também é possível identificar outros tipos de contextualização. Um dos mais frequentes é aquele que explica como a trajetória de vida levou a pessoa até aquele espetáculo, muitas vezes mais significativa que o próprio espetáculo.

113 2ª entrevista – **Go Down, Moses** – Paris.

ADELAIDE – Não tenho [o contato da minha colega de curso]. Somos do mesmo curso, mas eu não tenho. Sabe por quê? É porque ela fala muito e eu não tenho paciência. Somos de religiões diferentes... eu sou evangélica... e então ela fala mal dos (pastores) e eu não gosto de ouvir. Então só coisas do curso mesmo e está muito bom. Fazia lá muito tempo que ela não ia no curso e a professora convidou que era para irmos no teatro. Mas muito bom, muito bacana...¹¹⁴

Mas o que isso tem a ver com a peça? Tudo! Nessa contextualização Adelaide me coloca a par de seu ponto de vista e de sua relação com o grupo ao qual ela pertencia quando assistiu ao espetáculo encenado por Antônio Araújo. Ela demonstra que o convite da professora foi o elemento disparador de sua ida ao teatro naquele dia. É muito provável que, se não fossem os convites que a professora de francês ganhou para levar ao teatro os alunos de seu curso, Adelaide jamais teria sequer pensado em ir ver a peça. Um espetáculo pode continuar a existir após o evento teatral, mas não pode prescindir dele, ou seja, ele deve ter sido apresentado.

O teatro está inserido na vida real e seu contexto é também o econômico e o social. Sabrina, por exemplo, faz questão de me contar que foi ao teatro fazendo uso do artigo 27 da Declaração Universal de Direitos do Homem. Na Bélgica, isso é traduzido em uma política pública de redução da tarifa de entrada de espetáculos. Sabrina lembra que o teatro também está submetido às leis que regem a sociedade.

SABRINA – sim... na verdade a gente tem uma amiga, você viu ela ontem, Marina, que faz parte de um grupo, porque na Bélgica a gente pode ter acesso à cultura quando a gente recebe uma ajuda social, graças ao que a gente chama de artigo 27. O artigo 27 da Declaração Universal de Direitos do Homem¹¹⁵ que diz que a gente tem o direito à cultura. Então, ela recebe um bônus por poder ir em espetáculo em Bruxelas por 1,25 Euros. Isso permite de ter acesso... ela sabe que a gente gosta de ir ao teatro, nesse lugar, e como a gente faz alguns serviços em contrapartida ela nos convida com seu bônus para ir ao teatro. A gente não tinha ideia do que iríamos ver.

DINHO – Sim, no começo era uma boa ocasião de sair, de ver um espetáculo, sem saber o que que a gente estava indo ver. É verdade.

114 2ª entrevista – **Dire ce qu'on ne pense pas das des langues qu'on ne parle pas** – Bruxelas.

115 DOCUMENTO OFICIAL DECLARAÇÃO UNIVERSAL DOS DIREITOS DO HOMEM, artigo 27.º: "Toda a pessoa tem o direito de tomar parte livremente na vida cultural da comunidade, de fruir as artes e de participar no progresso científico e nos benefícios que deste resultam". Disponível em: <<http://www.humanrights.com/pt/what-are-human-rights/universal-declaration-of-human-rights/articles-21-30.html>>. Acesso em: 02 dez. 2015.

SABRINA – Alguns dias antes a gente tinha passado na frente da Bolsa e a gente viu os anúncios e nós nos dissemos “ahhh é do Festival de Avignon! Tem uma questão da língua que é colocada... sem dúvida que é isso que a gente vai ver com a Marina... mesmo assim... não tínhamos nenhuma ideia.”¹¹⁶

Pego a última frase de Sabrina para levantar a questão de como o contexto já diz muito sobre o espetáculo. Se por um lado ela declara que não tinha uma ideia, por outro demonstra que, na realidade, possuía várias ideias sobre a peça. Analisando a frase no contexto, pode-se perceber que o que ela quer dizer é que não tinha uma ideia precisa sobre a peça, não tinha lido nada no jornal ou no site do teatro antes de ir. Ainda assim, havia um universo de expectativas que foi gerado a partir de suas experiências anteriores. Ela conhece o tipo de teatro que é promovido pelo Teatro Nacional de Bruxelas ou o tipo de espetáculo que sua amiga prefere.

Por outro lado, a contextualização à qual os espectadores recorrem nos faz lembrar que o teatro faz parte da vida, representando uma parte ínfima da mesma. Uma oportunidade de sair para o teatro envolve muitas coisas. O trabalho, o grupo de amigos, a família. Alguém tomou conta dos filhos de Dinho no dia em que ele viu a peça. Bianca teve que se esforçar para assistir **Go Down, Moses**.

BIANCA – Eu posso te contar, apenas porque é divertido. Eu não deveria ter visto essa peça. Na verdade, é um colega de trabalho que vai muito ao teatro que assina a temporada¹¹⁷ do Théâtre de la Ville e como ele não estaria aqui ele me propôs de ficar com seu ingresso... eu procurava lugares para um outro espetáculo que... enfim, a outra peça do Castellucci no Teatro Bouffes du Nord, com a Valérie Dréville. Ahh. Eu não consegui os ingressos. Eu falei com esse colega e como ele não poderia ir, decidi me dar o seu ingresso. E foi um dia impossível porque, por conta do meu trabalho, eu tive que ir para Bruxelas e quando eu voltei [para Paris] ahh... eu pensei “vou ou não vou?” e eu fui!¹¹⁸

Sempre que vou ao teatro me coloco a questão de Bianca: “vou ou não vou?”. Sair de casa, pegar um transporte, gastar dinheiro com os ingressos, comer fora, voltar tarde para casa, ter que conseguir que alguém fique com

116 2ª entrevista – **Dire ce qu'on ne pense pas des des langues qu'on ne parle pas** – Bruxelas.

117 Na França, praticamente todos os teatros propõe um *abonnement*, que consiste em oferecer aos espectadores assinaturas no qual o espectador é obrigado a pegar um número mínimo de ingressos, em troca de vantagens, como a redução do preço dos bilhetes.

118 2ª entrevista – **Go Down, Moses** – Paris.

os filhos, lembrar que no outro dia devo acordar cedo. Ir ao teatro demanda do espectador um investimento de tempo, dinheiro e energia pessoal. Muitas vezes, como nos fala Bianca, vamos ao teatro por verdadeiras obras do acaso. Um amigo que nos deu seu bilhete, um espectador que chega atrasado, alguém que nos convida para o espetáculo, enfim, as possibilidades são inúmeras. Esses esforço e investimento são o que tornam o teatro tão humano: um gerador de encontros e desencontros.

Valorizo ainda mais esse discurso de Bianca ao pensar que ela estava sentada ao meu lado no teatro e, um pouco por força do acaso e muito por seu empenho pessoal, pode estar lá naquela noite e compartilhou comigo e com outros tantos espectadores aquele momento. Após a peça, abordada por um desconhecido, aceitou trabalhar sobre sua experiência como espectadora, dando seu testemunho para esta pesquisa. Assim como Bianca, Fábio (que também estava, em um outro dia, sentado ao meu lado no teatro) me contou como ele tinha ido ao espetáculo por obra do acaso.

FÁBIO – Na verdade eu peguei ingressos para ver **l’idiot** de Vincent Macaigne. Ahh... a partir da obra de Dostoievski. Então eu peguei ingressos para ver isso e eu peguei o **Go Down, Moses** do Castellucci o **Sacre du Printemps** e **Lucinda Childs**. Eu peguei 4 lugares dentro da proposta da assinatura. E Vincent Macaigne eu fui, mas foi cancelado, porque eles fizeram greve. Mas, eu vi ele depois. Eu conheço o nome de Castellucci... eu não... eu creio que tirando as fotos e vídeos eu não li grande coisa sobre ele, eu não sei exatamente quais são suas ideias... dessa maneira, eu fui realmente, na outra noite, sem saber o que eu ia ver. Eu não li artigos. Eu sabia apenas o título.¹¹⁹

Fábio nos diz como ir ao espetáculo de Castellucci foi uma opção que se deu pela falta de opção. Isso acontece com muita frequência no contexto francês, no qual se acaba por comprar bilhetes para peças que não veríamos, só para completar a assinatura. Isso permite ao espectador ter boas e más surpresas.

Sublinho que como Bianca, Fábio declara ter ido ver Castellucci sem realmente conhecer seu trabalho. Noto, no entanto, que ele mostra como a escolha não se deu por mero acaso. Castellucci era um nome conhecido, ele já tinha visto imagens das peças (que em geral são bem plásticas) e conhecia o título. Em seguida ele se declarará sem preconceitos sobre a peça,

119 2ª entrevista – **Go Down, Moses** – Paris.

mas posso dizer que isso é impossível, uma vez que nossa experiência nos leva sempre a criar expectativas sobre aquilo que vamos ver. Essas expectativas podem ser confirmadas ou cair por terra.

A NEGOCIAÇÃO DOS SENTIDOS

Nesse jogo com as expectativas do espectador, o encenador começa a criar os sentidos que serão, em seguida, compartilhados e discutidos, ao longo do tempo, pelos espectadores. Como narra Júlio, nem sempre a primeira impressão sobre uma peça é a que fica, pois, os sentidos atribuídos a uma encenação são sempre, de alguma maneira, negociados.

JÚLIO – No **Sobre o conceito da face do filho de Deus**...ah... aquele espetáculo eu tinha odiado no momento e falando com a Roberta, eu mudei de ideia um pouco... você viu o espetáculo? (Leonel – Sim) no fim das contas, a primeira parte que eu tinha odiado eu acabei gostando ao falar com a Roberta. Na segunda parte eu mudei de opinião...

LEONEL – Você não gosta da segunda parte?

JÚLIO – Não. Não lembro... não... diz nada. E hoje pra mim é um pouquinho isso...

LEONEL – Você não lembra da segunda parte o que é que era?

JÚLIO – Ah... eu lembro do... das pessoas, da cara de Jesus, mas estava lá desde o começo ... mas pra mim era um grande momento de chatice. (risos) realmente era um momento bem chato. E a mensagem assim... "Jesus é o meu pastor" ou coisa assim... é o ... (pausa) Então, eu acho bonito... eu preferi o espetáculo porque era mais simples... Esse de hoje [**Go Down, Moses**] me deu um pouquinho de raiva porque: grana, grana, grana, grana... não tem muito conteúdo. Claro que não é vazio, mas eu não vejo a relação de toda a grana que está lá e o efeito. Isso é uma coisa que me incomoda, apesar de ser bonito. É bonito, mas... pra que ele está fazendo isso? Pra que? Pra quem? É... isso me incomoda. E eu não concordo com o cara que a gente encontrou lá na saída do teatro. (Pausa)¹²⁰

É significativo que antes de falar sobre **Go Down, Moses** Júlio tenha que se referir a **Sobre o Conceito**, sua iniciação ao teatro de Castellucci. Ao mesmo tempo, em seu discurso, podemos ver como ele está ciente de que sua opinião sobre o espetáculo pode mudar, como já ocorreu. Ele

120 2ª entrevista – **Go Down, Moses** – Paris

demonstra também claramente alguns critérios que considera essenciais na classificação de um espetáculo como mais ou menos próximo às suas expectativas: para quem é feito? Para que? Para um espectador como Júlio (com quem me identifico), a arte pela arte não deve ser valorizada. Ainda que a ligação de Castellucci com seu mundo não seja descartada por Júlio, ele questiona se o encenador não teria encontrado uma fórmula para produzir uma máquina de enigmas sem sentido.

Dentro de minha proposta de compreender como os sentidos são negociados e como lembramos a partir de grupos sociais e dos lugares por onde circulamos, procurei incluir na pesquisa pequenos grupos de pessoas que se conhecem entre si para poder, dessa forma, olhar mais de perto a construção dos sentidos em “pequenas comunidades”.

Clara e Vanessa foram juntas ao teatro no mesmo dia em que Júlio. Os três se sentaram lado a lado no final do espetáculo, quando eu conversava com os espectadores e acabaram se encontrando. As suas histórias, como de outros microgrupos, vão aparecendo nas falas dos entrevistados. Dinho e Sabrina são casados e assistiram à **Dire ce qu'on ne pense pas dans des langues qu'on ne parle pas** juntos, assim como Adelaide e Tatiana, que foram ver a peça junto com a turma do curso de francês. São caminhos que se cruzam e se separam, que têm em comum o evento teatral.

Voltando à fala de Júlio, é significativo que a conversa com Roberta tenha alterado sua opinião e, portanto, sua memória do espetáculo **Sobre o conceito**, o fato também tinha sido mencionado no dia anterior na entrevista de Roberta, que foi realizada separadamente de Júlio.

LEONEL – Mas e da peça [**Sobre o Conceito**] você se lembra alguma coisa da peça?

ROBERTA – Eu lembro, eu lembro que tipo, a primeira coisa... a sensação de tá indo ver a grife Castellucci. “Ah, vamos ver quem é esse Castellucci!”

LEONEL – Você ainda não tinha visto? Foi a primeira peça que você viu?

ROBERTA – Foi a primeira peça do Castellucci que eu vi e por isso também que eu acho que fiquei muito decepcionada, porque eu tava esperando... eu tinha uma expectativa muito alta.

ROBERTA – Dessa peça [**Sobre o Conceito**] o que que eu lembro... só um parêntese: O Júlio odiou muito a peça, muito.

LEONEL – Vocês foram juntos?

ROBERTA – A gente foi junto.

LEONEL – Foi 2011, né?

ROBERTA – É. deve ser, ou pode ter sido no começo de 2012... bom, enfim, eu fui junto com o Júlio e a primeira coisa pra mim era a sensação de “vamos ver quem é esse Castellucci”... o que é meio triste, mas enfim... eu fui com a expectativa super alta e... eu lembro que o Júlio odiou o espetáculo e eu não sabia, eu saí sem saber se eu tinha gostado ou não, mas eu lembro que eu ... eu defendi o espetáculo e o Júlio acabou o com o espetáculo. E eu conversei com ele recentemente sobre o espetáculo e ele falou que saiu sem gostar do espetáculo e que agora ele gosta do espetáculo porque toda a minha argumentação convenceu ele, só que eu não gosto do espetáculo. (Risos)

LEONEL – Vocês mudaram agora? (Risos)

ROBERTA – Não é que ele me convenceu, mas eu acho que as críticas que ele fez ao espetáculo não eram justas e eu mostrei pra ele “olha eu acho que isso não é justo por causa disso e disso”. Todos os argumentos que ele deu pra não gostar do espetáculo eu contra argumentei, agora... eu ... não posso falar que eu não gostei do espetáculo. Eu falei que eu não gostei, mas é muito simples... mas é... eu tenho uma sensação forte de decepção, eu fui realmente esperando uma coisa de outro mundo e não era... o que eu falei também no começo de eu ter ficado decepcionada com o aspecto visual do espetáculo, ter achado meio “ai... sofazinho e tapete, sério? Esse cara não é artista plástico?”. Não sei dizer, eu fiquei bem decepcionada porque eu acho que esse é o tipo de coisa que fica bem feio no teatro assim... em filme você tolera, na tela você tolera, mas no teatro eu tava tipo sentada no fundo e no canto então você tem aquela impressão daquele vazio gigantesco na cena e tudo tipo... pequenininho assim. E aí eu lembro também que eu tive a impressão ...não charadinha, mas a coisa... eu morava na faculdade com um pessoal das artes plásticas e eles falavam dessas coisas das artes plásticas “tenho uma charadinha pra você resolver” (faz barulho de bateria de Talk show). Não sei dizer. Eu tive a impressão de charadinha pra resolver. Não charadinha pra resolver, mas eu tive a impressão do tipo... (pausa) ah... não sei.

LEONEL – A segunda parte?

ROBERTA – Não, a primeira mesmo, o pai dele lá se cagando e ele lá acreditando e o pai dele se cagando e ele lá... não acreditando, mas ele tendo que ajudar o pai dele e daí você fala “ó!”. E aí o Júlio odeia a segunda parte e eu gosto da segunda parte. O Júlio prefere a primeira parte. A segunda parte eu fiquei finalmente satisfeita porque tava ocupando a dimensão vertical do palco e é bonito, é legal. (Risos) O Júlio acha charadinha tipo o “You are (not) my Shepherd”. O Júlio acha isso super... ahaha é opcional o *not*? O Júlio fala muito nisso. Isso pra ele é muita sacadinha hahaha. A coisa do ser facultativo você acreditar ou não acreditar. Mas não, eu lembro que era legal eles subindo e tal (pausa) eu lembro que a gente conversou depois do espetáculo, no caminho pra casa e a gente tava brigando “não, não é bem assim” etc. Ele falou, eu nem tinha parado pra pensar ainda no título do espetáculo. Eu nem tinha parado pra pensar no título do espetáculo, eu realmente desencanei do título do espetáculo e o Júlio também falou que ele ficou irritado, que ele achou sacadinha... e a minha interpretação do título do espetáculo eu nem tive tempo de fazer, veio via Júlio assim que ele falou desse rosto... porque quando eu penso no rosto do filho de Deus... desencanando do espetáculo, mas só a coisa em si. O que me vem à

cabeça em primeiro lugar não é esse rosto clássico dessa pessoa que tem uma paciência infinita e o amor infinito, eu penso nessa coisa eurocêntrica, porque o rosto, independente do espetáculo... se você fala “vamos problematizar o rosto do filho de Deus” pra mim, o que existe de mais problemático ali, a primeira problemática que me vem à cabeça é essa história desse passado do oriente médio... e ele ser branco, ter traços finos, olhos claros pra mim essa é a primeira problemática, disparado é o grande problema pra mim do rosto do filho de Deus. Então pra mim esse é o primeiro problema e as outras coisas eu não tinha parado pra pensar. Mas o Júlio, tipo revoltado, falando mal do espetáculo falou que ele achava sacadinha também esse cara com paciência no começo e esse cara com esse rosto plácido, essa coisa e daí eu pensei ah... mas eu não falei pra ele porque a discussão tava quente e eu nem tinha parado pra pensar nisso.

(PAUSA LONGA)

E o Júlio usou muitas vezes como referência esse espetáculo pra falar mal e fazer piada de teatro contemporâneo pros amigos dele. Quando eu cheguei lá os amigos deles me perguntaram “é verdade que você levou o Júlio pra ver um espetáculo que tinha um cara se cagando?” Eu disse “é...” E eles perguntaram “é isso que vocês estudam na faculdade? Que merda” (risos) eu achava que o cara se cagava de verdade em cena...¹²¹

Penso que a fala de Roberta complementa a de Júlio. Além de mostrar claramente a questão do sentido negociado entre os dois ela mostra uma dimensão que se expande para o grupo social dos amigos. Percebo que quanto mais longe da vivência de base (nesse caso o espetáculo teatral), maior é a tendência de haver um processo que faz com que a lembrança do fato seja chapada. Por exemplo, para os amigos de Júlio que não assistiram à peça o espetáculo de Castellucci vai ficar marcado pelo fato de que era “uma peça de teatro que tinha alguém se cagando em cena”.

Ainda sobre essa questão da possibilidade de mudança na memória tematizada pelas falas acima, retomo uma outra fala de Roberta, que conta como a experiência de uma outra pessoa mudou sua opinião sobre o espetáculo **Go Down, Moses**.

