

A POTÊNCIA TRANSFORMATIVA DOS ENCONTROS: eficácia e presença partilhada em territórios movediços da arte

The transformative power of meetings: efficacy and shared presence in art's unstable territories

Milene Lopes Duenha
Cecília Lauritzen Jácome Campos
Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC¹

Resumo: E se partilhássemos experiência em vez de apresentarmos nossas obras de arte, sob a intenção de prever o que sentirá o espectador? Este artigo propõe discutir a noção de eficácia, observando a presença do artista como possibilidade de partilha na experiência artística que se compõe no aqui-agora, evidenciando o encontro entre corpos, como potência de afeto. Os autores Bento Espinosa, Yanick Bressan e Marco De Marinis inspiram as palavras contidas neste escrito.

Palavras-chave: Eficácia, Presença, Partilha

Abstract: What if sharing experience rather than present our works of art, under the intention to predict the spectator's feelings? This article proposes discuss the effectiveness notion, by looking at presence of the artist as a possibility of sharing the artistic experience approach which it is composed by the present moment, highlighting the meeting between bodies as power affection. Benedict Espinosa, Yanick Bressan and Marco De Marinis, are the main authors that inspire the words in this writing.

Keywords: Effectiveness; Presence; Sharing

¹ Pesquisadoras no Programa de Pós-Graduação em Teatro (PPGT-UDESC).

Seria possível uma previsão sobre o que poderia afetar o outro na arte? Como criar potência poética com minha presença? Ao considerarmos o contexto da produção contemporânea em artes presenciais, algumas pistas acerca desses questionamentos podem ser desenhadas em um caminho que convinda à renúncia de um ímpeto carregado de desejos, para dar espaço à escuta, à negociação, em favor de um comum, delineado na emergência das relações entre as presenças no aqui-agora.

Estamos sempre à procura dos bons encontros. O filósofo holandês Bento Espinosa (1992), já em 1700, trazia essa afirmação ao tratar do afeto e da potência dos encontros. O afeto é definido pelo filósofo como o que aumenta ou diminui nossa potência de agir, o *conatus*, que é a intensidade da vida. A proposição espinosiana de afeto trata da vida se fazendo e refazendo em interação com outras vidas. Em um processo de negociação entre o que há de perceptível e não perceptível, entre os arrebatamentos do encontro, e os desejos sobressalientes. Trata-se do trânsito entre a ação – que são as minhas vontades; e a paixão – que são as vontades que não vêm de mim. O resultado dos encontros são os bons e maus afetos, como alegria e tristeza, por exemplo. Ao identificá-los em uma percepção imediata do que se imprimiu no corpo, operaríamos na possibilidade de compreender, e em certa medida potencializar ou refrear seus efeitos por meio das paixões ativas. O artista/performer seria

capaz de afetar com sua presença, mas ao mesmo tempo, perceber os afetos que a presença do público lhe causaria. Se a partir de Espinosa temos a afirmação de que não seria possível antever os efeitos dos encontros na vida, na arte poderia ser muito diferente?

O estudioso francês Yannick Bressan consegue afirmar uma possibilidade de previsão ao desenvolver uma pesquisa que aborda o modo como o espectador (seu sistema cognitivo) é afetado pela representação teatral. Ao questionar o que conferiria eficiência à representação teatral e sua realidade, Bressan e uma equipe multidisciplinar (ligada às neurociências, estética, estudos teatrais e psicologia cognitiva) descobrem o “Princípio da adesão emergentista” (PAEm), entendido como um fenômeno psicocognitivo que leva um sujeito a “construir uma realidade para a qual ele vai dar, mais ou menos conscientemente, uma força de existência a tal ponto que essa realidade emergente se tornará a realidade do sujeito aderente” [grifo do autor] (BRESSAN, 2014, p. 252).

Bressan (2014, p. 251-253) questiona quais seriam as ativações neurológicas e a atividade psicológica nessa substituição de realidades que o teatro propõe, e também o que compõe a atividade neurológica do espectador durante a ativação do princípio de adesão emergentista. Nesse estudo se descobriu que “a adesão constitui um fenômeno fundamental à emergência de uma realidade” (neste caso, teatral - quando

o espectador aceita ou tem vontade de crer no que é apresentado pelo ator). Bressan afirma que, ao perceber a ficção, a visão simples que o sujeito-perceptivo tem do mundo que o envolve é substituída. A imagem cênica que os espectadores percebem pode levá-lo a co-construir a realidade teatral “mentalmente, paralelamente (ou em reação) às ações e fenômenos físicos e psíquicos produzidos em cena”.

