

O DESEJO DOS OUTROS: aspectos da relação entre teatro e público na contemporaneidade

The desire of others: aspects of the relationship between theater and audience in contemporary

Flávio Desgranges

Universidade de São Paulo – USP

29

Resumo: O autor toma o filme francês *O Gosto dos Outros* como mote para analisar aspectos da relação entre teatro e público nos dias atuais, destacando duas questões-chave para tratar o assunto: que aspectos marcantes podem ser levantados para pensarmos a ausência de uma cultura teatral no Brasil? De que modo considerar a potência estética da arte teatral na contemporaneidade?

Palavras-chave: teatro; espectador; contemporaneidade.

Abstract: The author takes the French film *The Taste of Others* as a starting point to examine aspects of the relationship between theater and audience today, highlighting two key issues to think about the question: which can be considered important aspects to think the lack of a theatrical culture in Brazil? How to consider the aesthetic impact of theater in contemporary times?

Keywords: theater; spectator; contemporaneity.

O casal está sentado no banco de trás de um carro luxuoso. Ela acaricia a cabeça do cachorrinho que carrega no colo. Ele olha pelo vidro da janela com ar entediado. Nos bancos da frente, dois seguranças portam ternos escuros. Um deles dirige o carro. Ouve-se ao fundo uma música clássica.

ELA- Devo lembrar que nós vamos ao teatro essa noite, querido.

ELE- Oh, que merda! Oh, que saco! Sou obrigado a ir?

ELA- Sua sobrinha está esperando.

ELE- Por que aceitamos? Que raio vamos fazer no teatro? (...)

Corta. Os dois no interior do teatro. Sentam-se nas poltronas vermelhas de

uma sala à italiana.

ELE- (*ajeitando-se na poltrona*) Merda, estou mal acomodado. Não podemos sair para comer e voltar no final?

ELA- Não, Jean-Jacques. Não seria gentil. E depois, nós já estamos aqui.

Apagam-se as luzes. Início do espetáculo.

ELE- Merda, a peça é em verso!

ELA- O figurino é horrível. Aquela ali não é a Virginie? É sim. Viu? Como está estranha...

Ela se surpreende ao ver o marido repentinamente interessado no espetáculo, como se tivesse sido capturado pelo que se passa no palco.

Com os olhos vidrados e a feição transformada, ele parece completa e prazerosamente imerso no universo da cena.

A apropriação do desejo e o desejo de apropriação

As cenas transcritas acima fazem parte do filme francês *O Gosto dos Outros*¹, roteiro de Agnès Jaoui e Jean-Pierre Bacri, lançado em 2000. A narrativa do filme pode ser compreendida a partir do encontro do protagonista Jean-Jacques Castella com o teatro, e de como sua relação com a arte teatral transforma por completo a percepção de si mesmo e das relações humanas em geral. Castella é casado, dono de uma empresa de médio porte, e, acomodado com a vida rotineira e confortável com a boa situação financeira, se mostra rude com as pessoas e pouco interessado em quaisquer atividades artísticas ou culturais. Contudo, uma noite, se vê obrigado a assistir uma representação da peça dramática *Berenice*, de Racine, e, de modo surpreendente, se apaixona pelo espetáculo e pela atriz principal, Clara. Por coincidência, a atriz é também a professora que recentemente havia começado a lhe ensinar inglês, em

aulas que ele começara a fazer por necessidade profissional. Castella tenta, desde então, se aproximar de Clara, que o despreza totalmente. Ele busca, ainda, integrar-se ao meio artístico, frequentando os mesmos ambientes da atriz, mas encontra muitas dificuldades para ser aceito em contexto sociocultural tão diferente do que está habituado. Jean-Jacques, no entanto, não desiste facilmente, retornando outra vez para assistir ao espetáculo e, apesar das recusas iniciais e, nas conversas informais com os artistas, das gafes que comete cada vez que tenta manifestar seu ponto de vista acerca de questões políticas e culturais, consegue aproximar-se do círculo de amigos de Clara, passando a circular por bares, festas e exposições de arte.