ROBERTA – Go Down, Moses... então... é ... eu lembro que durante o espetáculo eu não tava gostando, eu lembro que eu saí, a gente teve a primeira entrevista. Não, eu saí... e a entrevista foi depois. Enfim, na primeira entrevista eu tive uma impressão muito, muito negativa, mas que tem a ver também com a minha tese e com as minhas questões com o teatro, sabe? Essa porcaria cheia de referências enigmáticas, que bosta, pra que isso? Enfim... pondo meu desgosto com o teatro contemporâneo, mas que no fundo, conversando com Margarida

121 2ª entrevista – **Go Down, Moses** – Paris

depois eu reconsiderarei. (Leonel – Ah...é?) Claro que assim eu não reconsiderarei a minha experiência durante o espetáculo, mas eu reconsiderarei a ... utilidade não é bem a palavra... a validade... não sei se é validade, a importância, não sei. Eu entendi que tem gente que vai e realmente é tocado, então não é um negócio só... não é uma forma só vazia, tem gente que é profundamente tocado por isso e eu achei interessante. Eu não sou uma dessas pessoas, mas eu falei “ah, bacana!”. Tipo isso merece continuar existindo e ter subsídio público ... porque eu tava realmente revoltada, me dizendo “meu, que merda é essa?”.¹²²

Quando atenta-se para a fala de Roberta e Júlio, é possível notar que há uma negociação feita ao longo do tempo. Na segunda entrevista sobre o espetáculo **Go Down, Moses**, ambos se remetem mais à negociação de sentidos de um espetáculo que viram alguns anos antes (**Sobre o conceito**). É somente na terceira entrevista, alguns meses depois, que as negociações de sentido de **Go Down, Moses** começam a se estabilizar. Depois que Roberta conversa com Margarida e com Júlio, comigo e com outros amigos que assistiram ao espetáculo, fica clara a continuidade do processo de significação da peça. Isso é o que chamo de “a vida do teatro”¹²³, e que pode ser vista alguns meses depois na terceira e última entrevista.

JÚLIO – Não, eu sei, a Roberta me falou sobre isso, porque a Margarida ficou muito emocionada com essa peça. Acho que a Roberta te contou sobre ela, né? (L – contou) então não preciso mencionar. Por isso. Fora isso, a gente não falou dessa peça... eu acho que daqui 1 ano eu vou ter esquecido. Mas assim, eu lembro assim... eu sei que eu tenho uma memória visual. Eu lembro das imagens, não toda a peça. É por isso que dentro da peça o que tem uma imagem muito forte e contrastada eu lembro bem... mas agora o resto...¹²⁴

A informação circula em meio às pequenas comunidades e forma-se uma memória compartilhada sobre a qual as pessoas têm pontos de vista individuais. Depois de saber o impacto que a peça teve sobre Margarida, que ficou em estado de choque após ver a peça **Go Down, Moses** e chorava copiosamente, assim como outras duas espectadoras presentes na sala

122 3ª entrevista – **Go Down, Moses** – Paris

123 Para mim a vida do teatro está relacionada à sua continuidade na memória dos participantes do evento teatral. Essa vida refere-se à capacidade de um espetáculo potente de continuar habitando a memória que trabalha constantemente sobre ele, atribuindo-lhe novos sentidos.

124 3ª entrevista – **Go Down, Moses** – Paris

naquela noite, Roberta repensou sua posição diante da peça e a história começou a circular em seu círculo de amigos.

Margarida foi a única espectadora entrevistada que assistiu ambas as peças que acompanhei na Europa: **Go Down Moses** e **Dire ce qu'on ne pense pas das des langues qu'on ne parle pas**. Eu a conheci na saída do teatro em Avignon e combinamos de conversar sobre a peça (foi uma das entrevistas que não tiveram continuidade). Quando descobri que ela tinha visto a peça **Go Down, Moses**, tentei entrar em contato, mas percebi que ela não estava em condições de dar a entrevista. A peça despertou um estado emocional tão profundo que ela chorou copiosamente por horas após o espetáculo. Um amigo que a acompanhava teve que levá-la para fora do teatro e depois eles caminharam pela margem do rio Sena, sem que ela conseguisse verbalizar seus sentimentos. Ainda que não tenha feito as entrevistas gravadas com Margarida, sua experiência da peça influenciou diretamente os depoimentos coletados.

Em um contexto completamente diverso, em Bruxelas, pude observar o desenvolvimento dessa negociação em duas entrevistas coletivas que realizei com Dinho e Sabrina, casal que assistiu junto à apresentação de **Dire ce qu'on ne pense pas das des langues qu'on ne parle pas**. Por exemplo, em relação ao tema da violência tratado, segundo eles, pela peça. Dinho aborda a questão da violência e é seguido por Sabrina:

DINHO – (...) este lado que era mais claro no início passa a não ser tão claro na sequência, eu acho. Essa questão desse mundo do futuro, ou essa projeção de um mundo tão violento e um pouco... enfim... como se a gente estivesse no inferno.

SABRINA – Eu acho que, para além disso que eu te disse [na primeira entrevista], eu acho a atitude do ator, face-a-face com sua esposa, muito violenta... baahhhh... me vem a sensação... ela é um objeto... ela não fala... ela está completamente... eh... a palavra... ela não o escuta, ela está apenas lá, com seu ventre... como uma baleia (risos) encalhada em uma praia... eh... não tem diálogo entre essas duas pessoas... ele fala, mas eles não se escutam... ele partiu para uma conquista de território... isso faz muito sentido, evidentemente, para os Belgas também. É interessante que em um momento da peça a gente sente muito intensamente uma história que é a nossa... o problema linguístico. Existe de fato um problema linguístico.

DINHO – Sim, evidentemente, sobre o esmagamento da língua Flamengo pela franco-fonia, tem várias passagens que falam disso...¹²⁵

125 2ª entrevista – **Dire ce qu'on ne pense pas das des langues qu'on ne parle pas** – Bruxelas

No processo de negociação Dinho e Sabrina chegam à conclusão de que a peça é violenta, o que lhes remete a violência que eles próprios conhecem em sua realidade. Dessa forma, entram em uma discussão que apareceria com certa frequência em todos os relatos que pude coletar: a da violência.

VIOLÊNCIA E EXPERIÊNCIA TRAUMÁTICA

A questão da violência trazida por Dinho num primeiro momento é desenvolvida por Sabrina. A projeção de um futuro violento, lida por Dinho, é passada para o presente por Sabrina. Um desperta o olhar do outro, criando novos sentidos.

A violência projetada no futuro para um é, para a outra, um presente concreto: a violência contra a mulher que é considerada como um objeto, o conflito linguístico, a xenofobia e a intolerância presentes na sociedade - violência esta que seria levantada diversas vezes por vários dos espectadores entrevistados. Posso mesmo dizer que ela é uma questão central dos testemunhos dos espetáculos **Go Down Moses** e **Dire ce qu'on ne pense pas dans des langues qu'on ne parle pas**.

ANDRÉ – Eu não assisti aos ensaios, mas, por outro lado, quando eu vi a peça pela primeira vez, eu vi apenas o prólogo na parte externa do teatro e eu recebi muita violência, muita tristeza. Eu senti que era muito carregado, tinha muitas coisas a dizer e... (pausa) e eu senti toda essa pressão que a gente tem sofrido nos últimos 5 anos, nos últimos 5-6 anos a gente sente muita pressão depois da crise.¹²⁶

A violência em cena, testemunhada por André, parece ter tocado os espectadores em um ponto muito próximo ao de uma violência real. Ainda que tivesse consciência todo o tempo de que se assistia a uma peça de teatro, o lugar era real, os atores eram reais. Nessa linha tênue entre a ficção e a realidade, um ator que coloca a mão na vagina de uma atriz pode chocar tanto o espectador (nesse caso, em especial as espectadoras) quanto presenciar essa cena em um metrô. A cena mais citada como marcante de **Dire ce**

126 2ª entrevista – **Dire ce qu'on ne pense pas dans des langues qu'on ne parle pas** – Avignon.

qu'on ne pense pas é nada menos do que a cena em que um ator simula um assédio sexual à atriz principal.

ADELAIDE – Nós voltamos ao curso e a maior parte das pessoas dizia que o ... o corpo do teatro em si foi muito bom, mas aquela cena em si do bar foi a que mais chocou o público...

LEONEL – Mas eles gostaram ou não gostaram?

ADELAIDE – Gostaram, mas não estavam à espera... ficaram surpreendidos nessa parte negativamente, porque é como se fosse... entrasse na mulher... é como se ela estivesse a se prostituir lá, porque o homem, na cena que aconteceu dele pôr a mão dentro da roupa dela. Tavam lá lésbicas, tavam lá gays, tavam lá casais que não se sentiram à vontade. Se sentiram incomodados com aquela situação... só que eles não pensam que aquela é a realidade de hoje em dia. É o que acontece...¹²⁷

O grupo de Adelaide não esperava que o teatro pudesse trazer uma cena como esta, tão comum nos dias de hoje, no palco. Ao enquadrar a situação cotidiana, o espetáculo aumenta seu impacto, e passa a ser impossível ignorá-la, fingir não vê-la. Como bem diz Adelaide, os espectadores “ficaram surpreendidos nessa parte negativamente”.

Apesar da cena do bar ser a mais citada nas entrevistas a curto e a longo termo, uma questão latente para grande parte dos espectadores ao sair da peça era a ocupação do espaço dos mendigos, em frente à Bolsa, por atores disfarçados de mendigos. No debate com o encenador sobre a peça, realizado em 28 de maio de 2014 no espaço da Bolsa de Bruxelas, essa questão esteve presente. Com base nas respostas da equipe do espetáculo aos espectadores, a meu ver, ela não foi compreendida. A senhora questionava se o espetáculo teria legitimidade para ocupar a casa dessas pessoas sem domicílio fixo, ou seja, a escadaria da Bolsa. Notei que os espectadores que aplaudiram sua fala concordaram com ela. Sem julgar o mérito desse incômodo gerado no espectador, nesse primeiro momento, penso que ele pode ter origem na violência. A violência que pode estar na visão do espectador para quem a peça coloca em evidência as pessoas que moram habitualmente na escadaria da Bolsa, mas que em geral passam despercebidas ou no ato do espetáculo de desalojar e expor essas pessoas

127 3ª entrevista – **Dire ce qu'on ne pense pas das des langues qu'on ne parle pas** – Bruxelas.

contra sua vontade. Mas também um incômodo que pode ser gerado pela inutilidade desse teatro que estetiza a desgraça sem que isso gere nenhum tipo de reflexão.

O teatro, ao encenar a violência, provoca um efeito de potencialização desta violência, que pode causar esse incômodo para alguns, mas que também pode estetizar-se, virando uma “brincadeira” de se fazer o mendigo. Eu coloco, portanto, essa cena dentro daquelas que, no limite não bem definido entre ficção e realidade, são contrárias à expectativa do público.

De toda forma, essa questão seria muito menos lembrada nas segundas entrevistas e praticamente esquecida nas terceiras. A surpresa ocasiona o choque da atenção no caso narrado por Adelaide. Carregada de afetos negativos, a experiência parece se configurar de uma maneira muito próxima ao mecanismo do trauma.

A relação entre experiência violenta e o trauma já está colocada desde o início da teoria freudiana, sofrendo uma série de mudanças ao longo de sua carreira. Nas palavras do jovem Freud (2006, p. 153): “chamemos de traumáticas as excitações externas que possuem força suficiente para romper o escudo protetor”. Se pensarmos nessa definição, mesmo uma experiência positiva, mas violenta, poderia ser traumática.

O trauma, fruto de um choque violento, desorganiza a nossa mente, desestabiliza. É um momento em que as respostas que conhecemos não são suficientes para classificar algo. Em um evento traumático, diante da impossibilidade de impedir os grandes fluxos de estímulos que invadem o aparelho mental, só resta ao corpo do indivíduo deixá-los em suspensão para um processamento posterior.

A cena do bar de **Dire ce qu'on ne pense pas**, na qual a violência aparentemente ultrapassa os níveis de realidade esperados em uma peça de teatro (ao menos para os parâmetros de Adelaide), causa um choque quando ocorre. Ainda na ocasião da segunda entrevista de Adelaide, a experiência estava em grande parte suspensa, mas o fato de poder refletir e verbalizar sobre tal experiência a ajudou a chegar a um processamento racional da mesma, conferindo-lhe um sentido, que vai aparecer na terceira entrevista.

ADELAIDE – As pessoas estão cada vez mais na prostituição. As drogas são cada mais influentes na sociedade de hoje. Então quando ela foi lá e começou-se a sentir... ela [a economista] foi lá para procurar uma identificação porque ela não reconhecia ela própria. Ela foi lá e começou a se sentir uma prostituta... assim nojenta, suja anteriormente. é... Acho que ela foi à casa de banho, vomitou e depois foi embora e... a... uma parte também, quase já no final, quando ela foi procurar o rapaz para saber o que que ele tinha falado no ouvido do pai... não! O que que o pai dela tinha lhe dito ...¹²⁸

Realmente a cena mais comentada foi a do bar, que apareceu ainda com mais força na terceira entrevista. O que faz essa cena tão forte? Quais são os preconceitos que ela toca que incomodam tanto? A cena do bar (nome que dou), vista como um prostíbulo por Adelaide, ganha um adjetivo na fala de Tatiana que talvez revele um outro motivo que torna a cena marcante.

TATIANA – No bar dos gays, acho (risos) ... tá forte, tá um bocado... nunca fui em um, mas acho que não deve ser tanto assim, mas... choca. O momento de... deles abrirem a janela, por exemplo, acho que faz parecer, que... estamos mesmo num bar e... estamos ali naquele momento. Achei o momento também um bocado agressivo, a maneira como o... o senhor que estava lá, o ator... interagiu com a atriz, achei assim um bocado violento.¹²⁹

A cena reconhecida como violenta fica marcada na memória das espectadoras, reforçando a sugestão de que eventos carregados de sentimentos negativos, violentos, têm um alto potencial de retenção por parte do público.

TATIANA – Na parte final, a parte da manifestação, também acho que teve bastante real, porque hoje em dia é um bocado assim, as mulheres protestam com as mamas de fora. (risos) Acho que... acho que... essa parte tava incrível, e fazia mesmo barulho, o som a imitar as bombas, acho que fez mesmo parecer que eu estava dentro de uma manifestação.

(PAUSA LONGA)¹³⁰

128 3ª entrevista – **Dire ce qu'on ne pense pas des des langues qu'on ne parle pas** – Bruxelas.

129 3ª entrevista – **Dire ce qu'on ne pense pas des des langues qu'on ne parle pas** – Bruxelas.

130 3ª entrevista – **Dire ce qu'on ne pense pas des des langues qu'on ne parle pas** – Bruxelas.

A fala de Tatiana me leva a crer que a violência estetizada, artificial, é muito mais potente do que a violência “real” transposta para o teatro. A cena do protesto de **Dire ce qu'on ne pense pas** é um exemplo disso. Enquanto a violência artificial da cena do bar dessa mesma peça causava um efeito de choque no espectador, a encenação do protesto que era bem próxima ao real, era encarada mais como uma diversão, uma experiência que me lembra, por exemplo, as “noites do terror”¹³¹ de um parque de diversões. Os atores estão muito próximos e a violência se torna *fake*.

Ainda que a cena do protesto pudesse ser considerada *fake* por alguns, ela incomodou muita gente que se sentiu invadida pelos atores que tocavam no público fazendo com que eles se movessem pelo espaço (como vimos na fala de Sabrina). Outros como Dinho e Paul¹³² se divertiram com a imersão e com os jovens seminus.

DINHO – Outra coisa que gostei, como eu te disse ontem, foi a proximidade com os atores, em algumas vezes. Tem um momento que a gente está lado a lado... né? Eles faziam com que a gente se movesse utilizando as bandeiras... isso me fez lembrar no FEMEN, com as mulheres nuas. O FEMEN, na Ucrânia, onde as mulheres seminuas que queriam manifestar sua liberdade de escolha, etc. Isso é legal também... às vezes a gente estava em cena.¹³³

PAUL – O que era divertido era o momento que tem a invasão dos jovens indigentes, com a parte de cima nua. Teve pessoas que sentirão isso como uma agressão, tem espectadores que não gostam disso. “Estão me forçando a alguma coisa” [diriam estes]. Isso não me incomoda. Pelo contrário, é teatro e eu gosto muito da ideia de estar mergulhado em uma história ou uma proposta teatral.¹³⁴

A violência da cena do bar de **Dire ce qu'on ne pense pas** era diferente da que era trazida pela cena dos protestos e incomodava mesmo os espectadores acostumados ao teatro contemporâneo. Da mesma forma, em **Go Down, Moses** há uma violência artificial extremamente forte para a memória do espectador em oposição a uma violência que pode ser considerada *fake* no trecho da cena da caverna que os atores simulam fazer sexo.

131 Evento de um parque de diversões da cidade de São Paulo no qual atores se vestiam de personagens de filmes de terror e saíam pelo parque assustando os visitantes.

132 **Dire ce qu'on ne pense pas dans des langues qu'on ne parle pas**. Entrevista realizada na cidade de Avignon. Espetáculo e 1ª entrevista ocorreram em 07/07/2014; 2ª entrevista em 10/07/2014. Paul é francês e mora em Paris, tinha 58 anos e trabalhava como crítico de teatro de um grande jornal francês. Foi o espetáculo para escrever uma crítica.

133 2ª entrevista – **Dire ce qu'on ne pense pas dans des langues qu'on ne parle pas** – Bruxelas.

134 2ª entrevista – **Dire ce qu'on ne pense pas dans des langues qu'on ne parle pas** – Avignon.

ROBERTA – Eu tava na fileira K, no lugar 43, eu acho. Eu tava bem no meio. Bem no meio, era um bom lugar. Mas ainda assim você vê que eles tão pelados e que ele tá simulando aquele movimento “a gente tá trepando”. Você sabe que eles não tão trepando, mas é super constrangedor... aí ele faz aqueles movimentos com a bunda e você fala “ai gente! Sério?”. Não é nem questão de moralismo, é questão que naquele momento o ator vira mais o ator do que qualquer coisa e você pensa: “sério, esses atores tão fazendo isso... tá, ok”. Então distância absoluta e daí eu lembrei de várias coisas na verdade. Eu lembrei... do **Apocalipse 1.11**... você assistiu? Tem uma cena que o Tó contratou (L – uma atriz pornô?) É, uma atriz pornô, mas uma cena totalmente gratuita. O ator entra lá de camisinha de pau duro e come ela em cena, mas é um negócio que é menos constrangedor do que essa cena do Castellucci, porque eu sabia que ela era atriz pornô e lá não... mas é constrangedor assim e no Tó era sexo gratuito e lá era cena constrangedora que você fica pensando na vida dos atores (risos). Eu lembrei de várias coisas. Eu pensei: “ah, no cinema eu não estaria pensando nisso”, eu pensei também na peça da Christiane Jatahy, Julia, você assistiu? (L – sim) que rolava umas cenas que também... aí. Que era tipo cena de sexo gratuito também. Eu tenho um problema com essa coisa de sexo no teatro. No cinema nem um pouco, no teatro é... é muito esquisito, muito esquisito...¹³⁵

O sexo em cena é sempre muito delicado, tanto quanto uma morte. A violência performada corre sempre o risco de se tornar obscena. Passando da imagem das mulheres seminuas que remetem a outras imagens Dinho aborda a questão de não haver uma divisão entre atores e espectadores. Ainda que essa seja uma prática recorrente do teatro após os anos de 1960, notei que tal fato apareceu diversas vezes na fala dos espectadores de **Dire ce qu'on ne pense pas**. Ficou muito claro também que a participação do público é um tema que divide a opinião em dois extremos: os que amam e os que odeiam. Na continuação da fala acima, na qual Dinho elogia o caráter participativo do espetáculo, Sabrina demonstra que para ela isso é um aspecto negativo do mesmo.

SABRINA – A gente estava frequentemente em cena e isso me incomodou!

DINHO – Ahhh não! Eu gostei disso... e ... (não, não, não... isso) Era confrontador, é bom, é bom por isso, por ser muito confrontador. O ponto de confronto é justamente “o que eu faço com isso?”. Eu gostei disso e eu não gostei... isso me causa um mal-estar...

