

Entre a ambiguidade e o choque: o espectador desestabilizado nos teatros do real

GUIMARÃES, Julia. Entre a ambiguidade e o choque: o espectador desestabilizado nos teatros do real. São Paulo: Universidade de São Paulo (USP). Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo; Doutorado; Professora orientadora: Sílvia Fernandes da Silva Telesi. Bolsista da FAPESP. Jornalista e crítica teatral.

RESUMO

Se o teatro já foi sucessivamente a arte do dramaturgo, do diretor e do ator, atualmente tem se tornado cada vez mais a arte do espectador. Não só por “emancipá-lo” rumo à coconstrução dos sentidos da obra, mas também pelo investimento crescente das encenações contemporâneas em formas de desestabilizar os sentidos e a percepção do público, através do tensionamento das camadas do real e do ficcional. Em diálogo com os conceitos de “multiestabilidade perceptiva” (FISCHER-LICHTE) e de “estética do choque” (FÉRAL, ARDENNE), este artigo pretende analisar diferentes modos de desestabilizar a percepção do espectador a partir de espetáculos da cena atual e investigar os sentidos produzidos por tais operações.

PALAVRAS-CHAVE: Teatros do Real; espectador; ambiguidade; choque.

ABSTRACT

If the theatre has been successively the art of the playwright, director and actor, currently has become increasingly the spectator's art. Not only for “emancipate” him towards the co-construction of the meanings of the spectacle, but also by the increasing investment of contemporary stagings in ways to destabilize the senses and the perception of the public, by tightening the layers of real and fictional. In dialogue with the concepts of “perceptual multistability” (FISCHER-LICHTE) and “aesthetic of shock” (FÉRAL, ARDENNE), this article aims to analyze different ways to destabilize the viewer's perception from spectacles of the current scene and investigate the meanings produced by such operations.

KEYWORDS: Theatres of the Real; spectator; ambiguity; shock.

A crescente valorização da figura do espectador na cena contemporânea é fenômeno que remonta à própria renovação pela qual a linguagem teatral passou ao longo do século XX. Se encenadores como Brecht e Artaud buscaram romper com a passividade do público pela via do distanciamento crítico ou da participação (RANCIÈRE, 2012), a ideia de um espectador que colabora na coconstrução da obra, atuando como uma espécie de “quarto criador”, será central nas proposições de Meyerhold (PICON-VALLIN, 2012) e se radicaliza no chamado teatro pós-dramático (LEHMANN, 2007).

Embora tenha diversos pontos de intersecção com o pós-dramático, a vertente do teatro performativo, por sua vez, ressalta outros aspectos em seu diálogo

com o público. Como explica Fischer-Lichte (2008)¹, o deslizamento entre *semiotividade* e *materialidade* que caracteriza a virada performativa nas artes a partir dos anos 1960 reverbera na criação de uma cena na qual as experiências geradas no espectador tornam-se tão ou mais importantes que a construção artística em si (p. 16).

É também ao valorizar a ação em detrimento à representação e ao reinscrever a arte no “domínio do cotidiano” (FÉRAL, 2008, p. 200), que o teatro performativo reconfigura a posição do espectador rumo à participação e à vivência, em diálogo com as proposições de Artaud. Ao mesmo tempo, ao favorecer a oscilação entre a ordem da presença e a da representação, potencializa uma experiência estética batizada por Fischer-Lichte (2012) como “multiestabilidade perceptiva”.

É justamente esse um dos aspectos mais recorrentes nas encenações deste começo de século XXI, seja ela performativa ou pós-dramática, no que se refere ao espectador: a estratégia de desestabilizar seus sentidos, por meio do tensionamento entre essas ordens.

Como aponta Lehmann (2007), essa tensão muitas vezes se manifesta a partir de um efeito de *ambiguidade* sobre as camadas do real e do ficcional em um espetáculo. Para o autor, interessa ao teatro pós-dramático gerar incertezas no espectador, “por meio da indecibilidade, quanto a saber se o que está em jogo é realidade ou ficção” (LEHMANN, 2007, p. 165). E ele completa: “É dessa ambigüidade que emergem o efeito teatral e o efeito sobre a consciência” (p. 165).

Também para Féral (2011b), haveria diversos paradoxos que o deslizamento entre teatralidade e performatividade constrói sobre o público. Ao tomar como referência obras artísticas que interferem no espaço cotidiano, ou que colocam o real “à prova do teatro” (2011b)², a autora identifica nessa desestabilização dos sentidos do espectador tanto um efeito de *prazer* quanto de *dilatação perceptiva*.

Nos casos analisados por Féral, a ficção seria responsável por provocar *desarranjos no real*, e por diluir as fronteiras que usualmente separam essas duas esferas. Para a autora, é justamente desse paradoxo que nasce o prazer do público e o jogo com seus sentidos.

Nesse percurso, é o real, ele mesmo, que se encontra contaminado pela ficção. Ele perde sua densidade e opera uma mutação, torna-se real cênico. Há uma telescopagem de percepções; os universos fictícios e reais se sobrepõem e se tornam não mais que um. (FÉRAL, 2011b, p. 158)

A partir de tal observação, é possível inferir que a qualidade dessa percepção dilatada incide justamente sobre a maneira como o espectador passa a

¹ Todas as traduções dos textos em língua estrangeira foram realizadas pela autora desta comunicação.