Aos poucos, Castella conquista a afeição dos novos amigos, ampliando, com notável esforço, seu interesse pelas atividades culturais e sua familiaridade com a linguagem artística; o que interfere em sua percepção de mundo e traz consequências graduais para sua vida social: começa a questionar o comportamento afetado da esposa, revoltando-se com o modo frívolo e exageradamente enfeitado com que ela decora a casa; mostra-se impaciente com a banalidade dos romances

¹ *Le goût des autres*, filme realizado por Agnès Jaoui. Telema Les Films A4, France 2 Cinema, 2000.

televisivos; demonstra interesse, em diálogos com Clara, sobre como ocorrem os processos de criação teatral; raspa o bigode para renovar o rosto; nas aulas com Clara, se arrisca a escrever poemas em inglês em que declara sua afeição pela atriz; frequenta exposições em que busca diálogo sincero com as obras de arte; compra alguns quadros e pendura na parede de casa, mesmo que contrariando o gosto da esposa; contrata um profissional para modificar o *design* da fachada de sua empresa, de modo a deixar o ambiente mais alegre; passa a se relacionar de modo diferente com seus funcionários, tratando-os com respeito e sensibilidade fora do habitual. O filme termina com Castella na plateia do teatro assistindo à estreia de um novo espetáculo de Clara, deixando em aberto a resolução da trama e a possibilidade ou não de romance entre os dois personagens, que, inicialmente, pareciam pertencentes a ambientes culturais tão díspares.

Na vida social, tal como a conhecemos, distante das obras de ficção, talvez as alterações no modo de percepção não ocorram de maneira tão certa e radical, os efeitos estéticos e processos de apropriação cultural não se efetivem com tanta eficácia e rapidez, como ocorre no filme. Ainda assim, as peripécias de Jean-Jacques Castella

podem suscitar indícios instigantes para retomarmos o questionamento acerca da relação entre teatro e público em nossos dias. Algumas indagações iniciais podem ser desdobradas, especialmente sobre a falta de cultura teatral que observamos atualmente, ou acerca da ausência de interesse do público em geral acerca da atividade teatral. No filme, o protagonista demonstra inicialmente grande desprezo pelo teatro. O que será que motiva o desgosto de Castella ao ser informado de que vai ao teatro de noite, tal como escrito na epígrafe inicial? Como, pensando para além da obra cinematográfica, compreender o fato da arte teatral não se colocar como espaço amplo e significativo de frequência no nosso e em outros países? O teatro se constitui mesmo, ante a condição contemporânea, em evento propenso a despertar o interesse de poucos? Será esta uma situação inexorável, irreversível?

Outros fios de análise podem ser tomados, a partir da obra cinematográfica, para pensarmos a relação entre teatro e público nos dias que correm. No filme, a aproximação de Jean-Jacques com o teatro se dá mediado pela relação com Clara. Ele se apaixona por ela ao mesmo tempo em que se encanta com o espetáculo. A

chama da paixão pela atriz e a do encanto pela arte parecem se acender ao mesmo tempo, como se uma servisse de faísca e combustível para incendiar a outra. O interesse efetivo do protagonista pela arte teatral, contudo, se constrói de modo gradual, mediado por Clara e seus amigos artistas. Aos poucos, Castella vai conhecendo um mundo que lhe parecia distante e inacessível, percorrendo e compreendendo os meandros dos processos de produção artística. O que lhe possibilita outro modo de inserção no campo da arte, tanto na relação com o ambiente dos criadores como na recepção das obras. A partir do que, podemos nos questionar sobre as instâncias que envolvem a criação do gosto e sobre o acesso à produção cultural em nossas sociedades contemporâneas: Como se dá a formação cultural em nosso país? O que seria específico à realidade brasileira? Que incentivos, estímulos e espaços efetivos podemos vislumbrar atualmente para realizar experiências artísticas significativas?