SABRINA – Eu sou como os meus estudantes, me dei conta disso. Eu os critico, mas na verdade eu fico bem na segurança da minha cadeirinha... (risos)¹³⁶

135 2ª entrevista – **Go Down, Moses** – Paris

136 3ª entrevista – **Dire ce qu'on ne pense pas des des langues qu'on ne parle pas** – Bruxelas

Estamos aqui novamente no campo da negociação de sentidos. Fica evidente que há um limite de negociação e que de acordo com a história de cada um dos espectadores haverá um ponto de vista diverso sobre o mesmo objeto. Para Sabrina, a participação da cena é algo incomodo, remete a uma atitude voyeurística. É muito difícil para quem está habituado a agir diante de uma situação extrema (papel que cabe perfeitamente à enfermeira Sabrina), calar-se. Uma das primeiras coisas que ela disse em sua segunda entrevista justificaria sua posição perante a peça:

SABRINA – eu trabalhei alguns anos como enfermeira de rua, então [a Bolsa] é um lugar por onde eu passava frequentemente para cuidar das pessoas e onde... aqueles que precisavam eu os levava para um canto... a gente ia nos banheiros, fazíamos curativos... eu trabalhei mais em um lugar que fazia a prevenção de riscos, mais para os toxicômanos... ahhh, para lhes dar materiais limpos, esterilizados, para evitar a propagação do HIV, das hepatites, etc... e então é uma situação particular a de se encontrar como espectador no meio das pessoas que, em geral, tem-se o hábito de cuidar... o primeiro mal-estar que tive, em todo caso, foi o de estar... em uma posição de *voyeur*, assim... e... ah... também toda a interação que tinha com as pessoas...¹³⁷

A questão da interação na peça apareceu na maior parte das falas. Para Adelaide, os espectadores não souberam aproveitar a interação com os atores.

ADELAIDE – eu acho que houve muito contato com o público e o público não soube aproveitar bem esse calor... esse ambiente diferente, porque é aquela coisa: eles estão habituados a chegar e sentar, ver a peça, a peça dura duas horas e ir embora... mas teve muita ação... o que fez com que essa peça fosse muito diferente de todas as outras que eu já fui ver e principalmente... talvez tenha sido escrita por uma pessoa que conhece a cultura, que conhece o país, não sei... foi muito bom essa interação com o público.... O invadir, o correr de um lado para o outro na manifestação, as pessoas pedirem dinheiro... aí houve contato com o público e nas outras partes ... as vezes as pessoas vão pra lá, são educadas, aquela coisa artificial, né? Porque hoje em dia a sociedade é muito artificial... não querem misturar-se com as outras classes sociais e é aí que começa a discriminação social.¹³⁸

137 2ª entrevista – **Dire ce qu'on ne pense pas des des langues qu'on ne parle pas** - Bruxelas.

138 3ª entrevista – **Dire ce qu'on ne pense pas des des langues qu'on ne parle pas** – Bruxelas.

A primeira coisa que me chama a atenção na fala de Adelaide é a afirmação que “houve muito contato com o público e o público não soube aproveitar bem esse calor”. Mas o que seria aproveitar esse calor? Essa afirmação me lembra a fala de Aline, já citada, para quem o espectador foi formado (ou poder-se-ia dizer treinado) pelo Teatro da Vertigem para acompanhar suas peças. Pergunto-me se esse público gostaria ou teria realmente de ter tal formação que o fizesse “procurar os melhores ângulos”.

Minha avaliação de sua fala é que a peça dá a sensação de que o espectador pode realmente intervir. Mas posso dizer que isso é apenas uma sensação e que os espectadores estão cientes disto, pois tais limites estão estipulados pelo encenador desde a criação. No entanto, são os atores que têm que administrar esse limite junto com a equipe de produção. Eu me lembro dos produtores e dos seguranças contratados para a peça **Bom Retiro 948 metros** controlando a passagem na rua para permitir que somente quem tinha ingresso pudesse entrar no espaço do Shopping. Havia, durante o percurso do espetáculo, cenas que eram permitidas aos transeuntes, mas me marcou esse início do espetáculo no qual havia quase que a privatização de um espaço público, ainda que por poucos minutos¹³⁹.

A impressão de liberdade dada por **Dire ce qu'on ne pense pas** esconde a imposição de um modo de assistir ao espetáculo que pode diminuir a liberdade do espectador em relação ao dispositivo frontal do teatro convencional. Menos liberdade porque o espectador tem que seguir um roteiro e atua como figurante da peça, o que, penso, está expresso na sensação de *voyeur* de Sabrina. Diante desse quadro, inverte-se o senso-comum dos estudos do contemporâneo segundo o qual o dispositivo deambulatório permite por si só uma liberdade maior para o espectador. As mesmas pessoas que replicam tal afirmativa também costumam acreditar que o espectador, na obra contemporânea, é totalmente livre para criar os sentidos.

Posso dizer que, ao analisar as entrevistas, para mim essa afirmativa foi abalada. Há sim um espaço de liberdade, mas há também um direcionamento. A experiência do espectador é como a água de um rio cujas margens dão a forma. Essas margens seriam compostas por uma soma de fatores que vão do local da apresentação às escolhas dos artistas. Não é por um acaso que os espectadores de **Dire ce qu'on ne pense pas** se referem às questões da tensão social. Isso está no próprio enredo da peça.

139 Como nos mostra Nathalie Heinich (1998), os limites da legalidade também são objetos da arte contemporânea.

Aproveitando a fala de Adelaide, chamo atenção para esse espaço que existe na dramaturgia de ambas as peças analisadas. Esse espaço funciona como um espelho que reflete a vida de quem vê o palco. Há um momento de inversão do olhar e aquela imagem que olhamos passa a olhar-nos (a mesma ideia presente, segundo Castellucci, na origem do espetáculo **Sobre o conceito**).

Adelaide parte do mote dado pelo encenador para falar de seu ponto de vista sobre esse assunto e com isso traz a artificialidade das relações e a questão da discriminação social, na qual está embutida a racial, do mesmo modo como vimos André relatando a pressão sentida nos últimos cinco anos.

Voltando a questão da violência encenada, percebo como ainda que desprovida de uma emoção para o espectador. Ele reconhece a violência na cena e passa a adjetivar as imagens. Por exemplo, Bianca na sua terceira entrevista ainda se lembra bem da cena de **Go Down, Moses** na qual a mulher perde seu sangue. Ela adjetiva a imagem como longa e forte.

BIANCA – eu me lembro de imagens sobretudo do início com aquela cena muito longa e muito forte da mulher que está perdendo seu sangue. Eh... me resta... a imagem do scanner ... com a transição na cena da caverna e me resta também aquela parte lá, sobre a... eu acho que era a última parte, com o casal, a morte da criança. ¹⁴⁰

Ainda que se possa ver que cada um faz sua leitura da cena, acho que é um dado interessante que essas cenas que nos traz Bianca sejam as mais lembradas pelos outros entrevistados também. A cena da mulher que perde sangue parece ainda mais longa do que o tempo que ela realmente dura e é classificada como forte por Bianca. Penso que quando ela utiliza esse adjetivo para a cena está se referindo à violência da imagem de uma mulher que perde seu sangue, sozinha, dentro do banheiro de um bar.

Mas, por que a cena do banheiro de **Go Down, Moses** seria lembrada por Bianca e outros espectadores? Penso que a violência da cena presente em sua materialidade é fundamental para que ela venha à tona nas falas. O sangue, o encarceramento e o sexo são elementos que compõem a violência dessa imagem.

140 3ª entrevista – **Go Down, Moses** – Paris.

JÚLIO – A primeira cena com a mulher que está sangrando e mostrando a buceta, sangrando fazendo aborto, fazendo parto. Essa cena é bem violenta.¹⁴¹

A fala de Júlio reforça a noção de que a cena é violenta e descreve os elementos materiais com que essa violência do olhar do espectador é construída. Não se trata de uma violência performada como seria, por exemplo, uma cena de agressão física, mas uma violência ao olhar do espectador que é “obrigado” a olhar cenas desconfortáveis. Penso que, como no exemplo de uma de suas peças mais recentes, **Le Metope del Partenone**, na qual o espectador assiste a cenas de resgates simulados, toda a cena é construída de maneira que a sua ficcionalidade fica clara, mas permite, ao mesmo tempo, o reconhecimento que aquilo pode estar acontecendo em algum lugar do mundo, naquele exato momento. Na continuidade de sua fala, Júlio traz novamente a questão da simulação de sexo durante a cena da caverna.

JÚLIO – A outra cena não é violenta, mas a cena que eles estão trepando na frente do público. Eu acho meio gratuito. Porque não está... não é como se tivesse todo um contexto, uma história, por exemplo, que te leva nesse ápice. O negócio tá lá meio assim... eu acho que não faz... eu não fiquei com raiva, mas eu acho ... eu discordo com o cara, esqueci o nome dele... felizmente, eu não tô chocado com o pessoal trepando, mas eu acho ... pra que? Não me tocou... (Pausa)

Nesse caso, a cena de sexo na caverna, ao contrário da cena do banheiro, revela um tipo de violência, ao olhar que é direta e fora de contexto se tornando *fake*, tal qual os protestos durante **Dire ce qu'on ne pense pas**. Quando Júlio fala que a cena não lhe tocou, penso que ele está se referindo ao fato de que essa cena parece ser gratuita e não assume uma ligação com outras peças ou fatos de sua vida. Diante disso, eu pergunto a Júlio se ele acha que tal qual o processo de mudança de sentidos que ele descreve em **Sobre o conceito** não poderia ocorrer no caso de **Go down, Moses**.

141 2ª entrevista – **Go Down, Moses** – Paris.

LEONEL – Mas a outra também não tinha te tocado né? (Júlio - Qual?) A **Sobre o conceito** também não...

JÚLIO – Sim, sim, me deixou com raiva na hora. Depois passou a raiva. Me marcou, o primeiro espetáculo do Castellucci me marcou. Acho que é por isso que Roberta quis que eu fosse hoje, porque foi intenso a primeira parte. Acho que aquele espetáculo, aliás, foi uma virada, um divisor de águas, porque Roberta me fez entender que não é porque você não tá ... não é porque o espetáculo te agride que ele é ruim... eu acho que, pelo contrário, se ele consegue te machucar, te surpreender ou te causar uma impressão forte ele é bom. ¹⁴²

É preciosa a fala de Júlio acerca do espetáculo **Sobre o conceito**. Ainda que ele declare não ter tido a mesma relação com **Go Down, Moses**, ele levanta uma chave importante para compreender a experiência do espectador das teatralidades estudadas: “não é porque o espetáculo te agride que ele é ruim”. A violência e a empatia são chaves fundamentais da tensão que opera a catarse dos espectadores do teatro contemporâneo.

Nas primeiras entrevistas, logo após os espetáculos, percebi que a experiência ainda estava em formação, em suspensão, e pedia desenvolvimento. Uma das melhores formas de continuar com esse processo é conversando sobre a peça com alguém (se bem que há pessoas que preferam escrever). Muitas vezes o espectador sai da peça ainda sem uma opinião formada. São várias as questões que estão implicadas na sua avaliação, dentre as quais poderia citar: Como se pode gostar de algo desagradável, de algo que não se compreende completamente?

No bar, depois da peça, a sensação do choque da atenção dissipa-se, mas o mecanismo traumático despertado pela violência continua a agir.

CLARA – Depois. A gente comentou muito porque a gente foi num bar e tudo logo depois da peça. Então... A gente tava um pouco assim meio... chocada. A gente não sabia muito se gostou, se não gostou, não sabia muito dizer, mas uma coisa é certa: não nos deixou indiferente. Pra mim é muito fresquinho assim. Podia ter não gostado, mas não podia dizer. Achei assim que tem um lado um pouco como essas instalações que tem um lado muito artístico assim. Muito plástico. Eu gostei da cenografia. Então eu achei muito legal. Eu gostei muito daquela tela assim que faz as coisas ficarem meio pastel assim. Achei legais os corpos. Eu não sei que efeito que ele fez que tudo parecia ampliado. O corpo humano estava mais. Não sei o que a tela fazia. Parecia que eles eram

142 2ª entrevista – **Go Down, Moses** – Paris.

mais fortes do que eles são. Eu senti um pouco isso. Ou eles eram fortes mesmo meio musculosos? Mais parecia uma coisa assim justamente como o Leonardo Da Vinci... que tem músculos assim. Parecia pra mim aqueles homens pré-históricos. Gostei desse lado plástico. Mas a... do lado assim do som, da música, era violento, extremamente violento. Incomodava. Demais. Tava num limite do suportável...¹⁴³

No relato de Clara, vê-se o quão fundamental foi ir ao bar após a peça, para a construção dos sentidos a respeito dela. Na segunda entrevista, mesmo com a distância de alguns dias do evento, noto que Clara ainda comenta a peça a partir de pequenas lembranças, amparadas por categorias mais clássicas de análise do teatro. Ela pega, por exemplo, a categoria “cenografia” e comenta sobre o seu tom pastel. Depois ela analisa os corpos em cena, lembra que eles pareciam musculosos, ampliados, e isso a remete ao desenho de Leonardo Da Vinci. No fim de seu discurso ela chega à questão da violência que, para ela, estaria relacionada ao som do espetáculo.

A questão do som do espetáculo **Go Down, Moses** iria aparecer diversas vezes durante os relatos dos espectadores. Algo que parece “feito pra chocar” ou “sem sentido” para Clara, parece estar no centro fundamental da construção de sua memória do espetáculo.

CLARA – Agora tem a cena daquele... que na época não me tocou muito, mas é uma coisa que veio na minha cabeça... daquele... aquela barra de ferro que mexia que eu nunca entendi direito a relação daquilo com ...a... me lembro também dos sons que eram bastante... um pouco agressivo, assim...

LEONEL – Você se lembra exatamente onde que era... ou assim mais ou menos do som?

CLARA – não, não me lembro... era... era uma coisa tipo um martelo, não sei, não me lembro... não era grito não, mas eu me lembro que era uma coisa um pouco agressiva assim eu vi que incomodava outras pessoas no público, mas ... eu me lembro que tinha isso, mas eu não me lembro que era uma coisa no nível assim dramático... não influenciou muito assim. Parecia assim mais uma coisa pra chocar... pra chocar porquê...

LEONEL – O barulho alto?

143 2ª entrevista – **Go Down, Moses** – Paris

CLARA – O barulho alto sim, mas... não é uma coisa que me incomodou em si, mas também é uma coisa que não dá pra ignorar. (Risos) mas uma coisa que realmente que ficou mesmo é essa imagem final, dessa coisa um pouco pré-histórica (risos), ao mesmo tempo um pouco como uma pintura também. Como uma pintura mesmo dessas, um pouco como Michelangelo, com personagens grandes e musculosos. Mas, no fundo mesmo eu não vejo assim o fio da história.¹⁴⁴

Ainda que o som associado ao eixo giratório pareça acessório para Clara, ele é uma das primeiras lembranças que aparece na terceira entrevista. Como explicar isso? Penso que apesar de não ter marcado Clara de forma consciente, a imagem do eixo girando e das perucas que se enroscam nele enquanto um som forte faz vibrar todo o corpo atinge e algo em sua memória implícita. Talvez um aviso primitivo de alerta. Uma mudança do estado da atenção.

FÁBIO – O espetáculo me pegou no começo e depois eu estava meio que saindo da coisa... bom, novamente uma mudança de cena, a turbina com... ahhhrelp (faz um som que mimetiza o som do espetáculo)... uma espécie de cabelo em giro... e depois, eu não imagino como aquilo foi feito... me parece, depois pensei que poderia estar alucinando, mas eu via uma espécie de fumaça, assim, que começa a cair e de repente a névoa se dissipa e tem um lugar - eu nunca tinha visto isso - eu não sei como isso é possível, como isso pôde se transformar em um lugar onde a gente via o início de uma caverna, com uma perspectiva de seu exterior, com a música, que era um pouco religiosa, que se instalava... Eu me perguntava "mas o quê que é isso?"... e depois isso continuava e a gente começava a ver o aparecimento da cena desta cena de pré-história, de gruta ...e eu tô dizendo qualquer coisa, porque, de fato, antes tem o scanner... tem um ponto que é o scanner e o scanner... é isso... e o scanner, quando ele aparece, eu disse para mim mesmo "sim, é belo e é isso...", mas ao mesmo tempo a gente via que era cenário... a gente tem a impressão que dá pra ver as pessoas que estão atrás empurrando o negócio (risos). A gente vê um pouco a... a tentativa de fazer... enfim, por tornar isso perfeito ao mesmo tempo que aquilo fazia um barulho. A gente via um pouco que era fabricado, que era um pouco de *bricolagem*.¹⁴⁵

É curioso notar que, para Fábio, assim como para Clara, a cena do eixo giratório e com a peruca também vem mais ou menos após o mesmo tempo da segunda entrevista e traz junto de si a cena da caverna. Ainda

144 3ª entrevista – **Go Down, Moses** – Paris

145 2ª entrevista – **Go Down, Moses** – Paris.

que realmente existam duas cenas com o eixo giratório, uma no início do espetáculo e outra antes da cena da caverna, parece que a memória dos espectadores tem a tendência de agrupá-las em uma única lembrança, ligada à cena da caverna. Isso fica claro quando Fábio diz que não está colocando as cenas na ordem certa. A tendência, me parece, é de lembrar apenas da primeira cena do eixo giratório, mais no início da peça. De fato, ainda que outras cenas tenham marcado os espectadores, aparentemente a cena da caverna, nesse jogo entre a ilusão e o mostrar sua fabricação, toca em um ponto sensível dos espectadores.

TALITA – Tem uma cena de prólogo lá enquanto as pessoas ainda tão sentando no teatro. Tem os atores mexendo no cartaz, tem os personagens transitando ainda. Umhas pessoas que a gente não tem a menor ideia de quem é, mas tem umas pessoas transitando, a mulher andando com o cartaz que tem o coelhinho que volta depois. Então, tem essa que seria um prólogo que eu não acho que é a primeira cena, mas é um prólogo e aí a primeira cena é do torno, que é exatamente isso.¹⁴⁶

Talita traz em sua fala a mesma primeira cena do eixo giratório e mais uma informação que passou despercebida de alguns espectadores de **Go Down, Moses**: havia uma cena durante a entrada do público, um prólogo. Na sequência de sua entrevista, Talita fala sobre a sua tentativa de atribuir sentidos a cena do eixo giratório e da peruca.

TALITA – É tipo... não sei se você fica tentando ... eu não sei se as pessoas, não sei se as outras pessoas ficam tentando, eu acho que sim, eu acho que as pessoas ficam tentando entender qual que é o significado disso, sabe? Porque que esse torno... que que esse cara quis fazer com esse torno? Desce uma peruca... sabe? O quê que isso representa? O quê que esse torno representa? O quê que essa peruca representa? Aí eu fiquei pensando... (risos) ¹⁴⁷

Voltando-se novamente para necessidade que o espectador tem de tentar compor uma narrativa a partir do espetáculo, vemos a tentativa de Talita de buscar no recurso mimético, na representação, o sentido do que

146 2ª entrevista – **Go Down, Moses** – Paris.

147 2ª entrevista – **Go Down, Moses** – Paris.

está sendo dito pelo encenador. Como a materialidade apresentada por essa cena não é realista, a espectadora busca fazer uma transposição metafórica da cena. No entanto, essa transposição não lhe parece possível, conforme mostra a continuação de seu discurso, fazendo com que ela se volte para a materialidade do que está sendo apresentado.