² Féral analisa o espetáculo *Le Géant Tombé du Ciel* (1993), da companhia Royal de Luxe, e a série *Walks* (1991-2010), da artista Janet Cardiff

conceber o real, quando este se encontra tensionado à ficção. Trata-se de um mecanismo que “força (o espectador) a ler o real por um ângulo diferente” (FÉRAL, 2011b, p. 157). Assim, aspectos do cotidiano que passariam despercebidos ao público numa situação corriqueira adquirem visibilidade através dessas práticas.

Outro efeito que também decorre das estratégias cênicas contemporâneas de desestabilizar os sentidos do público é a chamada “estética do choque” (FÉRAL, 2012). Tal mecanismo seria responsável por levar à cena situações que criam “golpes do real” (p. 78) em um espetáculo e suscitam “um novo modo de relação com o espectador [...] que abala as regras de conduta, abole censuras e agride o público” (p. 79).

Para desenvolver o conceito de estética do choque, Féral dialoga com a teorização de Ardenne (2006), para quem a sociedade atual caracteriza-se pela busca por “sensações extremas”. O autor associa a intensificação dessa tendência à tentativa de subverter uma “sociedade anestesiada” (2006, p. 21), em uma espécie de reação ao tédio contemporâneo. Ardenne remete ao filósofo Michel Lacroix para abordar uma mudança característica das sociedades ocidentais atuais: a passagem de uma “cultura do sentimento” a uma “cultura da emoção”.

O homem ocidental ‘prefere a emoção do choque, que é da ordem do grito, à emoção da contemplação, que é da ordem do suspiro’ [...] ‘Ele tem a necessidade de ser sacudido por esses abalos, atordoado por atividades histeriformes, surpreendido por impressões inéditas e potentes. (LACROIX apud ARDENNE, 2006, p. 22)

A transição descrita por Lacroix pode ser lida, sob uma perspectiva abrangente, como um significado para a crescente exploração de estratégias que desestabilizam a percepção do público em criações cênicas recentes pelo viés da irrupção do real. Nesse sentido, não só o efeito de ambiguidade, mas também o de choque poderiam ser analisados como resposta a um espectador que anseia pela vivência de situações extremas.

É igualmente nesse sentido que a exploração do real na arte adentra um terreno escorregadio do ponto de vista ético, pois a *busca pelo extremo* pode servir tanto ao voyeurismo midiático de um *reality show* quanto ao uso de estratégias cênicas que intentam sensibilizar o espectador a reagir a situações muitas vezes já banalizadas no contexto cotidiano pelo excesso de informação.

É nessa última chave que parece se situar a intervenção cênica *A Última Palavra é a Penúltima 2.0* (2014), do grupo paulista Teatro da Vertigem. Baseada no texto *O Esgotado*, de Gilles Deleuze, a intervenção teve sua primeira versão em 2008³ e acontece em uma passagem subterrânea localizada no centro de São Paulo, além de ter algumas cenas que transcorrem nas calçadas e ruas do seu entorno. Desativada, a passagem possui vitrines dentro das quais os espectadores assistem à intervenção.

³ Com participação e coautoria dos grupos LOT (Peru) e Zikzira (Belo Horizonte).

Na criação do Teatro da Vertigem, o mecanismo da ambiguidade se vincula à própria estrutura espacial da proposta, inclusive no que se refere aos modos de participação do público. Há duas maneiras de acompanhar a intervenção: como *espectador* ou como *transeunte*.

Na primeira, o público é conduzido aos assentos localizados dentro das vitrines, de onde assiste às cenas que ocorrem na passagem subterrânea – ou seja, separado através um vidro do espaço da ação.

Na segunda, o espectador-transeunte – que pode ser simplesmente alguém de passagem pelas ruas do Centro ou um espectador que deseja acompanhar a intervenção pelo lado de fora – tem a possibilidade de participar da proposta por duas outras perspectivas: ao assistir as cenas que ocorrem nas calçadas e ruas próximas à passagem subterrânea e/ou ao atravessar a passagem junto com os atores.

Isso porque a criação do Teatro da Vertigem possui um mecanismo que permite estabelecer uma conexão fluida entre dentro e fora, calçada e passagem subterrânea, *espaço cênico* e *espaço cotidiano*. Na entrada da passagem, há um semáforo que indica com as cores verde e vermelha os momentos em que ela está aberta para a travessia dos transeuntes ou quando apenas os atores podem circular. Há ainda uma tela na entrada da passagem que projeta, no espaço da rua, as cenas transcorridas em seu interior. De modo semelhante, o público situado nas vitrines pode acompanhar o que acontece do lado de fora através de pequenos televisores que filmam as ruas próximas à passagem subterrânea.

Nesse sentido, é justamente a porosidade entre espaço cênico e espaço cotidiano que permite a projeção de um efeito ambíguo sobre o espectador situado na vitrine: o que ele assiste na passagem é a sobreposição entre a presença/ação de atores e a presença/ação de transeuntes-espectadores.