Outro fio de análise que podemos distender, tecendo relações entre o filme e a vida pública, se relaciona com a própria necessidade de teatro que têm ou poderiam ter as

nossas sociedades. As transformações realizadas na percepção que Castella tem de si e do mundo reafirmam a crença na capacidade da arte teatral de intervir e modificar a vida social, a partir do efeito estético que poderia produzir nos espectadores. Como compreender hoje esta ideia da potência transformadora da arte? Qual o vigor atual desta perspectiva utópica da modernidade, que ainda acalenta os desejos e proposições de tantos criadores contemporâneos? Mesmo que a arte teatral não esteja mais organizada para obrar com as mesmas propostas surgidas na primeira metade do século XX, mas operando com procedimentos inovadores, já que colocada em necessária tensão com as condições estéticas e históricas da contemporaneidade, esta potência de intervenção da arte teatral ainda pode vicejar em nosso tempo?

Sem a pretensão de esgotar as questões levantadas anteriormente, procuraremos, a seguir, discurrir acerca de alguns aspectos apontados da relação entre teatro e público nos dias atuais, a partir de dois vetores de análise: a) Que aspectos marcantes podem ser levantados para pensarmos a ausência do hábito de frequência ao teatro no Brasil? b) Quais operadores analíticos

podem nos servir para pensar a potência estética da arte teatral na contemporaneidade?

O teatro e o público no Brasil

É lamentável que toda uma geração de artistas tenha sido privada do elementar direito a um trabalho criativo, livre de interferências alheias, e toda uma geração de espectadores tenha sido impedida de escolher de acordo com seu livre arbítrio o tipo de teatro que desejava escolher. (Yan Michalski)

Tal como indicam as pesquisas que iniciamos há alguns anos acerca do esvaziamento das salas teatrais (DESGRANGES, 2003), o que se agrava especialmente a partir do final da década de 1960, sabemos que essa não é uma questão que aflige somente os nossos artistas, mas se constitui em fenômeno que pode também ser observado em outros tantos países. O filme francês citado acima é mais um indício de que se trata de uma questão que vem sendo debatida em várias línguas, mesmo em nações que possuem tradição teatral longa e bem sedimentada. Contudo, há aspectos característicos de nossos processos históricos e sociais que nos convidam a tentar pensar a questão a partir de alguns desses elementos que nos são peculiares. Para pensar a falta de cultura teatral que, de modo geral, ainda vigora entre nós, a ausência de interesse por

participar efetiva e continuamente de encontros e espetáculos teatrais, de ocupar os espaços coletivos de modo criativo e produtivo, de integrar o debate acerca da relação entre arte e vida pública – fatores fundamentais para o vigor e a amplitude do movimento artístico de um país –, selecionamos, entre outros possíveis, dois aspectos que nos parecem relevantes para o estabelecimento desta condição sociocultural: as marcas e cicatrizes deixadas no movimento teatral pelas estratégias brutais e contumazes de perseguição e silenciamento de artistas e intelectuais no período da ditadura no Brasil; e a inexistência ou inadequação, em âmbito federal, de leis e projetos de incentivo à produção e difusão da arte teatral no país.

Há quem diga que o período da ditadura civil-militar no Brasil, iniciada com o golpe de 1964, foi o mais fértil e produtivo de nosso movimento teatral, em que o teatro se constituía em espaço privilegiado de encontro e contraposição à barbárie daqueles tempos sombrios. Análise esta que, em certo sentido, precisa ser considerada, especialmente ao pensarmos o teatro como espaço estratégico de refúgio, troca de ideias e retroalimentação dos espíritos em momento tenebroso, mas

que, por outro lado, pode provocar alguns exageros perigosos. Pois, se levada ao limite, tal análise pode nos conduzir a uma conclusão tão bizarra quanto temerosa: a ditadura fez bem ao teatro brasileiro. Um olhar um pouco mais atento para os acontecimentos do período escancara os prejuízos e traumas deixados pela repressão brutal à livre expressão, aos movimentos coletivos e à potência inovadora de uma geração de espectadores interessados e de artistas em raro momento de maturidade propositiva.