TALITA – E aí ao mesmo tempo todos esses símbolos que são jogados pra gente é... não sei... eu fico muito mais pelo objeto, eu fico viajando assim no objeto... não sei. Eu não fiquei tentando entender o que significava aquele torno absurdo, até porque o barulho é tão alto que você fica irritado assim... que é um barulho muito forte.¹⁴⁸

No momento da encenação, a fruição era mais por via das sensações do que de qualquer outra coisa. O barulho, o giro, o cabelo, o eixo. A somatória de todos esses elementos cria uma sensação complexa que será explorada por Talita na continuidade de sua entrevista. Ela deixa claro que a atribuição de sentidos para o espetáculo vem depois. Posso mesmo dizer que ela é formulada, muitas vezes, durante a própria entrevista.

TALITA – E... sei lá... talvez pensando agora, depois de conhecer toda a peça, podia ficar pensando que o torno é tipo o mundo, a vida, esse fluxo da nossa vida e a peruca é a mulher que foi abortada e daí tipo... (risos) não sei... é... (Pausa) e aí tem a delegacia, que aí ela começa a pirar com aquele cartaz com o coelhinho que foi muito viagem... (pausa) e aí a última cena, que é a mais bonita, eu achei que é a mais bonita assim de... e foi a mais bonita, a mais tocante, mas foi a mais chata, porque ela demora.¹⁴⁹

No trecho acima fica clara a tentativa de criação de uma narrativa geral da peça. Surge também uma outra informação, uma adjetivação da “última cena”. Chama a atenção para a tensão entre os adjetivos utilizados para qualificá-la. Ao mesmo tempo, a cena é a “mais bonita” e a “mais chata”. Aparentemente essas qualidades não poderiam ser aplicadas juntas, mas no teatro de Castellucci isso parece possível por conta das diversas camadas da cena. Simultaneamente, a cena encanta por sua beleza, conforme já re-

148 2ª entrevista – **Go Down, Moses** – Paris.

149 2ª entrevista – **Go Down, Moses** – Paris.

latado por todos os espectadores, e incomoda. Talita atribui esse incômodo ao tempo distendido no qual ela ocorre.

Acho interessante comparar a tentativa de criação de narrativa na segunda entrevista com a que Talita empreende na terceira. A lembrança da peça, alguns meses depois, parece mais vaga, mas ao mesmo tempo mais objetiva.

TALITA – Eu acho que quando a gente entrou na peça, eu não lembro, tinha uma outra, quando a gente entrou no teatro já tinha alguma coisa acontecendo. Eu lembro que tinha um tecido e tinham pessoas atrás assim, então era uma coisa um pouco opaca assim. Uma imagem difusa, mas é... eu não lembro o que e tinha uns cartazes, tinha uma imagem. Agora tá bem... assim, eu não consigo lembrar, mas eu lembro disso, que tinham algumas pessoas atrás, tava acontecendo alguma coisa, enquanto as pessoas tavam entrando ainda, mas eu não lembro exatamente o que. Eu lembro que tinha um cartaz. Algum... tinha um cartaz com um coelho? Alguma coisa assim, eu não sei. Não sei, não lembro. Veio o coelho agora na minha cabeça. E aí tinha isso, com várias pessoas atrás dessa cortina. Daí eu acho que essa era a primeira cena e em seguida era o banheiro e (pausa) e aí a história era isso, que a mulher tinha feito um aborto. Feito um aborto não, tido um bebê e daí ela jogou o bebê na lata do lixo e daí ela foi investigada e tava sendo... interrogada. (Pausa) E aí... depois eu lembro de uma, não sei se era a última cena, mas eu acho que era a última cena, que era uma caverna com umas pessoas. Era dessa peça? (Risos) pode ser que eu tô misturando tudo.¹⁵⁰

Observa-se como ela chega de maneira mais direta à cena da caverna na terceira entrevista, a qual ela vai explorar de maneira mais minuciosa. Ao mesmo tempo chama atenção à incerteza se a cena pertenceria a essa peça. A questão do tempo apareceria muito menos na terceira entrevista. Crucial para Talita, na segunda entrevista, o tempo da cena seria também um elemento que apareceria na entrevista dos outros espectadores de **Go Down, Moses**. Alguns desses espectadores, que conhecem também a obra do diretor americano Robert Wilson (dentre eles Paul, Júlio, Talita e Fábio), acabam por ligar a produção de Castellucci a dele. Para Talita, a ligação se dá, justamente, no trabalho de criação de imagens no tempo.

150 3ª entrevista – **Go Down, Moses** – Paris.

TALITA – Demorou, sei lá, parece que meia hora... que é a cena... mas eu acho que é isso, esse tipo de teatro é muito legal porque ele dá umas imagens muito bonitas assim. Ele te leva para um mundo que você... que é muito rico assim pra ver. Que nem o teatro do Bob Wilson, por exemplo, que são imagens lindas que você não consegue descrever porque são um outro tipo de conhecimento assim, né? Mas ao mesmo tempo ele não é tão eficaz quanto esse teatro tradicional da narrativa, esse teatro do texto, que daí você tá acompanhando, você tá sendo levado pelo texto, pela narrativa que é uma narrativa mais palpável e palatável e é isso, você entra no teatro e fica e só acaba quando acabou. Esse teatro não, ele vai tirando você toda hora assim. Você sai e você olha e daí... sabe? Pelo menos pra mim é o tipo de recepção que eu tenho desse teatro.¹⁵¹

Talita, pesquisadora de artes visuais, reconhece na imagem um conhecimento que é diverso daquele trazido pelo texto. Penso que, quando ela se refere à “ineficiência narrativa” dessas imagens criadas por Castellucci ou Wilson, ela está falando de sua pouca eficácia em contar uma história que vai ser processada de modo racional. O discurso de Talita vai ao encontro da teoria que defendo em meu livro (CARNEIRO, 2015, p. 48-50). Talita reconhece o teatro dramático “dissolutivo” como mais eficaz em provocar uma ilusão. Tal qual já apontava Hugo Münsterberg (1916), o cinema possui ferramentas que o tornam muito mais eficaz do que o teatro em provocar ilusões.

No entanto, como reconhece a espectadora, se do ponto da narrativa ele é menos eficaz, a potência desse teatro será a sua capacidade de provocar sensações, de tirar o espectador de seu conforto.

REFLEXÃO, SENSAÇÃO E EMOÇÃO

Fábio considera a produção de imagem empreendida por Castellucci como uma forma política de expressar uma ideia, uma posição no mundo. Ele, assim como Talita, liga essa produção imagética ao teatro de Bob Wilson.

151 2ª entrevista – **Go Down, Moses** – Paris.

FÁBIO – A gente está menos em uma representação de tipo e a gente pode dizer que o teatro é mais inclinado para o plano da política, da tomada de palavra, da fabricação de ideia. A partir de uma interação, como está, entre pessoas vivas e que eu tive a impressão que ele estava trabalhando com a mesma ideia que... o espetáculo é da ordem do espaço mental, então mais próximo das coisas feitas por Bob Wilson, eu imagino, por exemplo.¹⁵²

Mas o que seria esse espaço mental do qual fala Fábio? Penso que ele está utilizando nesse momento um vocabulário do cinema, no qual não seria mais a narrativa dramática que conduz a leitura do espectador, mas o próprio encadeamento das cenas.

FÁBIO – Eu falei para mim mesmo: “é especial como ideia de querer fazer algo que seja absolutamente... que seja quase a antítese das artes presenciais”... porque não é simplesmente colocar o cenário com atores em cena, mas de tentar criar uma magia do encadeamento entre as cenas, com os efeitos da passagem de um quadro a outro que são quase que apagadas, buscar dessa maneira, de entrar em um processo que eu qualificaria como mental.¹⁵³

Para Fábio, esse teatro que é fabricado, artificial, é quase a “antítese das artes presenciais” e recorre, assim como o cinema, à atividade mental para completar os intervalos entre os quadros, ou seja, a narrativa do teatro de Castellucci, assim como a proposta pelas montagens de Eisenstein, utiliza da montagem para narrar e atingir a emoção dos espectadores que são os responsáveis por completar a cena.

”

Uma obra de arte, entendida dinamicamente, é apenas este processo de organizar imagens no sentimento e na mente do espectador. (...) Deste modo, a imagem de uma cena, de uma sequência, de uma criação completa, não existe como algo fixo e já pronto. Precisa surgir, revelar-se diante dos sentidos do espectador (EISENSTEIN, 2008, p. 21).

O que mais impressiona é a potência dessa imagem que, fabricada, é capaz de provocar emoções tão fortes como as que sentimos na nossa

152 2ª entrevista – **Go Down, Moses** – Paris.

153 2ª entrevista – **Go Down, Moses** – Paris.

vida cotidiana. Nas origens do teatro, na Grécia antiga, um dos efeitos da construção trágica, segundo os relatos que temos, eram os mesmos que se verifica na peça de Castellucci e estavam ligados à produção de emoções. Ao se referir ao espetáculo **Go Down, Moses**, em especial à última cena, Fábio se lembra da emoção que ela despertou.

FÁBIO – eu devo dizer que eu fiquei completamente... enfim, eu não sei se você me viu, mas eu me acabei de chorar em toda a parte da gruta, de fato, eu estava completamente agitado... eu chorei de soluçar...¹⁵⁴

Ainda que ciente da construção do espetáculo, isso não impede o espectador de se emocionar. A sensação despertada, a emoção, parece não passar somente pelo racional. É uma emoção provocada de maneira direta (pela presença direta da matéria cênica), sobre a qual o espectador vai se debruçar após o fim da peça, procurando uma explicação para aquilo que sentiu. Na continuação de seu discurso, Fábio reflete sobre sua relação com a peça no momento do evento.

FÁBIO – Durante toda esta parte [da caverna], eu estive completamente fascinado. Eu me dizia: “é maluco!”. Eu nunca tinha visto isso. Eu ... eu achava incrível o fato que, de repente num espaço curto de tempo, a gente mudou de lugar... que eu mesmo, eu fui mexido a esse ponto. Quer dizer que... eu estava entusiasmado num momento para logo em seguida estar novamente entediado e depois completamente tomado... completamente fascinado... porque eu não esperava isso, de forma alguma. Eu pensava que a gente iria ficar em um universo contemporâneo com pessoas vestidas... passar de uma cena à outra e, de repente, por essa coisa da super tecnologia que é o scanner que nos conduz até uma gruta pré-histórica, eu devo dizer... oh-la-la.¹⁵⁵

A fascinação descrita por Fábio durante a cena da caverna tem a ver com uma sensação que temos diante de algo que não conhecemos. A atenção foca-se, com toda a sua energia, para poder dar conta daquilo que nos é estranho. A transição quase mágica para a cena da caverna faz surgir aos poucos os pedaços da gruta e as personagens que a compõem. Cada pedaço que o espectador vê é motivo de surpresa e pode provocar o entusiasmo.

154 2ª entrevista – **Go Down, Moses** – Paris.

155 2ª entrevista – **Go Down, Moses** – Paris.

Nas palavras de Fábio, pode-se ver o efeito da dramaturgia visual e auditiva criada por Castellucci, que tenciona e distende a atenção de seu espectador. Isso aparece claramente em todos os espetáculos do encenador aos quais pude assistir. Uma cena que é fruída na desatenção torna o choque do espectador, na cena seguinte, ainda mais forte.

No caso de **Go down, Moses**, essa operação pode ser verificada na relação entre as cenas do distrito policial e da caverna. Enquanto na primeira ele faz uma cena com uma representação bem realista (ainda que existam traços estranhos), na qual o espectador não precisa fazer muito “esforço atencional” para fruir, na segunda ele cria um mundo muito distante do contemporâneo e obriga o espectador a trabalhar no sentido de fazer conexões. Realmente é uma cena inesperada que vai chocar a atenção do espectador. Na continuação de seu discurso, Fábio reflete sobre o efeito dessa quebra de expectativas que a peça proporciona.

FÁBIO – Isso tem um efeito, eu acho, por uma conjunção de coisas inesperadas, ele provoca um efeito catártico... e eu comecei a chorar... e eu me disse: “é genial! Este tipo é genial!”.¹⁵⁶

Penso que um modo de explicar a catarse que Fábio viveu, compartilhada por tantos outros espectadores, pode se referir à materialidade da cena apresentada ao espectador. O encenador italiano sabe bem manejar a atenção e a memória do espectador visando provocar um efeito potente. O efeito emocional pode ocorrer quando esse espetáculo desperta ligações com outras memórias, transcendendo, dessa maneira, o momento do espetáculo. Outra hipótese é levantada pelo próprio Fábio em sua entrevista: para ele, a emoção na cena da caverna era causada por elementos físicos, como a luz, a música e o cenário. Eles criavam uma relação onírica, um estado propício à emoção.

156 2ª entrevista – **Go Down, Moses** – Paris.

FÁBIO – eu sentia que isso criava uma emoção também de... um tipo de prestidigitação cenográfica muito poderosa e um pouco infantil, um pouco... onde a gente se dizia... eu acho que se a gente passasse para trás do cenário ele deveria ser feito de elementos muito... muito concretos... muito... de jogos de luzes... e depois tinha também esse signo que eu acho que quer dizer, que traz... quando o espetáculo terminou eu estava completamente... eu me disse... eu...

(PAUSA LONGA)

Eu senti que isso criava uma emoção, também de... eu queria que aquilo continuasse... eu não queria que aquilo parasse, de fato. E depois eu saí e eu tinha um amigo que estava me esperando e eu disse pra ele: “ahhh foi...”

(PAUSA LONGA)

(se emociona e chora) de fato, eu confesso, eu não sei porque o espetáculo...

(PAUSA LONGA)

LEONEL – Não é fácil de explicar, né?

FÁBIO – Eu não sei por que o espetáculo me causou isso, de verdade. De fato, eu sinto que isso toca um lugar que eu não posso explicar... isso, eu tenho que dizer que isso acontece com uma frequência muito pequena.¹⁵⁷

Fábio não pôde evitar se emocionar diante da peça. Também não pôde evitar, durante a entrevista, a emoção trazida pelo seu trabalho de rememoração e de oralização da experiência. Contar uma memória não é apenas contar um fato do passado, mas presentificá-lo.

A sensação que traz novamente a emoção para Fábio me parece ser a que está ligada ao desejo de que a peça não pare. Dessa forma, vê-se que a emoção inicial vivida no momento do espetáculo não é a mesma, nem tem a mesma origem da que presenciamos na entrevista. Se no momento do espetáculo havia algo físico, material, no jogo da encenação, que o tocou durante a entrevista, não é mais esse jogo que provocará as lágrimas. A rememoração não da emoção que sentiu, mas dos aspectos materiais da encenação, parece ser capaz de ativar uma espécie de memória emotiva do espectador.

Essa emoção pode também advir de um sentimento de compreensão profunda por parte do espectador ou mesmo da sensação de não ter compreendido o espetáculo. É uma emoção que possui origens diferentes para cada espectador. Para Armando, por exemplo, a sensação de não ter clareza

157 2ª entrevista – **Go Down, Moses** – Paris.

do sentido daquilo que se vê resulta em emoções que não são racionais. Outro elemento chave são as sensações físicas provocadas pela cena.

ARMANDO¹⁵⁸ – ah, minha sensação é de... não ter compreendido realmente as ligações entre as cenas, durante o espetáculo, depois de ter falado com outras pessoas, outros me disseram “ah sim”... para mim eram, verdadeiramente, cenas separadas e realmente de uma grande intensidade, de fato, uma emoção para o espectador, um sentir emoção que é raro no teatro, sobretudo no teatro francês que é baseado no texto, e que é sobretudo um texto dito “auuuuuuuuu” [imita um ator declamando de forma impostada]. [...] As sensações são de coisas muito profundas, de fato, isso remete a coisas vividas ou não vividas, aos medos individuais... não ao medo, mas as sensações muito físicas... não sei se vocês já tiveram o cabelo puxado ou não, mas quando eu era pequeno, já me puxaram o cabelo [faz o gesto de puxar os cabelos e a expressão da sensação de dor]. É duro! Ontem não me puxaram o cabelo, nem antes de ontem, nem a semana passada... mas faz a gente se lembrar de coisas do passado e se dizer: “ah sim, isso dói! Eu me lembro!”.¹⁵⁹

A imagem do cabelo sendo puxado pode, segundo a experiência de cada um, ativar diversas memórias, muitas delas conectadas à infância, como nos mostra Armando. Fica claro assim que o teatro de Castellucci pode se instaurar através de uma memória física do espectador. Parece ser um tipo de memória funcional, do mesmo tipo daquela que nos lembra a dor de queimar a mão no fogo e nos afasta do perigo.

A questão do despertar de emoções ligadas à infância apareceria também em outros depoimentos e chama a atenção, pois é uma emoção que ajuda a moldar a personalidade de cada espectador. Voltando à dificuldade de encontrar um sentido único para a cena, vemos que ainda que isso possa produzir um afastamento do espectador, certamente desperta nele um tipo de curiosidade, um despertar para o jogo.

158 **Go down, Moses.** Entrevista realizada na cidade de Paris em francês. Espetáculo e 1ª entrevista ocorreram em 04/11/2014; 2ª e 3ª entrevista em 23/03/2015. Armando é francês e mora em Paris, tinha 33 anos, e era frequentador assíduo do teatro, em especial da ópera. Estava com um grupo de amigos.

159 3ª entrevista – **Go Down, Moses** – Paris.

BIANCA – Eu fiquei curiosa, então isso [o espetáculo] me interessa, mas eu não posso dizer que é do tipo que eu prefiro. Lá, eu senti o espetáculo mais como uma experiência. Para o espectador também tem alguma coisa de bastante experimental, mas falta chaves... ehh... é bom às vezes ficar com enigmas e não poder resolvê-los, mas de repente, é uma outra coisa... a gente sente as coisas de maneira diferente... Mas, eu não tenho certeza que esta é uma peça que vá ficar em minha memória...¹⁶⁰

Penso que a sensação de falta (de fim, de chaves, de conexões entre as cenas etc.) está na base dos efeitos que propõem ao espectador uma experiência a qual ele pode ou não aderir. Se ele entrar no jogo, terá que tentar responder aos enigmas propostos. O espetáculo do encenador italiano, como diz Talita, parece ter o objetivo “de levar você pra um outro lugar mesmo”. Quando se sai do espetáculo a sensação de inconclusão que levou Fábio às lágrimas deixa Talita sem saber se gostou ou não gostou. Talvez essa nem seja mais a questão. A sensação física e a alteração do estado de consciência parecem ser bem mais importantes do que uma análise dos elementos do espetáculo.

TALITA – E lembro que foi uma peça que eu saí e assim, eu não consegui elaborar. Eu não consegui elaborar se eu gostei, se eu não gostei, se eu num... não sei. E daí eu fiquei pensando depois o quê que foi isso e até hoje eu não sei dizer se foi uma peça. Não sei se eu gostei, se eu não gostei o quê que foi. Mas eu lembro da sensação assim de fisicamente, sabe? Ver como que essa peça atuava em mim, assim, sabe? Era uma questão de tirar você mesmo desse estado de consciência. De deslocar. De eu olhar pro lado pra ver se eu não tô sonhando, pra mim é uma coisa muito grave. (Risos)¹⁶¹

Há no espetáculo de Castellucci um incômodo que pode causar prazer ao espectador. A pulsão pelo prazer motiva-o a querer continuar aquela experiência, mas Castellucci não inclui em sua peça essa continuidade. Ele não dá um fim para o espetáculo, que passa a se estender para além do momento em que é realizado. Minha sensação, enquanto espectador, é de que não há um fim, mas uma suspensão do espetáculo. Esse é um dos motivos que aponto como fundamentais para que **Go Down, Moses** se inscreva enquanto experiência significativa para os espectadores.

160 2ª entrevista – **Go Down, Moses** – Paris.

161 3ª entrevista – **Go Down, Moses** – Paris.

No prosseguimento de sua entrevista, Fábio busca explicações para sua emoção, para o estado em que a peça o deixou. A experiência da peça vai além do gostar ou não gostar, das categorias possíveis de análise dos espetáculos.