Na encenação, essa ambiguidade parece ser ressaltada pela dinâmica entre teatralidade e performatividade operada pelos próprios atores, que atravessam o espaço ora com vestimentas extremamente triviais, ora com figurinos que evidenciam traços de teatralidade em sua construção. Registro semelhante possuem suas ações – alternam entre aquelas mais rotineiras, como transitar pela via com sacolas de compras na mão, ou extracotidiana, caso da cena em que uma atriz tenta reativar a respiração de uma baleia de plástico.

No entanto, o elemento que confere maior complexidade ao efeito ambíguo da intervenção diz respeito à própria liberdade dada aos transeuntes-espectadores quanto à circulação dentro/fora do espaço cênico: há, nessa estratégia, uma forte dimensão de acaso e imprevisibilidade, já que as pessoas podem realizar qualquer tipo de ação em sua travessia.

Além disso, o fato de os transeuntes saberem que atravessam um espaço cênico colabora para conferir à sua circulação um contorno a mais de teatralidade, o que muitas vezes cria ‘efeitos de atuação’ e de ‘não atuação’ (CORNAGO, 2005, p. 11) responsáveis por tornar bastante complexas e

imbricadas essas duas instâncias. É nesse sentido que um 'não ator' pode ser visto pelo público como ator e vice-versa.

Aqui, a dinâmica voyerista-exibicionista, embora presente, surge subvertida de seus sentidos originais: faz apelo contra a postura urbana por excelência da *atitude blasé* (SIMMEL, 1987), caracterizada pelo gesto de indiferença em relação às coisas e pessoas ao redor, "não percebidas como significantes" (p. 35).

Embora a perspectiva do caos urbano seja estrutural à intervenção – seja pela velocidade e multiplicidade das ações ou pelo próprio espaço da cidade onde ela acontece, no hipercentro de SP - o dilatamento dos sentidos causado pela ambiguidade entre efeitos de atuação e não atuação recondiciona a percepção do público a reagir àquelas ações e presenças como *significantes*, no sentido de despertarem nossa atenção para seus gestos, traços, fisicalidades.

Assim, é como se a intervenção - ao propor o risco da imprevisibilidade como mote para uma criação que intenta refletir sobre o esgotamento das grandes cidades – conseguisse, paradoxalmente, devolver ao espectador um olhar desanestesiado, *desesgotado* em relação à dinâmica veloz dos aglomerados urbanos.

A ambiguidade aqui, portanto, exerce uma dupla função: aquela já apontada por Féral (2011b) de "dilatando a percepção" do espectador sobre o real - que, por sua vez, transmuta-se em *real cênico* (p. 158) e adquire outra qualidade de significação; e também a de evidenciar a impossibilidade de tratar o real e o ficcional como instâncias dicotômicas e claramente delimitadas.

Nesse sentido, a fruição do espectador na intervenção pode ser entendida como uma "experiência de crise" (FISCHER-LICHTE, 2012), que favoreceria ao sujeito "criar-se novamente" (p. 32). No caso de *A Última palavra é a penúltima 2.0*, o caráter de reinvenção pode ser localizado tanto na maneira como o transeunte lida com sua própria teatralidade ao atravessar a passagem quanto na reconfiguração do olhar do espectador situado na vitrine. *O ver e ser visto*, então, adquire aqui a dimensão de um duplo reconhecimento, ao mesmo tempo reflexivo e criativo.

Referências bibliográficas

ARDENNE, Paul. **Extrême**: esthétiques de la limite dépassée. Paris: Fammation, 2006.

CORNAGO, Óscar. **Biodrama**. Sobre El teatro de la vida y la vida del teatro. Latin American Theatre Review, (39):1, 2005, p. 5-27.

FÉRAL, Josette. Entrevista com Josette Féral: depoimento. Florianópolis: **Revista Urdimento**, Junho, 2011a. Entrevista concedida a Julia Guimarães e Leandro da Silva Acácio.

_____. O real na arte: a estética do choque. In: RAMOS, Luiz Fernando (Org.). **Arte e ciência: Abismo de rosas**. São Paulo: ABRACE, 2012, p. 77-94.

_____. Por uma Poética da Performatividade: o teatro performativo. **Sala Preta**, Revista de Artes Cênicas, São Paulo, n. 8, 2008. p. 191-210.

_____. **Théorie et pratique du théâtre: au-delà des limites**. Montpellier: Ed. l'Entretemps, 2011b.

FISCHER-LICHTE, Erika. Realidade e ficção no teatro contemporâneo. **Sala Preta**, Revista de Artes Cênicas, São Paulo, v. 13, n. 02, 2013. p. 14-32.

_____. **The transformative power of performance**. London and New York: Routledge, 2008.

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

PICON-VALLIN, Béatrice. **A cena em ensaios**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
Com espaço: 17.018

RANCIÈRE, Jacques. **O Espectador emancipado**. São Paulo: Ed. WMF Martins Fontes, 2012.

SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio G. (Org.). **O fenômeno urbano**. Rio de Janeiro: Guanabara, 4a. ed., 1987.