A partir de meados da década de 1950 os ventos que passaram a soprar no país haveriam de condicionar um outro tipo de teatro. Num momento em que em todos os setores de atividade o acento era colocado na afirmação da emancipação e da soberania nacional e na conscientização dos obstáculos que impediam o país de explorar as suas potencialidades, era natural que também o teatro sofresse uma reviravolta que o vinculasse a uma temática brasileira, à preocupação de refletir a realidade imediata do momento nacional e atuar sobre ela, e à busca de uma forma de espetáculo representativa do temperamento nacional. (MICHALSKI, 1979, p. 12)

Nos anos 1940, o teatro brasileiro passava por importante movimento de questionamento estético, caracterizado por iniciativas como o Teatro de Estudantes do Brasil e o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). Contudo, as realizações cênicas deste período baseavam-se “em mero

transplante de um repertório, de uma tradição de encenação e de um estilo de representação europeus” (Ibidem, p. 12). A partir de 1950, novos ventos passam a soprar no teatro brasileiro, que, em diálogo estreito com o momento histórico do país, “queimou etapas rumo a uma tomada de posição resolutamente nacionalista e politicamente reivindicante” (Ibidem, p. 13). Uma nova geração de artistas – Oduvaldo Viana Filho, Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri, Dias Gomes, Jorge Andrade, entre outros – mostra-se intrinsecamente preocupada com as questões históricas e sociais de seu tempo. O golpe militar, e o sequente estabelecimento da censura à produção teatral, corta “o suprimento de ar ao mais importante movimento da cultura teatral brasileira, que em poucos anos havia recuperado boa parte do atraso condicionado por toda uma longa trajetória de colonização e alienação” (Ibidem, p. 15).

Além do veto ao florescimento de uma geração de artistas e espectadores que poderia contribuir de modo decisivo para o estabelecimento de uma cultura teatral entre nós, a perseguição ao movimento artístico no período ditatorial – que inclui a prisão, a morte e o exílio de importantes artistas

e intelectuais envolvidos com o fazer teatral –, pode ter deixado outras marcas significativas. Entre elas, talvez possamos supor que a desestruturação do movimento teatral no período, ocasionada por anos de perseguição intermitente e violência desmedida, tenha colaborado para o quadro atual de dificuldade dos artistas de mobilização em âmbito nacional, tendo em vista o estabelecimento de uma política cultural que estimule de modo organizado e contínuo a produção e a difusão da arte teatral.

São muitos os fatos que atestam e dignificam a luta e a resistência da classe teatral em oposição aos impedimentos e perseguições impetrados pelo regime militar durante o período ditatorial: abaixo-assinado público contra a prisão de artistas; telegrama e carta-aberta ao presidente da república empossado, com cerca de 1500 assinaturas de artistas e intelectuais, exigindo a liberdade de expressão; telegrama à UNESCO denunciando os abusos ocorridos no país; greve de três dias e manifestação de rua que alcançaram grande repercussão; além dos atos de coragem e desrespeito às censuras impostas, como a realização de espetáculos sem os cortes determinados pelos agentes federais. Contudo, como analisa

Michalski, “um estudo desapaixonado da evolução desta resistência pode revelar a variedade e a eficiência dos instrumentos de que um regime de força dispõe para ir enfraquecendo aos poucos as atitudes coletivas de resistência, por mais legítimas e vitais, que procuram opor-se aos seus abusos” (ibidem, p. 34). A partir de 1968, com a implantação do AI-5, que resultou na prisão e no exílio de expoentes como Augusto Boal e José Celso Martinez Correia, e na morte de artistas como Heleny Guariba, foram extintas quaisquer margens de negociação com o regime militar, instaurando-se um clima de medo diante do qual nenhuma manifestação coletiva e pública parecia viável.