FÁBIO – Eu vi o **Idiota**, eu vi mesmo duas vezes, eu voltei à Nanterre [local onde o espetáculo foi apresentado] com um amigo... eu gostei muito... ah... eu me preparei para ver o **Idiota**, eu li o livro este verão, eu estava com vontade de vê-lo. Eu vi o espetáculo de Vincent Macaigne sobre **Hamlet** e gostei muito mesmo. E, então, eu estava muito excitado com a ideia de ver este espetáculo e... isso me entusiasmou muito. Sua energia me entusiasmou muito.... mas não tinha nada a ver [com Castellucci]. Lá, eu penso que eu não havia antecipado... o fato de ir ver uma coisa que em um determinado momento... é como estar no dentista, o tipo... ele pica com uma agulha e a gente sente que toca um nervo... a gente está ah.... isso dói... não é agradável... mas ao mesmo tempo o tipo te diz: “ah sim, sim. Você vai ter que aguentar porque isso vai te fazer bem!” (risos) ¹⁶²

A fala de Fábio traz novamente a dor física, o nervo, como metáfora para falar do teatro de Castellucci. A memória da ficção, em seu trabalho, tem implicações reais. Ao evocar a cena e o momento que tinha lhe tocado, Fábio revive alguns dias depois a mesma emoção.

Penso que essa emoção será fundamental para classificar essa peça, ou essa cena, como uma experiência significativa. A cena, como uma agulha que toca um nervo, tem um potencial “curador”, catártico. Voltando à questão da suspensão do espetáculo, gostaria de expor que o aplauso é o resultado mais concreto disso. São aplausos calados, que incomodaram a mim e aos espectadores com quem conversei. Aplausos de alívio pelo fim da prazerosa tortura que o espetáculo propicia.

FÁBIO – Eu fazia assim [bate as mãos mais lentamente que o normal]... era porque eu estava surpreso. Eu pensava que as pessoas iam se levantar e saudar o espetáculo e eu fiquei muito surpreso com a reação que eu achei muito morna.¹⁶³

162 2ª entrevista – **Go Down, Moses** – Paris.

163 2ª entrevista – **Go Down, Moses** – Paris.

Analisando o discurso de Fábio, pode ser que todos estivessem, assim como ele, batendo as palmas mais lentamente por estarem surpresos. Eu mesmo me lembro da sensação de bater palmas ainda no espírito do espetáculo, como se estivesse saindo de um transe profundo.

Minhas experiências como espectador dos espetáculos de Castellucci e Araújo são comumente finalizadas com a sensação de que não precisaria aplaudir no final e com um certo incômodo pessoal, com a quantidade, intensidade e duração dos aplausos (no Brasil todos ficam de pé, sempre, e na França não param de aplaudir até a terceira vez que os atores entram em cena). Os aplausos parecem estar fora de contexto, tanto que em uma das noites os espectadores nem chegaram a aplaudir **Go Down, Moses** até a terceira entrada:

BIANCA – Sim, [os espectadores bateram palmas] duas vezes. Eu senti que os aplausos estavam bem mortos, sem entusiasmo. As pessoas... tinha a impressão... que as pessoas, todo mundo estava pensando: “Tá bom... e daí?” ¹⁶⁴

Realmente a fala de Bianca dá o tom dos aplausos nos dias em que acompanhei **Go Down, Moses** em Paris. O espetáculo terminava em suspensão, um final sem fim. A última cena de **Go Down, Moses** é reconhecida por todos os entrevistados como portadora de uma emoção forte. Mesmo aqueles que declaradamente não se emocionaram com o espetáculo, como Bianca, reconhecem a potência emocional presente na cena.

BIANCA – Eu, o que verdadeiramente... o que eu penso que era muito bonito, era a encenação de maneira geral... ehhh, mas eu te disse depois... sobre a mensagem... sobre aquilo que vem. Sobre... eu penso que isso é difícil. Não é uma coisa intuitiva, evidente, na qual a gente entra. Eu estava muito surpresa, pois atrás de mim tinha alguém que soluçava, que parecia... que eu escutei chorar (Leonel – Ah, é?) Ele parecia estar muito emocionado. (Leonel – ah... eu não reparei...) Eu apenas ouvi, não vi.

LEONEL – Você se lembra em qual parte da peça? Em que cena?

164 2ª entrevista – **Go Down, Moses** – Paris.

BIANCA – eu acho que era na cena... dos homens da caverna e... eu me surpreendi, porque eu me disse: “a gente não tem as mesmas...” (risos) (...) É verdade que eu achei que era o único momento que havia verdadeiramente emoção. Mas ele não me emocionou. Eu não estava em um contexto que eu estivesse a ponto de chorar, ainda que isso me aconteça em algumas peças.¹⁶⁵

Se ela reconhece que é uma cena que traz uma emoção, provavelmente o faz baseando-se na reação de outros tantos espectadores que choravam durante a cena. No entanto, ela procurava a emoção no texto, tanto que ela cita na sequência de sua fala a peça **Psicose 4.48**, dirigida anos antes por Claude Régy, como um espetáculo que a emocionou. Acho importante o depoimento de Bianca, que mostra que não há uma homogeneidade na recepção desse espetáculo. Mas é preciso dizer que, para a maior parte dos espectadores que entrevistei, a cena da caverna tocava em algum tipo de emoção direta e profunda. Vê-se a construção da cena, que choca a atenção, ultrapassa a expectativa, paralisa o espectador em sua cadeira.

TALITA – E aí é isso, essa última cena, que começa a descer umas coisas assim que você não sabe direito o quê que é, umas formas que parecem umas nuvens e aí você fica (com a boca aberta). É uma coisa que enche os olhos, mas ao mesmo tempo dá uma angústia porque você não consegue entender o que tá acontecendo. E daí até o negócio se configurar de um jeito que você entende que aquilo é uma caverna, demorou, sei lá, 10 minutos. E aí também de entender qual que é a relação dessa última cena com o que se passou... “x” né? A única questão é um bebê morreu e o que tinha lá é que outro bebê morreu, então o bebê morreu e o outro bebê também morreu, eu sei lá. E... é... Não sei, foi uma cena super bonita e me levou pra um outro lugar, assim... teve umas horas. Eu tenho esses momentos de distração, mas teve uma hora que eu olhei assim e eu tava tão assim, sabe? E os atores fazendo os movimentos muito devagar assim e eu tava junto com eles, assim... uma hora eu falei: “nossa acho que eu tô sonhando”... porque consegui me envolver assim. Eu acreditei, acho que deve ter sido um espaço muito curto de tempo, mas eu tive a impressão que eu estava sonhando mesmo... com aquela neblina, aquele tecido que tem na frente do palco, ajuda a criar essa... essa sensação. Tinha uma luz muito bonita lá e tal. Então o próprio movimento lento dos atores e tal. Eu tive, sei lá, durou um minuto, mas eu tive a impressão que eu tava sonhando mesmo, dormindo mesmo, não sonhando no sentido poético. Efetivamente eu pensei que eu tava sonhando.¹⁶⁶

165 2ª entrevista – **Go Down, Moses** – Paris.

166 2ª entrevista – **Go Down, Moses** – Paris.

Entre a fascinação, a angústia, o sonho e a curiosidade que a cena desperta, o espectador vive um processo de suspensão de sentidos. Vemos que Talita tenta operacionalizar uma narrativa lógica durante sua entrevista, mas é realmente muito difícil de encontrar apenas uma narrativa.

TALITA – Daí tem a cena lá da mulher que vai enterrar o bebê que é uma cena super bonita, super tocante... Mas aí ela vai, o cara vai lá consolar ela, transa com ela e aí tudo bem... e daí... e... ah! E daí no final, quando ela sai, aquela cena que ela escreve o SOS lá e ela começa a bater, aquilo é muito forte, assim, é muito... aí você viaja né? Eu fico o tempo todo tentando entender o que está acontecendo, estabelecer as relações com aquilo lá que eu tinha visto. Então, aquela mulher que escreve o SOS lá, ela tá pedindo socorro, ela também tá pedindo socorro em nome daquela outra que ... que teve o bebê e jogou fora o bebê, enfim, tá pedindo socorro em nome de todas as mulheres que sofrem no mundo e enfim, sei lá, fiquei viajando. E ela batendo aquilo e aquele barulho super alto. Era muito bonito, mas ao mesmo tempo ela tá dentro de um lugar fechado e as pessoas não tem acesso. As pessoas tão olhando ela e ninguém reage. Que era a gente, né? Que tava olhando, vendo isso e ninguém reage, sei lá, dá pra fazer mil leituras malucas. E... (pausa longa)¹⁶⁷

Desse modo ela faz a sua própria leitura a partir dos elementos que conseguiu coletar. Por outro lado, ela reforça a questão da operação da atenção do público nas peças de Castellucci. Alternando a recepção entre uma atenção alerta, o choque da atenção, a desatenção e a distração, o encenador provoca essa reação na parte final do espetáculo, como se pudesse estar diante de uma cena onírica.

A construção material da luz, do cenário, da neblina, dos atores e do som provoca um estado que é muito próximo do que se vive no sonho. Destaco, nesse ponto, a importância do som para alcançar esse estado. Scott Gibbons utiliza uma gama de frequências sonoras que é semelhante à utilizada para músicas de meditação ou na prática espiritual do Reiki. Em tais práticas, a música é fundamental, pois, para muitos, ela seria a linguagem universal da sexta dimensão da natureza: o mundo da essência. Essas mesmas práticas consideram que o som corretamente direcionado pode desatar “nós emocionais” e acalmar a mente.

Como já pudemos observar, em sua terceira entrevista, Talita constrói de forma mais objetiva a sequência de cenas. Na continuação de seu

167 2ª entrevista – **Go Down, Moses** – Paris.

discurso, ela entra na cena da caverna e começa a descrevê-la em detalhes. Somente nesse momento reaparece a noção do tempo alongado da cena.

TALITA – Era uma cena da caverna assim, só que era uma atmosfera totalmente de sonho assim, sei lá se tinha uma luz, se tinha algum... tinha alguns efeitos assim... porque tinha um movimento assim, então os atores se movimentavam de um jeito muito devagar, tinha uma fumaça, tinha uma... uma atmosfera de sonho assim, então eu fiquei. E aí então eram homens das cavernas que daí transavam e aí enfim, tinham várias coisas assim e aí era essa mesma impressão, esse tempo alongado que não... sabe? Não é... eu acho que esse recurso dos tempos deles lá, que eles usavam, não é nem assim de transpor pra você a situação no tempo real. Não era tempo real, era um tempo muito alongado assim, que era acima do real. Era um tempo em baixa rotação. Sabe? Se fosse um filme era uma coisa em baixa rotação, que foi gerando assim... essa angústia mesmo e essa cena do ... das cavernas tinha umas nuvens, então tinha um cenário... era um cenário muito elaborado assim que...¹⁶⁸

Conforme ela avança em seu discurso, sua memória recompõe as partes de sua experiência do espetáculo. A lembrança do tempo alongado, um tempo artificial que era gerador de angústias, traz à tona imagens da cena e, na seqüência, a sensação que ela experimentara durante a mesma.

TALITA – Sei lá, teve um momento que eu achei que eu tava sonhando assim daí eu olhei pro lado e eu falei: “não, eu tô no teatro”. Sabe? Tinha gente do meu lado e eu falei: “não, eu tô no teatro mesmo”.¹⁶⁹

Na sua terceira entrevista, ela completa o quadro que já tinha desenhado durante a segunda entrevista: de um momento em que as imagens oníricas lhe tomam de tal forma que ela tem que olhar para o lado. E é o outro espectador, sentado a seu lado, que lhe garante a realidade daquilo que ela está vivendo. Nesse ponto, lembro-me de trazer à tona a noção do espectador como o portador da realidade do teatro, uma verdadeira âncora na realidade sociocultural.

A ligação com a realidade não impede que o espectador tenha uma emoção forte que vai ser base para a experiência significativa do teatro. A

168 3ª entrevista – **Go Down, Moses** – Paris.

169 3ª entrevista – **Go Down, Moses** – Paris.

respeito da natureza dessas emoções provocadas pela encenação de Castellucci, Fábio reflete:

FÁBIO – Eu tenho a impressão que isso... essa ideia de (pausa) isso remete a emoções ligadas à infância. Não? A relação com a doença, pois tem o scanner... e a ideia de mergulhar subitamente nas origens, aos primeiros homens e a esta confraria de pessoas nuas em uma gruta e de se questionar, de repente ser confrontado com tudo isso. Este lugar, em Paris, lugar de concentração de todos os bens culturais, da fabricação da potência política e intelectual, o lugar do refinamento, da moda... e essa reunião de pessoas que tem todos profissões bem remuneradas e que são majoritariamente brancos e burgueses... e que se encontram coletivamente frente a algo que ... eu não sei... essa espécie de visão em uma cena de teatro de homens pré-históricos, enfim... e como isso, isso me fez um efeito, eu não sei, como se a gente fosse religado de uma maneira completamente mediúmica com uma experiência, justamente, de solidão coletiva. Algo extremamente duro, por um instante sem Deus. A gente diz a si mesmo: "ah, isso se chama desça Moisés, mas..." isso nos leva a tocar algo verdadeiramente, uma coisa sem... sem a proteção de nenhuma crença, de algum Deus, de nada. É o abandono completo da criatura no nascimento, do bebê no lixo. Do Scanner que vê o interior do corpo. E depois, de repente, essas pessoas são reduzidas à mais simples expressão...¹⁷⁰

Essa passagem do testemunho de Fábio é de certa maneira exemplar, pois ele demonstra como a emoção provocada é ao mesmo tempo individual e coletiva. Mostra que nunca se está completamente só no teatro. Ele também fala novamente sobre esse tipo de emoção que o espetáculo desperta está ligado à infância. A infância na qual se constroem os medos e prazeres mais primários do ser humano. O prazer do aconchego e da comida, o medo do escuro e de ficar só. Emoções que não vêm necessariamente de uma avaliação racional do ambiente.

O espetáculo **Go Down, Moses** foi apresentado no Théâtre de la Ville, um dos mais ricos da França¹⁷¹. Esse teatro é frequentado exatamente pelo público descrito por Fábio. Dificilmente se encontra uma pessoa que veio da periferia pobre e é possível contar nos dedos a presença de negros. Esse lugar, na sua constituição física e social, também está presente na composição da experiência do espectador. Interpretando a fala de Fábio,

170 3ª entrevista – **Go Down, Moses** – Paris.

171 Em 2007 seu orçamento foi de mais de 13 milhões de euros.

é como se o espetáculo, no fundo, lembrasse que todos os presentes estão sujeitos à mesma origem e destinados ao mesmo fim. Enquanto esse fim não chega, somos condenados a vagar desamparados pela vida. Todos esses elementos descritos por Fábio (a emoção, as lágrimas, a doença, o desamparo) são expressos após uma pausa e uma reviravolta de seu discurso na terceira entrevista, suscitado pelo aparelho de tomografia.

FÁBIO – Ahh, eu passei pelo scanner... não sei se te falei, mas em 2009 eu tive um linfoma, eu tive um câncer muito agressivo, então eu... quando eu vejo um scanner, eu sei do que se trata... de afundar na escuridão e o medo da morte... e a relação entre este objeto ultrassofisticado e tecnicamente muito muito pertencente ao contexto hospitalar e que de repente aparece em uma gruta, na qual, as pessoas... a gente não sabe mais se é o começo ou o fim. Eu penso que isso deve tocar alguma coisa.¹⁷²

Constata-se que realmente a terceira entrevista é a mais reflexiva. Nela o espetáculo se encontra concentrado e a relação que o espectador faz com sua vida se torna mais evidente. Na terceira entrevista, o entrevistado já consegue distinguir, por exemplo, aquilo que ele se lembra com mais clareza, bem como apontar as relações disparadas pelo espetáculo.

Nas entrevistas sobre **Dire ce qu'on ne pense pás**, também fica claro como o espetáculo ultrapassa a vivência pontual do evento e liga-se à vida, possibilitando que o espectador crie relações.

DINHO – Não é apenas um momento de prazer na noite e depois passa-se a outra coisa. É um modo de pensar. Liga a Bolsa à peça, a peça à Bolsa...¹⁷³

Fica explícito que a peça também influencia não só na vivência teatral como em toda vivência diária. A partir do momento que a lembrança fica ligada ao espaço físico da Bolsa, por exemplo, sempre que Dinho passar diante da Bolsa de Bruxelas há grande possibilidade dele se lembrar de **Dire ce qu'on ne pense pas**. Este fato da lembrança ficar ligada ao espaço

172 3ª entrevista – **Go Down, Moses** – Paris.

173 3ª entrevista – **Dire ce qu'on ne pense pas das des langues qu'on ne parle pas**.

físico é evidenciado quando eu lhes pergunto se pensaram na peça, no intervalo entre a segunda e a terceira entrevista.

SABRINA – A gente pensou porque a gente falou de sua pesquisa ainda esta manhã. A gente estava com uns amigos e tivemos que explicar... é uma peça que mexe muito com a gente, etc. Muito particular, nosso corpo foi exposto foi exposto ao perigo, pois esses amigos que te falei nos propuseram de ver uma outra peça, mais clássica, com o palco e a plateia num teatro de Bruxelas que não recebe subsídios do governo. É o único teatro que não recebe ajuda do estado e que funciona super bem. Um detalhe interessante é que ele chama “O Público” e fica em um lugar que não é frequentado por pessoas que vão normalmente ao teatro... e então, é isso... no início a gente comentou: “eu penso que as pessoas que a gente viu hoje de manhã não iriam ficar na peça que a gente viu na Bolsa, pois eles seriam muito confrontados, muito pressionados, muito” ... e é verdade que, quando a gente fala, percebemos a verdadeira experiência que vivemos através desta encenação.¹⁷⁴

A consciência da força da experiência vivida no teatro, que aparece na fala de Sabrina, demonstra para o espectador que teatro e vida estão conjugados em uma mesma experiência. Na fala de Sabrina, há também um julgamento que acho justo: de que para viver essa experiência é necessário estar minimamente à vontade e disponível. Se o espectador se sentir agredido, pode sair da proposta do espetáculo e, como mecanismo de defesa, suspender a fruição da peça. Penso que em todos os casos que registrei com entrevistas longas isso não aconteceu, pois, os espetáculos foram construídos de um modo que provocavam um desconforto, mas não chegavam a esse tipo de agressão. Se bem que, para alguns espectadores de **Dire ce qu'on ne pense pas** em Avignon, o espetáculo talvez tenha passado desse limite e me lembro que, após a cena do bar, 3 ou 4 pessoas sempre “fugiam” do espetáculo pela porta aberta.

174 3ª entrevista – **Dire ce qu'on ne pense pas des des langues qu'on ne parle pas** – Bruxelas.

INFLUÊNCIAS DA PESQUISA NAS EXPERIÊNCIAS DOS ESPECTADORES

De qualquer forma, todos os espectadores, independentemente de sua opinião sobre a peça, operam a reflexão de quanto o fato de ter que falar sobre a peça influencia na retenção de suas lembranças e como, ao trabalhar com tais lembranças, eles descobriram mais coisas sobre a peça e sobre si mesmos. Morena, uma das espectadoras do grupo de controle, ou seja, que já sabia antes da peça que seria entrevistada, relata como, além da alteração de suas memórias, o fato de participar da pesquisa também alterou seu olhar durante o espetáculo.