Nunca mais foi possível motivar a classe para uma tomada de posição frente ao problema tão unida, resolvida e corajosa como aquela assumida em 1967/68. Por um lado, o longo período de submissão e silêncio forçados desarmou a capacidade de mobilização. (...) Por outro lado, o regime capitalizou habilmente suas contribuições para a viabilidade econômica da atividade teatral e o *status* dos artistas, através de diversas formas de subvenções e da concessão da lei de regulamentação da profissão, para oferecer alternativas de interesse ao engajamento na luta pela liberdade de expressão. E as novelas da TV Globo, proporcionando a uma ponderável parcela das figuras mais representativas da profissão um padrão de vida e uma aura de prestígio altamente gratificantes, fizeram o que faltava para neutralizar eventuais arroubos de inconformismo. (MICHALSKI, 1979, p. 40)

Talvez não seja possível mensurar com precisão de que modo as estratégias de desmobilização perpetradas pelo regime ditatorial repercutem na atual dificuldade de organização dos artistas teatrais para a reivindicação de leis e projetos que fomentem de modo efetivo o teatro no país. Contudo, essa é uma questão que perpassa de modo candente a relação entre teatro e público no Brasil. Atualmente, salvo engano – além de outras iniciativas sem grande impacto, ou que proponham mudanças de fato expressivas na concepção política de incentivo à cultura –, a principal norma federal especialmente elaborada para o incentivo à produção artística é a questionável e precária Lei Rouanet. Criada em 1991, a lei se vale de mecanismo de incentivos fiscais como forma de estimular o apoio da iniciativa privada ao setor cultural. O governo abre mão de parcela do imposto de renda de pessoas físicas ou jurídicas, que podem destinar esses valores para que sejam investidos em projetos culturais. Os agentes incentivadores podem deduzir até 4% (pessoa jurídica) e 6% (pessoa física) do total do imposto de renda devido.

Ou seja, o Estado brasileiro, segundo o princípio que funda esta lei,

se desincumbe do papel e da responsabilidade que lhe cabe (ou deveria lhe caber) como promotor e difusor da atividade cultural, abrindo espaço para a implementação de ações vitais para a democratização da arte em face das questões urgentes de nossa sociedade. Ao contrário, o Estado transfere para a iniciativa privada os critérios que estabelecem a pertinência e a necessidade dos projetos culturais que devem vigorar no país. Os artistas e produtores culturais, nesse contexto, não definem suas estratégias de investigação e proposição artística necessariamente a partir das próprias inquietações, surgidas dos embates e tensões com aspectos estéticos e históricos da contemporaneidade, pois, para que tenham seus projetos incentivados, precisam se submeter aos questionáveis ditames de *marketing sociocultural* que costumam reger as opções e iniciativas das empresas financiadoras. A arte carrega consigo, notadamente a partir da modernidade, um gesto irrequieto, investigativo e experimental, que pouco se afina com as necessidades imediatas de grandes alcances de audiência e a avidez financeira das empresas.

Além disso, para que a dedução de 4% de pessoas jurídicas, proposta na

Lei Rouanet, possa se constituir em montante significativo para o incentivo de projetos culturais torna-se necessário que o valor total de imposto devido seja considerável, o que, via de regra, abrange somente as renomadas corporações empresariais. Desse modo, a produção cultural em vigor e amplamente difundida no país costuma ter o selo e a aquiescência destas empresas. O resultado disso nós conhecemos muito bem: estamos restritos a uma política cultural que valoriza eventos grandiosos e pontuais, que possam oferecer retorno imediato de *marketing*, sem a noção efetiva de projeto e de continuidade. Não há em curso no país uma política sucessiva e bem-estruturada de apoio à produção cultural, pensada para fazer frente às questões de nosso povo e de nosso tempo, que possa garantir a necessária manutenção e o refinamento de projetos e pesquisas artísticas, bem como a sobrevivência de artistas e grupos teatrais.