MORENA – Como eu já sabia que eu iria ter que falar, eu formulei coisas na minha cabeça que eu não teria formulado ... atribuído palavras àquilo que eu estava assistindo... eu teria assistido sem refletir... eu acho, porque... sim... sim, eu penso que é isto, esta é a diferença: tentar compreender isso que a gente está sentindo ao mesmo tempo que se assiste as coisas... e tem uma outra dimensão... tinha uma dimensão a mais nisso que eu olhava. Enfim, eu não gosto muito, por outro lado, de falar logo após um espetáculo ou um filme... dizer logo em seguida o que eu pensei ou senti. Eu acho que é difícil, logo em seguida. Eu prefiro esperar um pouco... nem sempre tenho uma ideia precisa, logo depois... tem que deixar o tempo passar para saber verdadeiramente isso que a gente viu, o que a gente compreendeu...¹⁷⁵

Enquanto essa intervenção muda o olhar e interfere na memória do espectador, acrescenta mais uma camada de possibilidade de leitura um espaço que permite a reflexão sobre a peça. Ainda que o espectador saia das entrevistas sem uma opinião ou uma reflexão racional, ele sai modificado. Todas as entrevistas que me foram concedidas, cada palavra, cada café, foram fundamentais para compreender a complexa natureza da experiência dos espectadores entrevistados.

A experiência do encontro com os espectadores foi muito forte e profícua e ainda está muito próxima. Um de seus resultados mais importantes e práticos foi o espaço que permitiu que os espectadores refletissem sobre sua experiência e me foi extremamente gratificante notar o reconhecimento desse fato.

175 3ª entrevista – *Dire ce qu'on ne pense pas das des langues qu'on ne parle pas* – Avignon.

SABRINA – o que é interessante é que o fato da gente ter participado do seu processo... isso nos permitiu repensar a peça. (Dinho – Sim, isso foi divertido! A gente teria esquecido se não fosse por isso) e isso é legal, porque é verdade que o fato que... que você vem para retrabalhar sobre uma peça que a gente viu, de alguma forma, isso nos obriga a se lembrar do que a gente guarda da peça e isso é realmente agradável. Eu penso que é também por isso que eu queria te reencontrar, porque, de alguma maneira, isso dá uma continuidade a isto que vivemos.¹⁷⁶

Pouco importa se o que é narrado foi visto ou uma invenção da memória, mas é certo que os sentimentos que atravessam a mim e aos espectadores que entrevistei são verdadeiros e impulsionam essa memória viva do teatro em relação com a vida.

176 3ª entrevista – *Dire ce qu'on ne pense pas des des langues qu'on ne parle pas* – Bruxelas.

A VIDA DO ESPETÁCULO TEATRAL E A EXPERIÊNCIA DO ESPECTADOR EM “GO DOWN, MOSES” E “DIRE CE QU’ON NE PENSE PAS DANS DES LANGUES QU’ON NE PARLE PÁS”

“Me restam barulhos, imagens e questões.”

Bianca¹⁷⁷

O que resta de um espetáculo teatral? De certa forma, pode-se ver a partir das entrevistas que, ainda que o espetáculo teatral tenha um fim quando se “fecham as cortinas”, ele continua a existir na memória dos que compartilharam dele. Assim sendo, o indivíduo que testemunha o evento teatral, passa a portá-lo e o traz ao presente ao narrá-lo.

Um evento pode se dar sem testemunhas, mas um espetáculo teatral, sem seus espectadores, seria teatro? Como mostra a próprio significado da palavra testemunha, é ela que “assiste a certos atos para os tornar autênticos e válidos”. No caso do teatro, o espectador (nome especial para a testemunha do teatro) é o responsável pela sua validação e por zelar por sua continuação. Um espectador que conta um espetáculo lhe insufla nova vida a partir do sopro da palavra. Em seu relato, modificado conforme sua experiência do teatro, ele vai dar continuidade ao espetáculo assistido.

Diante dessas constatações não posso deixar de concordar com Marie-Madeleine Mervant-Roux (2006, p. 78- *tradução nossa*) para quem “O tempo da vida teatral, efetivamente, não é somente o tempo das obras. É também o dos lugares”. Enquanto existir o lugar e o contexto social propí-

177 2ª entrevista – **Go Down, Moses** – Paris.

cios, as obras podem continuar a existir, mesmo sem serem apresentadas. Há obras que têm uma vida mais longa e outras uma vida mais curta, mas, certamente, na maioria dos casos, essa vida ultrapassa a delimitação temporal dada pelo fim do espetáculo.

Para acompanhar essa vida do teatro, um recurso fundamental foi o de registrar pequenas mudanças que esse espetáculo teve através do tempo, através da comparação entre as falas dos espectadores de **Go Down, Moses** e **Dire ce qu'on ne pense pas dans des langues qu'on ne parle pas** ao longo das entrevistas que realizei e que trouxeram maneiras diferentes de lembrar e de falar das cenas. Tais lembranças passam, necessariamente, pela invenção e pelo esquecimento.

Por exemplo, algumas cenas como o prólogo de **Go down, Moses** não foram citadas pela maior parte dos entrevistados. Outras cenas, como a imagem do torno que aparece duas vezes na peça, são condensadas pelo espectador em uma única cena.

Ao se referir a uma cena ou a uma personagem das peças estudadas, os espectadores criaram, de maneira intuitiva, nomes para cada uma delas. Essa necessidade de nomear provém da busca de criar referências em comum que favoreçam a comunicação e revela a diversidade de nomes que com os quais os espectadores se referem a uma mesma cena. Penso que tal operação reflete a multiplicidade de sentidos com que ela pode ser interpretada, já apontada por Erika Fischer-Lichte (2013, p. 20) ao analisar o trabalho de Castellucci:

”

Na esfera de nosso trabalho, é muito mais interessante o fato de saber que tipo de multiestabilidade perceptiva uma representação permite obter. É evidente que as encenações de Romeo Castellucci e Frank Castorf (como as de Bob Wilson, Jan Fabre e tantos outros) oferecem muito mais possibilidades para um tal deslocamento do que as que seguem o princípio do realismo psicológico. Cada vez que se produz este deslocamento, há uma ruptura, uma descontinuidade. A ordem de percepção que os espectadores seguiam até então é perturbada e destruída: uma outra deve ser estabelecida.

Ainda que seja verificado o deslocamento do qual nos fala Fischer-Lichte, é importante salientar que há uma certa relação entre os nomes utilizados para designar as cenas que demonstra que há algo que une as percepções, algo que vem para substituir a ligação normalmente propi-

ciada pela narrativa do texto dramático. Isso fica claro na 2ª entrevista, na qual o espectador busca reordenar a sua percepção do espetáculo a partir da criação de uma narrativa que não tem mais como centro o texto dramático, mas a materialidade da cena. Desta forma, é possível verificar que na 2ª entrevista é dada prioridade à construção desta narrativa de uma maneira mais racional e objetiva.

Já na 3ª entrevista os espectadores parecem ampliar os aspectos subjetivos de seu discurso. Percebe-se menos o espetáculo e mais as formas como esse espetáculo tocou o espectador. Tal operação pode ser verificada no exemplo de **Go Down, Moses**, no qual a associação da imagem ao eixo que gira ao barulho de grande intensidade, imprime-se no corpo do espectador. Essa cena é como uma navalha que corta a sua carne e na primeira semana após o espetáculo essa ferida ainda estava aberta. A vida do espetáculo nesse momento colocava essa ferida em primeiro plano na consciência. Essa mesma cena, passados três meses, já não era lembrada num primeiro momento. Em três meses, a ferida já havia cicatrizado.

Ainda que a cena do eixo giratório de **Go Down, Moses** demore a aparecer no relato da memória explícita, ele parece estar instalado em camadas mais profundas da memória. Tal constatação pôde ser feita a partir das próprias falas do espectador e das sensações relatadas diante da imagem do eixo que gira. A instalação da peça na memória implícita do espectador influencia seu desempenho e a aproxima das propostas Artaudiana que relaciona o teatro e a peste.

Nas palavras atribuídas a Artaud pela escritora Anaís Nin após sua malfadada palestra na Sorbonne sobre o Teatro e a Peste, “Eles sempre querem ouvir sobre alguma coisa; eles querem ouvir uma conferência objetiva sobre o teatro e a peste, eu quero lhes dar a própria experiência, a própria peste, de forma que eles fiquem horrorizados, e despertem”¹⁷⁸. As peças analisadas parecem ir na mesma direção proposta por Artaud, privilegiando a experiência ante o discurso objetivo.

Ao mesmo tempo, analisar a fala de Artaud à luz das entrevistas nos possibilita constatar que o espectador da atualidade nem sempre deseja que o espetáculo se estabeleça apenas a partir de um discurso objetivo. Tal como sonhado por Artaud, grande parte do público busca no teatro uma experiência, busca vivenciar “a própria peste”.

178 NIN, Anaís. **The Diary of Anaís Nin**- 1931-1934. Vol. 1. Nova York: Harcourt, 1969.

Por outro lado, em termos de organização, as encenações de **Go Down, Moses** e **Dire ce qu'on ne pense pas dans des langues qu'on ne parle pas** parecem usar técnicas diferentes de montagem das cenas. Em **Go Down, Moses**, as cenas se unem de forma analógica àquela pela qual acessamos as nossas memórias. Nesse ponto, concordo com Fábio quando este compara o espetáculo ao cinema. De fato, Castellucci parece trabalhar com o mesmo princípio de montagem utilizado no cinema, no qual, como já apontava Hugo Münsterberg em 1916, são obedecidas às leis da mente e não às leis do mundo exterior.

É fato que esse teatro produzido pelo encenador italiano se aproxima, formalmente, do teatro que é defendido por Eisenstein, no qual seria empregada uma montagem de atrações. Este teatro chamado pelo cineasta soviético de utilitário deveria ter como objetivo: “orientar o espectador em uma determinada direção (estado de espírito)” (EISENSTEIN In XAVIER, 2008, p. 189). Por outro lado, a grande diferença entre o teatro proposto por Eisenstein e por Castellucci, quase um século depois, é o estado de espírito que o diretor deseja causar.



Atração (do ponto de vista teatral) é todo aspecto agressivo do teatro, ou seja, todo elemento que submete o espectador a uma ação sensorial ou psicológica, experimentalmente verificada e matematicamente calculada, com o propósito de nele produzir certos choques emocionais que, por sua vez, determinem em seu conjunto precisamente a possibilidade do espectador perceber o aspecto ideológico daquilo que foi exposto, sua conclusão ideológica final (O processo do conhecimento – “través do jogo vivo das paixões” – específico do teatro.) (EISENSTEIN In: XAVIER, 2008, p. 189-190).

Este estado de espírito suscitado no espectador eleva as chances de que o teatro viva. Sempre que algo tocar a sensibilidade deste espectador de forma análoga à peça (de fonte de um estímulo interno ou externo), a peça pode ser lembrada.

Por outro lado, a montagem em **Dire ce qu'on ne pense pas dans des langues qu'on ne parle pas** apresenta uma outra técnica, mas um efeito semelhante. As sequências de cenas estão mais ligadas a uma narrativa, ainda que apresente quadros aparentemente isolados. Isso propicia ao espectador um maior conforto na hora de estabelecer uma narrativa do es-

petáculo. Porém, os choques atencionais e emocionais vivenciados durante a peça continuam atuando.

O papel da entrevista, na tomada de consciência sobre o trabalho da lembrança, mostrou-se fundamental. Como já foi discutido, saber que se está participando de uma pesquisa e que você terá que falar sobre o espetáculo alguns dias depois já marca a peça de uma maneira a reforça-la em nossa memória. Alguns entrevistados declararam ter pensado na peça durante o tempo que separou o espetáculo e a terceira entrevista. Outros disseram que suas lembranças foram despertadas por minha mensagem, perguntando se eles poderiam dar a terceira entrevista (geralmente um e-mail enviado cerca de 20 dias antes da data prevista para as entrevistas).

MORENA – Eu não pensei depois [do espetáculo]... tirando quando recebi o seu e-mail, mas não tinha pensado desde então. Por outro lado, eu tenho repensado desde que eu sei que a gente vai se ver... ¹⁷⁹

Os espectadores, a partir do momento que aceitavam e marcavam a terceira entrevista, colocavam em andamento um processo de rememoração do espetáculo que culminava com a exposição oral das lembranças. Fábio, por exemplo, na manhã que antecedia a entrevista, relata que ficou retomando a peça em sua mente para construir o que iria dizer. Muitas das memórias eram reativadas pouco antes da entrevista, no percurso até o local desta ou em uma arrumação da casa para me receber.

Em geral, os espectadores declaravam que sua lembrança do espetáculo permanecera a mesma, ainda que fosse possível notar uma diferença entre os relatos da 2ª e 3ª entrevistas. Era como se as memórias que em um primeiro momento estavam suspensas se assentassem, possibilitando um acesso de maneira mais racional. Porém, esse “assentar da experiência”, ao contrário de fornecer respostas, só mostrava ainda mais que a peça era um enigma sem uma resposta exata.

179 3ª entrevista – *Dire ce qu'on ne pense pas des des langues qu'on ne parle pas* – Avignon.

BIANCA – Eu me perguntava se a entrevista mudaria alguma coisa... se com o passar do tempo, em relação a minha percepção da peça, mas finalmente acho que não... eu fiquei sobre... sobre a minha impressão de logo depois da peça. Não teve realmente uma grande mudança, na qual eu me dissesse: “ah, é isso, entendi!”... Sobre as coisas que eu não compreendi no momento, eu continuo na mesma interrogação, no mesmo questionamento que eu estava depois da peça.¹⁸⁰

Tomando o depoimento de Bianca como base, me parece que a entrevista atua muito mais como um reforço positivo ao dar espaço para que o espectador possa formular sua memória declarativa da peça. Assim sendo, as invenções e esquecimentos verificados durante a cena se dão de maneira inconsciente.

Além do reforço da memória atribuído ao próprio ato de falar sobre o espetáculo, ao fim da última entrevista, quando o espectador se declarava satisfeito, tendo dito tudo que lhe vinha à mente sobre o espetáculo, eu propunha a ele mostrar algumas fotografias, vídeos e músicas¹⁸¹. Assim sendo, pude, junto dos entrevistados, detectar o processo no qual está implicado o trabalho de lembrar.

Cabe dizer que as fotos que mostrei não eram do mesmo espetáculo que o espectador tinha assistido. Dessa forma, para os espectadores de **Go down, Moses** em Paris eu mostrei fotos tiradas por Guido Mencari em Lausanne e um áudio do *spiritual* **Wade in the water**, em versão diferente da utilizada pela peça. No caso de **Dire ce qu'on ne pense pas**, eu mostrava as fotografias e vídeos de Avignon para os espectadores de Bruxelas e os matérias coletados em Bruxelas para quem tinha assistido à peça em Avignon. A ideia era ver como o material estimulava o espectador a partir dos dados coletados na 2ª entrevista.

Um exemplo de um esquecimento quase generalizado é o da cena da “galeria de arte” de **Go down, Moses**. Ao mostrar a foto desta cena, alguns espectadores, como Bianca, acabaram por se lembrar da cena, percebendo que a tinham esquecido antes de ver a foto.

180 3ª entrevista – **Go Down, Moses** – Paris.

181 Penso que é importante dizer que os espectadores tinham a opção de não ver tal material. No caso do projeto ECHO, do qual participei e no qual se trabalha com as memórias de espectadores da década de 50 e 60, houve casos de espectadores que não quiseram ver os materiais e declararam que não queriam ter a sua lembrança do espetáculo alterada.

BIANCA – É o começo? (Leonel – sim.) O comecinho? Sim, agora eu me lembro porque eu a vejo, mas eu tinha esquecido.¹⁸²

Por outro lado, Roberta não conseguiu reconhecer a cena como fazendo parte do espetáculo.

ROBERTA – Eu não consigo entender essa foto... gente! Tinham várias pessoas... Eu não lembro dessa cena... devia ser uma transição entre uma cena e outra. Tipo, sei lá, antes de começar o escritório. Não sei, devia ser uma transição entre uma cena e outra, com as pessoas andando... ou isso aqui é no escritório... dessa cena eu não lembro nada, desculpa. Parece outro espetáculo... Pina Bausch...¹⁸³

O esquecimento da cena traz um dado interessante, a peça de teatro não é registrada homogeneamente na memória do espectador. Há partes que estão mais vivas, enquanto outras estão quase mortas em sua mente. Fica claro que estas partes “mortas”, se estimuladas, podem voltar à vida, mas provavelmente não serão conscientemente tidas como as mais significativas¹⁸⁴.

O esquecimento pode revelar também o que fica retido da peça, como o exemplo de quando mostro a música **Wade in the water** cantada por Ella Jenkins.

ROBERTA – Eu não lembro de absolutamente nenhuma música do espetáculo. A única coisa que eu lembro sonoramente desse espetáculo era o barulho da máquina que fazia (faz o som do eixo) e é só, eu não tenho nenhuma memória do som do espetáculo.¹⁸⁵

CLARA – Ahhh é, que não tá na peça. Aí as pessoas já interpretam. Mas é engraçado porque eu não lembro de música, mas agora que você falou eu lembro que tinha música que era um contraponto, mesmo das coisas que...tinha música, mas pra mim ficou mais pelos efeitos sonoros.¹⁸⁶

182 3ª entrevista – **Go Down, Moses** – Paris.

183 3ª entrevista – **Go Down, Moses** – Paris.

184 É importante diferenciar as lembranças esquecidas simplesmente, as quais me refiro, das memórias que são bloqueadas na mente por algum motivo e que podem apresentar um outro comportamento, se tornando significativas quando trazidas ao consciente.

185 3ª entrevista – **Go Down, Moses** – Paris.

186 3ª entrevista – **Go Down, Moses** – Paris.

A música que foi esquecida reforça a clareza que as espectadoras têm dos “barulhos” e dos “efeitos sonoros”. Para que uma cena seja considerada significativa, viva, ela deve envolver uma emoção. Uma parte entediante não será esquecida pelo espectador, como mostram os comentários curtos sobre a cena da delegacia. Eles tomavam em geral uma conotação negativa. Como se fosse a parte chata da peça (parece que era assim que ela era lembrada).

JÚLIO – essa é a cena chata! (Risos) eu não vejo bem o quê que tem atrás, eu só vejo as personagens. É porque tem muita luz. Mas aqui é a cena chata.¹⁸⁷

FÁBIO – sim, eu me lembro porque no momento que acontecia essa cena eu comecei a me dizer que isso não me interessava muito...¹⁸⁸

ROBERTA – Ah, isso era a cena onde tinha a pegadinha, a cena enigma.¹⁸⁹

CLARA – Por exemplo, essa cena aqui eu tenho ela na memória. Só que eu tenho ela sentada. Ela senta em um momento?¹⁹⁰

Eu diria que a fotografia não despertou muito interesse. Todos eram capazes de reconhecê-la como pertencentes à peça, mas não parecia um dos momentos mais significativos.

No entanto, os comentários que mais me surpreenderam foram os da cena das cavernas. Eu pensava que talvez a fotografia pudesse trazer à tona comentários que se aproximassem da emoção narrada pela maior parte dos espectadores, mas, no entanto, os comentários se focaram mais na foto.

FÁBIO – Eles estão realmente pelados, né?¹⁹¹

BIANCA – Sim, eu me lembro disso.¹⁹²

ROBERTA – Planeta dos Macacos! Eles tavam mesmo com máscaras de macaco. Eu não lembrava disso. Pra mim era o cenário que parecia e me lembrava Planeta dos Macacos.¹⁹³

187 3ª entrevista – **Go Down, Moses** – Paris.

188 3ª entrevista – **Go Down, Moses** – Paris.

189 3ª entrevista – **Go Down, Moses** – Paris.

190 3ª entrevista – **Go Down, Moses** – Paris.

191 3ª entrevista – **Go Down, Moses** – Paris.

192 3ª entrevista – **Go Down, Moses** – Paris.

193 3ª entrevista – **Go Down, Moses** – Paris.

Com isso, pude verificar que as imagens vivas do teatro que os espectadores tinham eram muito mais complexas e cheias de detalhe do que a fotografia. Durante as entrevistas, pude constatar que a análise da fotografia não remetia necessariamente ao espetáculo. Por outro lado, as fotografias de **Dire ce qu'on ne pense pas** tinham uma diferença em relação as de **Go down, Moses**: havia um fator de curiosidade a mais para o espectador relacionado a como o encenador adaptou e espetáculo.

ADELAIDE – Essa cena é o princípio que eles estavam aqui sentados em cima da grade e aqui, como não tem uma coisa tão alta, eles puseram o carro, né?¹⁹⁴

Notei que, quando mostrava as fotos, se instaurou um jogo no qual a pessoa tentava deduzir qual era aquela cena. Um momento que eu achei dos mais interessantes foi quando o material impulsionou uma discussão. Sabrina, ao ver a foto do bar, abre um parêntese dizendo que não gostaria de fazer o papel da economista. Na medida em que fala, ela acessa o espetáculo vivo em seu corpo, o que lhe causa uma aflição, um arrepio, após o qual ela faz uma pausa longa.

SABRINA – Em todo caso, ela me incomoda... Eu penso que eu não gostaria de ser a atriz... pelo resto até vai, mas por essa cena... é pior... por exemplo, eu fui na sexta a **La langue du pacifique** e a atriz principal estava nua em cena, mas não era incomodo, mas essa cena...

LEONEL – É a situação?

SABRINA – É a situação... realmente incômoda... ahhh

(PAUSA LONGA)¹⁹⁵

Realmente, esse foi o único caso que notei em que uma fotografia tenha ativado o que eu chamo de “memória viva” do teatro. Mas, o mais interessante foi como notei isso: através do não dito.

Nesse ponto, chamo a atenção para a importância das pausas nos discursos. **As pausas**, sejam elas curtas, médias ou longas, são momentos de

194 3ª entrevista – **Dire ce qu'on ne pense pas des des langues qu'on ne parle pas** – Bruxelas.

195 3ª entrevista – **Dire ce qu'on ne pense pas des des langues qu'on ne parle pas** – Bruxelas.

conexão **nos quais a linguagem e o pensamento se encontram**. São momentos nos quais a vida do espetáculo teatral emerge. A pausa longa de Sabrina, por exemplo, é o tempo da sensação que toma conta dela, provocada pelo discurso. Em vários momentos a pausa reflete esse momento de conexão entre a vida do teatro e a do espectador. **O momento de silêncio é aquele em que se constrói o sentido, em que a memória se atualiza.**

Encontrei, dessa forma, muito mais a vida do teatro nos discursos livres dos espectadores do que no discurso estimulado, o que reforça a validade da entrevista aberta para esse tipo de pesquisa. Essa vida do teatro se conectava, a todo momento, com a vida do próprio indivíduo. Essa vida do teatro está em uma memória individual que se articula à coletiva e se atualiza a todo o momento.

ANDRÉ – Eu ainda me sinto tocado por tudo aquilo que eu vi, tudo aquilo que entendi e... é isso! Num sentido é isso que... eu acabei pensando na peça várias vezes, de fato, entre o momento que eu assisti e hoje, eu penso nela regularmente e um dia eu tive um *flash* e me disse: “de fato isso fala sobre a alienação! A alienação em relação ao tempo que passa e isso eu não tinha realmente pegado”.

(PAUSA LONGA)¹⁹⁶

Esse teatro, como um organismo vivo, instala-se no corpo do espectador e passa a se desenvolver, muitas vezes, às escondidas, influencia em sua vida cotidiana. Suponho que as pausas longas registradas no discurso podem ser momentos nos quais ocorre uma espécie de tomada de consciência a partir daquilo que se acabou de falar. Ao mesmo tempo, é um momento de preparação.

ANDRÉ – Quando eu estou só, eu penso no espetáculo. Sim... mas também quando eu ouço português do Brasil. Frequentemente, quando eu olho o meu esporte (MMA), tem muitos brasileiros. Eu... Eu penso frequentemente!

(PAUSA LONGA)¹⁹⁷

196 3ª entrevista – **Dire ce qu'on ne pense pas des langues qu'on ne parle pas** – Avignon.

197 3ª entrevista – **Dire ce qu'on ne pense pas des langues qu'on ne parle pas** – Avignon.

Sempre que algo que pode remeter ao espetáculo “cruza o caminho”, suas lembranças são ativadas. A língua estrangeira, o prédio do teatro, uma pessoa que remete ao espetáculo, tudo serve de alimento a esse habitante das memórias.

FRANCISCO¹⁹⁸ – Em relação ao espetáculo, é quando eu cruzo e eu cruzei recentemente, uma das... atrizes que faziam a figuração e que eu conheço. [...] e quando eu a vejo, eu não a vejo mais como minha antiga vizinha ... Eu ligo ela ao espetáculo... Eu ligo também ao fato que ela está indo bem em sua carreira.¹⁹⁹

De fato, como já descrito por Ecléa Bosi (2012 [1979]), são as pessoas que nos fazem lembrar. Baseado nos testemunhos coletados, posso afirmar que, além das pessoas, os lugares e a língua podem nos fazer lembrar. A vida do espetáculo teatral se mostra intimamente ligada a estes três fatores.

Um dado interessante é que ambos os espetáculos analisados trabalham com línguas diversas da língua materna dos entrevistados. Pude perceber, na análise das entrevistas, que as diferenças nas falas dos entrevistados se acentuavam quando se fazia a comparação entre as entrevistas dadas em idiomas diferentes. Na pesquisa realizada no contexto europeu, que teve como vivências de base **Dire ce qu'on ne pense pas e Go down, Moses**, pude entrevistar 48 pessoas (24 para cada espetáculo). Dessas, nove deram a entrevista em português (18%) e 39 em francês (82%). Ainda que houvesse pequenas variações em relação às localidades (entre o português do Brasil e de Portugal ou o da França e da Bélgica), notei que elas eram muito menores do que as que existiam entre os idiomas. Diante disso, selecionei os entrevistados visando o equilíbrio entre os dois idiomas na segunda e terceira entrevista. Selecionei dessa maneira sete lusófonos (44%) e nove francófonos (56%) para a etapa da coleta, na qual entrevistei 16 espectadores (8 para cada vivência de base).

A experiência do teatro tem como parte essencial de sua constituição a língua (do espetáculo e do espectador). A célebre frase de Fernando Pessoa diz: “minha Pátria é minha língua”. É justamente na língua que se constrói a linguagem que vai articular a experiência em palavras. Um dos grandes

198 **Dire ce qu'on ne pense pas dans des langues qu'on ne parle pas.** Entrevista realizada na cidade de Avignon em francês. Espetáculo e 1ª entrevista ocorreram em 09/07/2014; 3ª entrevista 16/11/2014. Francisco é francês e mora em Avignon. Tinha 58 anos e era um ex-sindicalista aposentado. Foi ao teatro com a mulher e duas amigas.

199 3ª entrevista – **Dire ce qu'on ne pense pas dans des langues qu'on ne parle pas** – Avignon.

exemplos dessas diferenças é a que encontrei, na análise feita no capítulo em que mapeio, a experiência dos espectadores a partir de conceitos da teoria do teatro. A operação mostra que espectadores francófonos se referiram muito mais às categorias de análise dos espetáculos utilizadas pela teoria (também francófona) de análise dos espetáculos do que os espectadores lusófonos.

Por outro lado, ao analisar as entrevistas pude perceber que mais marcante que as diferenças que podiam existir entre as diferentes línguas e países eram as semelhanças entre alguns traços da experiência dos espectadores contemporâneos. A memória revelava seus traços em comum no processo de significação do espetáculo.

Outro dado interessante foi o tempo utilizado pelos espectadores para falar de sua experiência. Verifiquei a tendência das memórias do espetáculo em se concentrarem cada vez mais com o passar do tempo. No entanto, se o espetáculo tiver sucesso em fazer conexões com a vida da pessoa, uma tendência oposta pode surgir e o espectador terá progressivamente a necessidade de mais tempo para falar, ampliando assim a vida do espetáculo. Paraphrasing Paulo, espectador de São Paulo que participou da pesquisa: **“há espetáculos que a gente carrega com a gente por toda a vida”**.

Do ponto de vista individual, as experiências do teatro são incorporadas à experiência de vida do espectador e colocadas em relação com estas. É desse processo de articulação entre as memórias do teatro e **da vida que parecem surgir os sentidos do teatro**. Dessa maneira, ainda que uma peça possa ter a sua ideia compreendida pelo espectador quando ela acontece, o sentido para a experiência será atribuído somente depois do evento teatral, pela articulação das experiências vivenciadas.

Fazendo referência a virulência do teatro defendida por Artaud, parece-me que a experiência teatral só pode chegar ao ciclo completo ao contaminar seu espectador. A partir deste momento, esse espectador será o responsável pela manutenção da vida desse vírus, que habitará seu corpo, sua memória, podendo transmiti-lo através da oralidade para outros sujeitos.

REFERÊNCIAS

ADES, César et al. Qualidade e intensidade do afeto como determinantes da memória cotidiana. **Psicologia: Teoria e Pesquisa**, v. 6, n. 2, p. 111-123, 1990.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo?** e outros ensaios. Chacó: Argos, 2009.

ALMEIDA, Milton José. **Cinema: Arte da Memória**. Campinas: Autores Associados, 1999.

_____. **Teatro da memória de Giulio Camillo**. Campinas: Unicamp, 2005.

ANDREW, J. Dudley. **As Principais Teorias do Cinema**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989.

ARISTÓTELES. **Metafísica, Ética à Nicômaco, Poética**. Coleção os Pensadores. São Paulo: Ed. Abril Cultural, 1984.

ARTAUD, Antonin. **Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1984.

BABLET, Denis. Le lieu, la scénographie et le spectateur. **Théâtre /Public** (Le rôle du spectateur), n° 55, Gennevilliers, janvier-février, 1984.

BALESTRERI, Silvia; OLIVEIRA, Luís Fabiano. Deambulações situacionistas em Bom Retiro 958 metros. **Sala Preta**, Brasil, v. 12, n. 2, p. 205-213, dez. 2012.

BARBA, E. O espaço interno. **Sala Preta**, v. 8, n.1, p. 9-10, nov. 2008.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 2000 (1977).

BARTHES, Roland. **Oeuvres complètes**. Paris: Éd. du Seuil, 2002.

BAUER, M. & GASKELL, G. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**. São Paulo: Vozes, 2007.

BAYARD, Pierre. **Como falar dos livros que não lemos?** Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura – VI**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERGSON, Henri. **Oeuvres**; Essai sur les données immédiates de la conscience; Matière et mémoire; Le rire; L'évolution créatrice; L'énergie spirituelle; Les deux sources de la morale et de la religion; La pensée et le mouvant. Paris: Presses Universitaires de France, 1991.

BOAL, Augusto. **A estética do oprimido: reflexões errantes sobre o pensamento do ponto de vista estético e não científico**. Rio de Janeiro: FUNARTE/Garamond, 2009.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. In: **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, ANPED, Jan/Fev/Mar/Abr/2002, v.19 p. 20-29, 2002.

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade: Lembranças dos Velhos**. São Paulo: Cia. das Letras, 2012 [1979].

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins, 2009.

BOUKO, Catherine. **Théâtre et Réception: Le spectateur Postdramatique**. Bruxelas: Peter Lang, 2010.

BOUVIER, Hélène. **Les Arts du temps et du spectacle dans la société madouraise (Madura-Est, Indonésie)**. Tese (doutorado). EHESS, Paris, 1990.

BRECHT, Bertolt. **Teatro Dialético**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

BROOK, Peter. **O Teatro e seu Espaço**. Petrópolis: Vozes, 1970 [1969].

CABANNE, Pierre. **Conversaciones con Marcel Duchamp**. Barcelona: Ed. Anagrama, 1967.

CARNEIRO, Leonel Martins. Dire ce qu'on ne pense pas, dans des langues qu'on ne parle pas à la Bourse de Bruxelles: L'espace et la matérialité de l'expérience du spectateur In: **Des lieux pour penser : musées, bibliothèques, théâtres**. Paris: ICOM — ICOFOM, 2018, p. 89-92.

_____. Como se faz um espectador? As experiências do projeto formação de público da cidade de São Paulo In: **Ateliês em artes cênicas: produção, extensão e difusão cultural**. Uberlândia: EDUFU, 2017, p. 113-135.

_____. A construção do espectador teatral contemporâneo. **Sala Preta**, v. 17, n. 1, p. 20-47, 17 jul. 2017. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/129342>>. Acesso em: 12 abr. 2018. doi: <<https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v17i1p11-38>>.

_____; BORGES JÚNIOR, E. Um artesão da imagem e do som: entrevista com Romeo Castellucci. **ARJ – Art Research Journal**, v. 3, n. 1, p. 194-209, 17 maio 2016. Disponível em: <<https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/8301>>. Acesso em: 12 abr. 2018.

_____. **A experiência do espectador contemporâneo: memória, invenção e narrativa**. Doutorado (Teoria e Prática do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

_____. **A atenção nas teorias do teatro do século XX: de Stanislávski à Lehmann**. Saarbrücken: Novas Edições Acadêmicas, 2015.

_____. Memória encarnada: o corpo do espectador em Bom Retiro 958 metros (Teatro da Vertigem, São Paulo, Brasil). **Plural-Pluriel**, V.13, N.1, Artigo 10, Outono/Inverno 2015. Disponível em: <http://plural.espacoestudio.com/index.php?option=com_content&view=category&id=91&Itemid=54>. Acesso em: 21 mar. 2018.

_____. Espaços de memória: experiências de Bom Retiro 958 Metros, In: VALENTE, António Costa; CAPUCHO, Rita. (Org.). **Avanca | Cinema 2014**. Aveiro: Edições Cine-Clube de Avanca, 2014, p. 220-229.

_____. A experiência do teatro: de John Dewey ao espectador do teatro contemporâneo. **Sala Preta**, Brasil, v. 13, n. 2, p. 56-71, dez. 2013. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/salapreta/article/view/69076>>. Acesso em: 12 abr. 2018. doi: <<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v13i2p56-71>>.

_____. **Memórias do Projeto de Formação de Público da Cidade de São Paulo**. Monografia, Governo do Estado de São Paulo - PROAC 28/2011, São Paulo, 2013. Disponível em: <<https://goo.gl/HPJKbR>>. Acesso em: 12 abr. 2018.

_____. Traços de memória: a entrevista aberta como forma de sondar a experiência do espectador. In: ARANHA, Carmen S.; CANTON, Kátia. (Org.). **Desenhos da Pesquisa: Novas Metodologias em Arte**. São Paulo: MAC/ USP, 2012c, p. 201-210.

_____. **A atenção e a cena**. Dissertação (Mestrado em Teoria e Prática do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-16122011-000016/>>. Acesso em: 09 set. 2018.

CARLSON, Marvin A. **The haunted stage: the theatre as memory machine**. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2001.

CARREIRA, André. Meyerhold: matrizes de uma interpretação distanciada. **Anais do Simpósio da International Brecht Society**, vol.1, 2013. s/p.

NASPOLINI, Marisa (Org.). **Meyerhold, experimentalismo e vanguarda**. Rio de Janeiro E-papers 2007.

CARTUM, Marcos. A visão de um espectador - Para aprender a olhar a cidade. Só ela?. **Sala Preta**, Brasil, v. 12, n. 2, p. 264-266, dez. 2012.

CARVALHO, Bernardo. **Dire ce qu'on ne pense pas dans des langues qu'on ne parle pas**. Paris: Les Solitaires Intempestifs, 2014.

CASTELLUCCI, Romeo. **Epoepa della polvere, il teatro della Societas Raffaello Sanzio - 1992-1999**. Milano: Ubulibri, 2001.

____; CASTELLUCCI, Claudia. **Les pèlerins de la matière**: théorie et praxis du théâtre, écrits de la Societas Raffaello Sanzio. Besançon: les Solitaires intempestifs, 2001.

____; ____; GUIDI, Chiara, et al. **The Theatre of Societas Raffaello Sanzio**. London/ New York. Routledge, 2007.

____. Entrevista concedida a Leonel Carneiro. Trad. Eli Borges Júnior. Bolonha, Itália: 2014a.

____. Romeo Castellucci: la puissance d'une œuvre radicale. Journal **La Terrasse**, n. 225, 28 out. 2014b. Disponível em: <<http://www.journal-la-terrasse.fr/32546/>>. Acesso em: 03 nov. 2015.

____. (Texto sem título), **Cartografias. MITSP_1**, Brasil, v. 1, n. 1, p. 35, 2014c. Disponível em: <<http://mitsp2014.org/download/cartografia/>>. Acesso em: 15 set. 2015.

____. Romeo Castellucci: Io, maestro di teatro senza mai esserlo. Por Ilaria Venturi. **R.it**. Bologna, 21 abr. 2015a. Disponível em: <http://bologna.repubblica.it/cronaca/2015/04/21/news/romeo_castellucci_io_maestro_di_teatro_senza_mai_esserlo_-112547549/>. Acesso em: 03 nov. 2015.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (Org.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

COHEN, Louis; MANION, Lawrence; MORISSON, Keith. **Research Methods in Education**. New York: Routledge, 2007.

DAMÁSIO, António. **O erro de Descartes**: emoção, razão e o cérebro humano. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

DARWIN, Charles. **A Expressão das emoções no homem e nos animais**. Tradução de Leon S. L. Garcia. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.

DAVEY, N. **Unfinished worlds**: Hermeneutics, aesthetics and Gadamer. Edinburgh, Scotland: Edinburgh University Press, 2013.

DE BAECQUE, Antoine. **Conversation pour le Festival d'Avignon 2008**. Avignon: P.O.L./Festival d'Avignon, 2008.

DELDIME, Roger; PIGEON, Jeanne. **La Mémoire du Jeune Spectateur**. Bruxelles: De Boeck, 1988.

DENZIN, Norman K; LINCOLN, Ivonna S. **The SAGE handbook of qualitative research**. Thousand Oaks: SAGE, 2011.

DESGRANGES, Flávio. **A pedagogia do espectador**. São Paulo: Hucitec, 2003.

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

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

_____. **The Later works**, 1925-1953. Volume 10, 1934 [Art as Experience] / edited by Jo Ann Boydston, textual editor Harriet Furst Simon; with an introduction by Abraham Kaplan. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2008a.

_____. **The Later works**, 1925-1953. Volume 1, 1925 [Experience and Nature] / edited by Jo Ann Boydston, textual editor Harriet Furst Simon; with an introduction by Abraham Kaplan. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2008b.

_____. **The Middle works**, 1899-1924. Edited by Jo Ann Boydston. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2008c.

DOAT, Jan. **Entrée du public**. La Psychologie collective et le théâtre. Paris: Éditions de Flore, 1947.

DORT, Bernard. **O teatro e sua realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

_____. **Théâtre Public** (1953-1966). Paris: Éd. du Seuil, 1967.

_____. **Théâtres**: essais. Paris: Éd. du Seuil, 1986.

_____. **La représentation émancipée**. Arles: Actes Sud, 1988.

DUGGAN, Patrick; WALLIS, Mick. **Trauma and Performance**: Maps, narratives and folds, *Performance Research: A Journal of the Performing Arts*, 16 (1), 2011, p 4-17.

DUVIGNAUD, Jean. **Sociologie du théâtre**: essai sur les ombres collectives. Paris: Presses Universitaires de France, 1965.

_____. **Sociologie de l'art**. Paris: Presses Universitaires de France, 1967.

_____. **Le Théâtre et après**. Paris: Casterman, 1971.

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. São Paulo: Zahar, 2008.

ETHIS, Emmanuel. **Avignon ou Le public participant**: une sociologie du spectateur réinventé. Montpellier: L'Entretemps, 2008.

EVREÏNOFF, Nicolas. **Le théâtre dans la vie**. Paris: Librairie Stock, 1930.

FAVERO, Ana Beatriz. **A noção de trauma em psicanálise**. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: PUC, 2009.