No final dos anos 1990, os grupos teatrais de São Paulo criam o movimento *Arte Contra a Barbárie*, insatisfeitos com as possibilidades existentes até então de incentivo à produção cultural. Em 2002, o movimento conquista importante vitória, conseguindo aprovar a Lei

Municipal de Fomento ao Teatro, que surge fundamentalmente embasada nas proposições elaboradas pelos próprios artistas. Apesar das limitações intrínsecas, a Lei de Fomento se constitui em iniciativa de inegável importância, tanto por se tratar de proposta que surge de movimento coletivo de artistas, quanto pelo modo de incentivo e os critérios de seleção propostos pela lei. O Fomento vem enriquecendo sobremaneira o panorama teatral da cidade, possibilitando o amadurecimento de grupos teatrais e a ampliação de público, tornando-se um marco para as políticas públicas e uma referência para artistas e gestores da área cultural. Além de mostrar a viabilidade de ações de incentivo à cultura que se organizem para além dos ditames do mercado.

Após mais de dez anos em vigor, se pode dizer que a Lei de Fomento mudou o teatro *da* cidade, mas talvez ainda não tenha conseguido mudar o teatro *na* cidade. A lei financia, em média, projetos de trinta grupos teatrais por ano, o que se constitui em iniciativa suficiente para garantir a experimentação intermitente e qualificada de quantidade relevante de coletivos teatrais *da* cidade. No entanto, em face a grandiosidade populacional de São Paulo, ainda não possibilita

alterar de modo significativo a atuação dos grupos *na* cidade, interferindo ampla e vigorosamente, como seria desejável, na relação entre teatro e sociedade. Ou seja, o programa vem possibilitando conquistas importantes, ainda que as ações dos grupos fomentados, marcadas por caráter investigativo e inovador, não sejam suficientes para difundir, até então, o hábito da cultura teatral em São Paulo. E, mesmo se constituindo em avanço notável, o Fomento não deve ser tomado como modelo inquestionável – críticas e revisões necessárias vêm sendo feitas pelos artistas e intelectuais que integram o movimento teatral da cidade (COSTA; CARVALHO, 2008; DESGRANGES; LEPIQUE, 2012) –, mas indica caminhos possíveis e alvissareiros a serem adotados nas políticas públicas para a cultura.

A potência estética da arte ante as condições contemporâneas.

Quando experimentamos um deslocamento, quando vemos que as coisas não são rígidas e fixas, que podem mudar de lugar ou serem transformadas de outra maneira, há surpresa e gozo. (John Cage)

Ao propormos o filme *O Gosto dos Outros* como mote para pensarmos acerca da atual relação entre teatro e público, tomamos também como

aspecto relevante a interferência significativa que a aproximação com a arte faz na vida do protagonista Jean-Jacques Castella. Saímos, assim, do terreno objetivo da política cultural para adentrarmos no território obscuro e singular da produção de subjetividades. Na narrativa cinematográfica, o modo com que o personagem percebe a si mesmo, bem como a sua relação com os outros, se modifica na mesma medida com que se altera a sua relação com a produção artística. Como dissemos anteriormente, na obra de ficção, a potência estética da arte teatral, e o modo com que intervém na vida social, talvez se apresente como possibilidade mais efetiva e viável do que em nossa observação do cotidiano, mas, ainda assim, pode nos servir para enunciar um tema que tanto nos inquieta: como pensar o vigor estético da arte em face dos enfrentamentos da vida na contemporaneidade?

John Cage, artista americano que transitou por várias linguagens, sendo reconhecido principalmente por suas invenções no campo da música, comenta, em série de entrevistas finalizadas em 1992, ano de sua morte, que, após sair de uma exposição de pinturas de Mark Tobey², se surpreende

² Mark Tobey (1890-1976) artista norte-americano.

observando os objetos da rua de uma maneira distinta da usual. A arte de Tobey, segundo Cage, parece resistir a se converter em arte, como se, distante do efeito tradicional das obras, mantivesse a potência de intervenção na vida, provocando a possibilidade de reconhecer características surpreendentes nas coisas cotidianas:

Saí da galeria para tomar um ônibus na Madison Avenue, naquele momento chovia muito, quando de repente me fixei na calçada, e – literalmente – a calçada parecia tão bela quanto o trabalho de Tobey. A experiência de ver o trabalho de Tobey me foi instrutiva sobre observar a calçada. (CAGE, 2011, p. 64)

Para John Cage, que teve seu modo de pensar o fazer artístico bastante influenciado pela filosofia zen, o que nos ocorre nesse momento “tem um significado espiritual”, ou pode expandir “a experiência espiritual” (2011, p. 66), ampliando o potencial de relação com as coisas do cotidiano. O que pode nos levar ao encontro da “complexidade da vida e ao gozo da complexidade” (ibidem, p. 72). Cage indica que a arte pode ser pensada a partir do modo com que enfrenta a dificuldade que temos de sair da rotina diária sem estímulos que provoquem essa ruptura, como pode acontecer quando entramos em um lugar especial, como uma igreja. E que a arte pode fazer com que os espaços cotidianos

sejam transformados em lugares especiais. Tal como pode nos ocorrer, por exemplo, a partir das investigações de Andy Warhol, que tomava objetos do cotidiano – latas de sopa, garrafas de Coca-Cola, facas, bananas – em suas proposições artísticas. Isso porque “através de Andy [Warhol] somos capazes de ir a qualquer supermercado e nos encontrarmos em uma igreja, em sentido literal (...)” [ou seja, podemos nos surpreender ao observar uma fileira de latas de sopa, e rápida e repentinamente nos damos conta] “que a luz cai sobre elas de maneira distinta” (CAGE, 2011, p. 67).

Quando isso ocorre, percebemos que há uma ampliação do espaço da arte, interferindo e se confundindo com o espaço da própria vida, de maneira que por vezes temos dificuldade em distinguir um espaço do outro. O que nos convida a pensar que o olhar pode ser compreendido como um ato performativo, que o indivíduo pode conferir significação poética a um objeto ou situação do cotidiano. Além do que, nos ajuda a compreender a ideia de que, desde a modernidade, o eixo do fazer artístico se desloca da obra para o espectador, que assume também a incumbência da produção poética. E que este pode carregar essa potência para a

vida social, experimentando diariamente a não rigidez das coisas e o prazer de poder concebê-las de outra maneira.

A partir dessa disponibilidade performativa provocada no espectador, desse modo perceptivo tornado apto para se relacionar distintamente com os objetos cotidianos, talvez possamos pensar a noção de real, de como a experiência artística pode se aproximar ou trazer à tona o real. Ou, como afirma Cage (2011), chegar ao real, à raiz do assunto. Tomado aqui como aquilo que é tão essencial quanto indizível, tão fundamental quanto intocável, inatingível. Como se a arte nos aproximasse e nos possibilitasse contornar e vislumbrar o inapreensível. O real aqui não é necessariamente a calçada, o produto no supermercado, ou uma situação da vida social lançada no interior da cena teatral, mas o que advém daí. Não se resume, pois, a perceber a forma, os contornos, a beleza ou mesmo o conteúdo crítico do objeto, mas também a perceber-se percebendo o objeto, a observar o que a calçada, a lata de sopa ou a situação da vida social faz comigo, ou o que eu faço na relação com essas coisas. O que se produz em mim e o que eu produzo a partir da relação com os objetos e cenas selecionados pelo artista, e

separados de seu uso cotidiano. Objetos que, a partir de determinados procedimentos criativos, são deslocados para o território da experiência artística e tornam-se carregados de sentidos em potencial.

O deslocamento da percepção efetivado pela experiência artística, parece fazer com que a poesia brote, emane dos objetos e situações cotidianas, que não cessam de buscar conexões perceptivas com os passantes. Os objetos e cenas do dia-a-dia parecem aguardar que os indivíduos retribuam o olhar que lhes é dirigido, como se ansiassem por um olhar performativo, que produza sentidos e invista de poesia cada matéria, cada coisa, cada lance corriqueiro.