FÉRAL, Josette. O real na arte: a estética do choque In: RAMOS, L. F. (Org.). **Arte e Ciência**: abismo de rosas. Porto Alegre: Abrace, 2012.

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

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

_____; GUINBUSRG, J. (Org.). **O pós-dramático**: um conceito operativo?. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. (Org.). **Teatro da Vertigem- BR -3**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. Experiências do real no teatro. **Sala Preta**, Brasil, v. 13, n. 2, p. 3-13, dez. 2013.

FRESHWATER, Helen. **Theatre & audience**. New York: Palgrave Macmillan, 2009.

FISCHER –LICHTER, Erika. **The transformative power of performance**. London, Routledge, 2008.

FLICK, Uwe. **Uma introdução à pesquisa qualitativa**. Porto Alegre: Bookman, 2004.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos**. Obras Completas V. 18. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 2010.

_____. **Escritos sobre a psicologia do inconsciente**. VII. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

GOETSCHER, Pascale; YON, Jean-Claude (Orgs.). **Au théâtre!** - la sortie au spectacle, XIXe-XXIe siècles. Paris: Publications de la Sorbonne, 2014.

GONON, Anne. **In vivo**: les figures du spectateur des arts de la rue. Montpellier: L'Entretemps, 2011.

GORDON, Eric. **The urban spectator**: American concept cities from Kodak to Google. Hanover: Dartmouth College Press /University Press of New England, 2010.

GOURDON, Anne-Marie. **Théâtre, Public, Perception**. Paris: CNRS Editions, 1982.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971 [1968].

GUÉNOUN, Denis. **O teatro é necessário?** São Paulo: Perspectiva, 2004.

HALBWACHS, M. **A Memória Coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006 (1925).

HARDMAN, Francisco Foot. A noite é vertigem. **Sala Preta**, Brasil, v. 12, n. 2, p. 214-217, dez. 2012.

HEINICH, Nathalie. **Le triple jeu de l'art contemporain**: sociologie des arts plastiques. Paris: Minuit, 1998.

HELENE, André F. & XAVIER, Gilberto F. “A construção da atenção a partir da memória”. **Revista Brasileira de Psiquiatria**, São Paulo, n. 25-supl. 2, p. 12-20, 2003.

HICKMAN, Larry A.; NEUBERT, Stefan; REICH, Kersten. **John Dewey between pragmatism and constructivism**. New York: Fordham University press, 2009.

HUNKELER, Thomas, et al. **Place au Public**: les spectateur du théâtre contemporain. Genève: Metis Presses, 2008.

IZQUIERDO, Iván Antônio et al. Memória: tipos e mecanismos — achados recentes. **Revista USP**, Brasil, n. 98, p. 9-16, ago. 2013.

JAMES, William. **The principles of psychology**: The works of William James. Cambridge (Mass.) /London: Harvard university press, 1981.

JAUSS, Hans Robert. **Pour une esthétique de la réception**. Paris: Gallimard, 1978.

JOURDHEUIL, Jean. Une utopie raisonnable: le spectateur-spectateur. **Théâtre/Public**, (“Le rôle du spectateur”) Paris, v.55, p. 38-39, 1984.

KAPROW, Allan. **Assemblage, environments and happenings**. New York: Abrams, 1966.

KIHLSTROM, John F. The cognitive unconscious. **Science**, Nova Iorque, v. 237, p. 1445-1452, 1987.

KONIGSON, Elie. Espaces construits. **Théâtre/Public**, n° 179, Gennevilliers, 4e tri 2005.

_____. Diviser pour jouer. **Les Cahiers de la Comédie-Française**, (“Le Spectateur”), v.11, p. 42-49, 1994.

KNOWLES, Ric. **How Theatre Means**. New York: Palgrave Macmillan, 2014.

LAHIRE, Bernard. **Sucesso escolar nos meios populares**: as razões do improvável. São Paulo: Ática, 1997.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007a.

_____. Motivos para desejar uma arte da não-compreensão. **Urdimento**, Florianópolis, v. 9, p. 141-152, 2007b.

LOUVAT-MOLOZAY, Bénédicte; SALAÛN, Franck. **Le spectateur de théâtre à l'âge classique**: XVIIe et XVIIIe siècles. Montpellier: l'Entretemps, 2008.

MACHON, Josephine. **Immersive Theatres**: intimacy and immediacy in contemporary performance. New York: Palgrave Macmillan, 2013.

MEICHES, Mauro. Bom Retiro 958 metros - Geografia da memória e memória poética. **Sala Preta**, Brasil, v. 12, n. 2, p. 187-194, dez. 2012.

MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine. Le créateur obscur. **Les Cahiers de la Comédie-Française**, (volume especial “Le Spectateur”), V. 11, 1994, p. 55-69.

_____. **L'assise du théâtre**: *Pour* une étude du spectateur. Paris: CNRS, 1998.

_____. **Figurations du spectateur**: Une réflexion par l'image sur le théâtre et sur sa théorie. Paris: Harmattan, 2006.

_____. Un espace accidenté. Le théâtre comme lieu d'exercice de la grande fonction dramatique, **Agôn** [La Rupture - L'accident], n° 2, dez. 2009.

_____. (Org.). **Genèses théâtrales**. Paris: CNRS, 2010.

_____. **Le théâtre des amateurs et l'expérience de l'art**. Montpellier: l'Entretiens éd. 2011.

_____. Os dois teatros. **Sala Preta**, v. 12, n. 1, p. 125-140, jun. 2012.

_____. Les soundscapes hantés d'Inferno. Fabrique et dramaturgie de la sur-présence chez Romeo Castellucci, **Pratiques performatives. Body Remix**, Josette Feral (Org.), PUR, « Le spectaculaire », 2012, p. 243-266.

_____. O grande ressonador: o que a antropologia histórica e uma abordagem etnográfica da sala de teatro podem nos dizer sobre o público. **Revista aSPAs**, V.3, N.1, p. 3-22, 2013.

MEYERHOLD, Vsevolod. **Do Teatro**. São Paulo: Iluminuras, 2012 [1913].

_____. **Textos Teóricos**. Madrid: ADEE, 1992.

MONTAGNER, Alessandra. Sobre o Conceito do Rosto do Filho de Deus: A Inexplicabilidade de Uma Perda Sem Nome. **Revista aSPAs**, Brasil, v. 3, n. 1, p. 37-48, dez. 2013.

MOSTAÇO, E. "Castellucci e o juízo de Deus". In: **Blog do Festival de Teatro de Porto Alegre**, 22/09/2013.

MÜNSTERBERG, Hugo. **The Film: A Psychological Study**. New York: Dover Publications, 2004.

_____. **The Photoplay: A Psychological Study**. New York/London. D. Appleton and Company, 1916.

NAHAS, T. R.; XAVIER G. F. Atenção. In: BUENO, Andrade Santos. **Neuropsicologia Hoje**. São Paulo: Artes Médicas, 2004.

NAUGRETTE, Florence. **Le plaisir du spectateur de théâtre**. Rosny-sous-Bois: Éd. Bréal, 2002.

NÉSPOLI, Elizabeth Maria. Recepção - Teatro da Vertigem: uma poética do corpo e suas interações sociais. **Sala Preta**, Brasil, v. 12, n. 2, p. 231-246, dez. 2012.

NEVEUX, Olivier. **Politiques du spectateur**: les enjeux du théâtre politique aujourd'hui. Paris: La Découverte, 2013.

PAVIS, Patrice. **L'Analyse des spectacles**. Paris: Armand Colin, 2012.

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

_____. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. La théâtralité en Avignon, In: **Vers une théorie de la pratique théâtrale**. Paris: Presses Universitaires du Septentrion, 2000. P. 317-337.

PISCATOR, Erwin. **Teatro Político**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968 [1929].

PLATÃO. **A República** [ou sobre a justiça, diálogo político] — Tradução Anna Lia Amaral de Almeida Prado. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros. **Para alimentar o desejo de teatro**. São Paulo: Hucitec Ed., 2015.

RANCIÈRE, Jacques. O espectador emancipado. **Urdimento**, Florianópolis, v. 15. 1, p. 107-122, 2010a.

_____. **O Mestre Ignorante**: cinco lições sobre a emancipação intelectual. Belo Horizonte: Autêntica, 2010b.

_____. **O espectador emancipado**. São Paulo: WMF-Martins Fontes, 2012.

REGNAULT, François. **Le spectateur**. Paris/Nanterre: BEBA / Nanterre-Amandiers / Théâtre National de Châillot, 1986.

RUBY, Christian. **La figure du spectateur: éléments d'histoire culturelle européenne**. Paris: A. Colin, 2012.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

_____. **Ler o teatro Contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SAISON, Maryvonne. **Les théâtres du réel**. Paris: L'Harmattam, 1998.

SÁNCHEZ, José Antonio. **Prácticas de lo real en la escena contemporánea**. Madrid: Visor Libros, 2007.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **A invenção da teatralidade**. Lisboa: Deriva Editores, 2009.

SCHACTER, Daniel L. "Memory distortion: History and current status". **Memory distortion: How minds, brains, and societies reconstruct the past**, p. 1-43, 1997.

_____. "Implicit memory: history and current status". **Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory, and Cognition**, v.13, n.3, p: 501-518, 1987.

SCHECHNER, Richard. **Performance Studies: an introduction**. London, Routledge, 2002.

SHUSTERMAN, Richard. **Vivendo a arte: o pensamento pragmatista e a estética popular**; tradução de Gisela Domschke. São Paulo: Ed. 34, 1998.

SILVA, Antônio Carlos de Araújo. **A encenação no coletivo: desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo**. (Tese de dou-

torado) Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes: São Paulo, 2008.

STANISLÁVSKI, Constantin. **A Preparação do Ator**. Tradução Pontes de Paula Lima (a partir da edição americana). Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1984 [1936].

_____. **El trabajo del actor sobre si mismo**: en el proceso creador de la vivencia – Tradução e notas Jorge Saura (a partir da versão russa). Barcelona: Alba Editorial, 2010 [1936].

_____. **Minha vida na arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989 [1924].

STERNE, Jonathan. **The audible past**: cultural origins of sound reproduction. Durham/London: Duke University Press, 2003.

TACKELS, Bruno. **Les Castellucci**. Besançon: Solitaires Intempestifs, 2005.

TONNETTI, Flávio Américo. **A especificidade da ciência da atenção**: da filosofia da mente à neurociência cognitiva. (dissertação de mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo: São Paulo, 2008.

UBERSFELD, Anne. **Lire le théâtre 2**. L'Ecole du spectateur. Paris: Belin, 1996.

VICTOROFF, David. Le paradoxe du spectateur, **Théâtre populaire**, n° 12, mars-avril, p. 77-82, 1955.

_____. **L'Applaudissement, une conduite sociale**. Paris: Presses universitaires de France, 1957.

VIGOTSKI, Lev Semionovitch. **A formação social da mente**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

_____. **Théorie des émotions**: étude historico-psychologique. Paris: L'Harmattan, 1998.

_____. **A construção do pensamento e da linguagem**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010 [1954].

XAVIER, Gilberto Fernando. Memória, individualidade e inconsciente como expressões do funcionamento de redes nervosas: uma breve especulação. **Revista USP**, Brasil, n. 98, p. 31-40, jul 2013. ISSN 2316-9036.

WEHLE, Philippa. **Le théâtre populaire selon Jean Vilar**. Avignon: Actes Sud, 1981.

WHITE, Gareth. **Audience Participation in theatre**: Aesthetics of the invitation. New York: Palgrave Macmillan, 2013.

YATES, Frances Amelia. **A arte da memória**. Campinas (SP): Ed. Unicamp, 2007.

ZITTOUN, Tania; et al. **Human development in the life course**. Melodies of living. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

OBRAS TEATRAIS

DIREÇÃO DE ANTÔNIO ARAÚJO

DIRE CE QU'ON NE PENSE PAS DANS DES LANGUES QU'ON NE PARLE PAS

Direção: Antônio Araújo.

Texto: Bernardo Carvalho (traduzido por Pauline Alphen).

Atores: Roberto Audio, Jean-Pierre Baudson, Claire Bodson, Didier de Neck, Vanja Godée, Nicolas Gonzales, Vincent Hennebicq, Luciana Schwinden (mais figurantes).

Cenografia: Thiago Bortolozzo.

Dramaturgismo: Sílvia Fernandes e Antônio Durán.

Iluminação: Guilherme Bonfanti.

Som: Thomas Turine.

Vídeo: Fred Vaillant.

Figurino: Frédéric Denis e Laurence Hermant.

Assistentes de direção: Eliana Monteiro, Maria Clara Ferrer.

São Paulo/Bruxelas/Avignon: Teatro da Vertigem, 2014.

BOM RETIRO 958 METROS

Direção geral: Antônio Araújo.

Dramaturgia: Joca Reiners Terron.

Atores: Bia Bouissou; Conrado Caputto; Elton Santos; Ícaro Rodrigues; João Attuy; Kátia Bissoli; Luciana Schwinden; Mawusi Tulani; Naia Soares; Raquel Morales; Renato Caetano; Roberto Audio; Samuel Vieira; Sofia Boito.

Desenho de luz: Guilherme Bonfanti.

Direção de Arte: Amanda Antunes e Carlos Teixeira.

Desenho de Som: Kako Guirardo.

Trilha Sonora: Erico Theobaldo e Miguel Caldas.

Figurinos: Marcelo Sommer.

Dramaturgismo: Antônio Duran.

São Paulo: Teatro da Vertigem, 2012

DIREÇÃO DE ROMEO CASTELLUCCI

MOSES UND ARON

Opera em dois atos (1954)

Musica e Libreto: Arnold Schönberg

Conductor: Philippe Jordan.

Direção, cenários, iluminação e figurinos: Romeo Castellucci.

Som: Thomas Johannes Mayer (Moisés), John Graham-Hall (Aarão), Julie Davies, Catherine Wyn-Rogers, Nicky Spence, Michael Pflumm, Chae Wook Lim, Christopher Purves, Ralf Lukas, Maren Favela, Valentina Kutzarova, Elena Suvorova, Shin Jae Kim, Olivier Ayault, Jian-Hong Zhao, Béatrice Malleret, Isabelle Wnorowska-Pluchart, Marie-Cécile Chevassus, John Bernard, Chae Wook Lim, Julien Joguet.

Coreografia: Cindy Van Acker.

Dramaturgia: Christian Longchamp e Piersandra Di Matteo.

Mestre do coro: José Luis Basso.

Paris Opera Orchestra and Chorus. Cesena/ Paris/ Madrid:

Societas Raffaello Sanzio/Ópera de Paris/ Teatro Real de Madrid, 2015.

SCHWANENGESANG D744 (VERSÃO 2014)

Concepção e direção: Romeo Castellucci.

Música: Franz Schubert com interferências de Scott Gibbons.

Som: Valérie Dréville, Kerstin Avemo (soprano) et Alain Franco (pianista).

Dramaturgia: Christian Longchamp.

Cesena/Avignon/Paris/Bruxelas: Societas Raffaello Sanzio, 2013.
(Espetáculo criado em 25 de julho de 2013 no Festival de Avignon)

LE SACRE DU PRINTEMPS

Concepção e direção: Romeo Castellucci.

Música: Igor Stravinsky.

Som: Scott Gibbons.

Programação dos computadores: Hubert Machnik.

Direção técnica: Benjamin zur Heide.

Construção das máquinas: Christian Schubert/L58.

Cesena/Manchester/Paris: Societas Raffaello Sanzio, 2014. (Espectáculo criado em 15 de agosto de 2014 na Ruhrtriennale/Gebläsehalle Landschaftspark Duisburg-Nord)

GO DOWN, MOSES

Direção, cenário, iluminação e figurino: Romeo Castellucci.

Música: Scott Gibbons.

Atores: Rascia Darwish, Gloria Dorliguzzo, Luca Nava, Stefano Questorio, Sergio Scarlatella (mais figurantes).

Textos: Claudia Castellucci e Romeo Castellucci.

Cesena/Laussane/Paris: Societas Raffaello Sanzio, 2014.

GIULIO CESARE (VERSÃO 2014)

Direção: Romeo Castellucci.

Som: Dalmazio Masini e Simone Toni affiancati da Gianni Piazzi e Silvano Voltolina.

Cesena/Bologna: Societas Raffaello Sanzio, 2014.

(Espectáculo apresentado em nova versão no dia 27 de março de 2014 na Accademia di Belle Arti di Bologna)

CICLO “IL VELO NERO DEL PASTORE”:

THE FOUR SEASONS RESTAURANT

Direção: Romeo Castellucci.

Música: Scott Gibbons.

Atores: Chiara Causa, Silvia Costa, Laura Dondoli, Irene Petris (mais figurantes).

Cesena/Avignon: Societas Raffaello Sanzio, 2012.

IL VELO NERO DEL PASTORE

Direção: Romeo Castellucci.

Música: Scott Gibbons.

Atores: Silvia Costa e Diego Donna.

Cesena/Roma: Societas Raffaello Sanzio, 2011.

SUL CONCETTO DI VOLTO NEL FIGLIO DI DIO (SOBRE O CONCEITO DA FACE NO FILHO DE DEUS)

Direção: Romeo Castellucci.

Música: Scott Gibbons.

Atores: Gianni Plazzi, Sergio Scarlatella (e Dario Boldrini, Vito Matera, Silvano Voltolina).

Cesena/Essen: Societas Raffaello Sanzio, 2010.

CICLO “LA DIVINA COMMEDIA”:

INFERNO

Direção, cenário, iluminação e figurino: Romeo Castellucci.

Música: Scott Gibbons.

Atores: Alessandro Cafiso, Maria Luisa Cantarelli, Elia Corbara, Silvia Costa, Sara Dal Corso, Manola Maiani, Luca Nava, Gianni Plazzi, Stefano Questorio, Jeff Stein, Silvano Voltolina e Antoine Le Ménestrel (mais figurantes).

Coreografia: Cindy Van Acker e Romeo Castellucci.

Cesena/ Avignon: Societas Raffaello Sanzio, 2008.

PURGATÓRIO

Direção, cenário, iluminação e figurino: Romeo Castellucci.

Música: Scott Gibbons.

Atores: Irena Radmanovic, Juri Roverato, Davide Savorani, Sergio Scarlatella, Pier Paolo Zimmermann.

Coreografia: Cindy Van Acker e Romeo Castellucci.

Cesena/ Avignon: Societas Raffaello Sanzio, 2008.

PARADISO

Direção, cenário, iluminação e figurino: Romeo Castellucci.

Música: Scott Gibbons.

Atores: Dario Boldrini, Diego Donna, Michelangelo Miccolis, Norma Santi, Irene Turri.

Cesena: Societas Raffaello Sanzio, 2008.



A EXPERIÊNCIA DO ESPECTADOR CONTEMPORÂNEO

MEMÓRIA,
INVENÇÃO E
NARRATIVA

Em seu livro “A experiência do espectador contemporâneo: memória, invenção e narrativa” Leonel Martins Carneiro lança um novo olhar sob o estudo dos espectadores, propondo-o como um campo de conhecimento específico dentro dos estudos teatrais.

Mesclando metodologias como a autoetnografia, pesquisa bibliográfica e entrevistas abertas, o livro traça uma história da construção da figura do espectador ocidental no século XX, nos campos da teoria e da prática teatral.

A partir do estudo de campo da experiência do espectador em sua relação com o polo da produção artística, o pesquisador nos leva em uma viagem por 8 cidades de 5 países e 2 continentes diferentes. A obra foi baseada em mais de uma centena de entrevistas realizadas entre os anos de 2011 e 2016, o que permite a observação de uma considerável multiplicidade de experiências.

Ao considerar a experiência do espetáculo teatral como parte da experiência da vida, a obra expande as possibilidades de estudo do ato do espectador, propondo cada espetáculo como parte de uma memória em desenvolvimento e valorizando a elaboração da experiência individual dentro de uma memória coletiva.