Em suas investigações sobre o modo com que o espectador se relaciona com o objeto artístico, o teórico alemão Wolfgang Iser (2005) indica que, durante o ato de elaboração do receptor, se cria um *espaço liminar*, um espaço de passagem, um descompasso entre a proposição do artista e os referenciais do espectador. Este espaço se produz a partir do desacordo entre o objeto artístico e o receptor, e faz com que a atuação deste não se resuma a um ato de compreensão ou de tradução do que o artista quis enunciar, mas se

constitui em um ato necessariamente criativo, inventivo. Ou seja, os elementos da vida cotidiana selecionados pelo artista para compor o objeto artístico – uma cena teatral, uma pintura, uma instalação – são reorganizados durante o processo de composição da obra de arte, de maneira a estabelecer uma tensão provocativa entre o modo como esses elementos aparecem no cotidiano e o modo como surgem na proposição artística. Este desajustamento estabelecido pelo artista, a partir do modo com que trabalha e reorganiza as coisas da vida em seu processo de criação, pode provocar um descompasso no espectador, que, para se relacionar e elaborar a proposição artística, precisa necessariamente observar e considerar os elementos da vida cotidiana sob outra perspectiva.

O espectador, por sua vez, não consegue dominar e apreender racionalmente toda a operação que acontece enquanto processa o que foi desencadeado a partir de sua relação com o objeto artístico. A atuação do espectador, enquanto se relaciona e elabora a proposição artística, está marcada pela incontrolabilidade, pela incapacidade de dominar os movimentos sensoriais, perceptivos e não conscientes que desempenha

enquanto processa o ato criativo que lhe foi provocado.

No entanto, a incontrolabilidade não significa que as coisas estejam sempre propensas a sair de controle; ao contrário disto, ao final resulta em combustível auto-gerado para a dinâmica que converte o espaço liminar em um sistema auto-organizado, mediante o qual a complexa estrutura do espaço liminar é capaz de organizar a si mesma. (ISER, 2005, p. 292)

41

Ou seja, o descompasso estabelecido entre a percepção habitual que o espectador tem das coisas da vida e o modo com que estas coisas surgem na proposição artística pode provocar alterações na percepção do espectador. Os objetos e situações do cotidiano não se apresentam da mesma maneira ao serem deslocados para o campo da arte, criando, assim, um espaço liminar, um limiar entre um estágio e o que vem a seguir, caracterizado por relativa e temporária indefinição da situação do espectador, que, ao se relacionar com a (des)organização poética dos objetos conhecidos, entra em certo estado de desequilíbrio, de desestabilização de suas certezas. A vida não lhe parece mais da mesma maneira, e a sua percepção das coisas é colocada em questão.

Este é o momento em que, como indica Cage, experimentamos um deslocamento, e percebemos que as coisas não são rígidas e fixas, que

podem mudar de lugar ou serem transformadas de outra maneira. Percepção esta que, vencida a sensação inicial de desconforto e desequilíbrio, proporciona surpresa e gozo.

Artigo recebido em: 10/04/2014

Aprovado em: 05/05/2014

Referências Bibliográficas

CAGE, John. *Visual Art. John Cage en conversación con Joan Retallack*. Santiago do Chile: Metales Pesados, 2011.

COSTA, Iná Camargo; CARVALHO, Dorberto. *A Luta dos Grupos Teatrais de São Paulo por Políticas Públicas para a Cultura: os cinco primeiros anos da lei de fomento ao teatro*. São Paulo, Cooperativa Paulista de Teatro, 2008.

DESGRANGES, Flávio. *A Pedagogia do Espectador*. São Paulo, Hucitec, 2003.

DESGRANGES, Flávio; LEPIQUE, Maysa (orgs.). *Teatro e Vida Pública. O Fomento e os Coletivos Teatrais em São Paulo*. São Paulo, Hucitec, 2012.

ISER, Wolfgang. *Rutas de la interpretación*. México, FCE, 2005.

MICHALSKI, Yan. *O Palco Amordaçado*. Rio de Janeiro, Avenir Editora, 1979.