Para Bressan (2014, p. 254), a adesão do espectador à representação é intimamente ligada às construções cênicas concebidas pelo diretor e pela equipe do espetáculo antes da apresentação. “Esses elementos da encenação vão produzir, pontualmente, no espectador, uma adesão à ficção que se desenvolve paralelamente à sua realidade próxima”. Diante dos resultados de sua pesquisa, o autor afirma a possibilidade da manipulação do espectador pelo diretor do espetáculo, por exemplo, apoiando-se na observação das zonas do cérebro ativadas nesse processo em que o espectador adere aos eventos teatrais, que são as da empatia, da metáfora e da teoria do espírito. Bressan (2014, p. 257) relata que

o espectador parece viver essa presença vinda da emergência teatral como um sonho acordado. Os dados psicológicos recolhidos o comprovam. A adesão ao encenado conduziria, então, a uma espécie de esquecimento do espaço-tempo físico para poder entrar no espaço-tempo da encenação ou, mais precisamen-

te, para imbricar estreitamente essas duas espaço-temporalidades, a do presente e a da ficção, para criar uma terceira, mista?

Segundo o relato acima, Bressan (2014) foca seu estudo em modalidades teatrais que pressupõem a instauração de novas realidades, bem como de ficções. No entanto, muitas manifestações teatrais recentes, demonstram certa tendência de oscilar momentos em que o real chega a se confundir com o ficcional, instaurando um novo jogo com o público, como se observa nos escritos do estudioso alemão Hans-Thies Lehmann (2007) acerca do teatro pós-dramático, bem como da pesquisadora canadense Josette Féral (2008) sobre o teatro performativo. Nesse sentido, cabe questionar: que alterações nos resultados do estudo de Bressan surgiriam caso ele partisse de uma cena performativa, ou seja, cujo foco não está na narrativa linear ou na construção de sentido? Em que âmbito ficariam as escolhas do espectador? Poderíamos falar, então, em uma multiplicidade de adesões emergentistas?

Bressan (2014, p. 257) e sua equipe decodificam as reações dos espectadores no ato da exposição à encenação e descobre que sua adesão acontece concomitantemente a uma diminuição da variação do ritmo cardíaco, o que é entendido por eles como “uma falta de engajamento das regiões cerebrais implicadas na referência a si mesmo (autorreferência)”. Tal efeito é característico

de estados hipnóticos, nos quais há a dissociação entre a experiência mental em ação e a experiência física imediata. Com essa afirmação o autor apresenta um dado pertinente ao estudo da recepção das ações artísticas pautadas em aspectos ficcionais, que é a potencialidade desta em afetar emocionalmente o espectador, e conduzi-lo ao universo proposto pelo artista. Ao artista caberia, então, o questionamento constante sobre como fazer este convite.

Entretanto, a pesquisa relatada por Bressan (2014) deixa algumas perguntas latentes quando se refere a certas combinações cênicas pensadas pelo diretor que, segundo os experimentos, demonstraram ativar partes específicas do cérebro e, assim, ativar determinadas emoções, por exemplo. Se ilustrarmos tal ideia com a relação estabelecida entre o cozinheiro que prepara uma comida e uma determinada pessoa que vai degustá-la, de acordo com os estudos de Bressan, o sabor resultante das combinações de ingredientes e dosagens deveria ser acessado em uma proporção equivalente. Porém, ao fazermos um paralelo com os sabores e as regiões da língua, sabemos que a mesma comida vai ser percebida e saboreada de modos diferentes por pessoas distintas. Ou seja, o cozinheiro tem uma noção de que determinada mistura de sabores vai afetar especialmente umas papilas mais do que outras, gerando uma sensação tal. No entanto, há algo de subjetivo e único que cada indivíduo sentir, diante de suas memórias e ex-

pectativas perante determinada comida.

Bressan (2014, p. 260) considera que o contexto (político, religioso, comercial, comunicativo, educacional), e o modo de fazer, exercem influência nessa possibilidade de adesão do espectador, afirmando ainda que a adesão emergentista pode ter efeito sobre a leitura de mundo do sujeito, pois essa pode ser perturbada, remodelada, reforçada, “em razão das escolhas do diretor levadas à cena pelo ator e ao universo teatral(izado)”. Em outro texto relativo a sua pesquisa Bressan (2010) ressalta que, devido à importância da subjetividade que é inerente ao fenômeno teatral, os estudos identificaram e isolaram os instantes em que os espectadores entram no mundo ficcional, e este isolamento permitiu discernir os momentos em que a mente dos espectadores reunia-se com as intenções do dramaturgo ou encenador. Com isso se analisou os sentimentos pessoais de cada espectador durante toda a ação dramática, testando a eficácia da encenação.

Outra possibilidade que se relaciona com o estudo de Bressan, porém problematizando-o, é pensarmos igualmente na não-adesão, ou seja, no desengajamento do espectador. Além da ficção, que outros modos de provocar, convidar e estabelecer contato podem surgir? O que o desengajamento, ou o sentimento de tédio, dizem sobre uma ação? Quer dizer que a ação não cumpriu seus objetivos? Fracassou? São algumas questões que nos ajudam a refletir sobre o

tema da atenção, ou da adesão, principalmente se levarmos em conta outras manifestações, ditas contemporâneas, que provocam o público por outras vias, além daquelas relativas à produção de significado.

Em ensaio sobre a atenção na experiência estética, Kastrup (2012) complexifica o processo de produção da atenção através de estudos do campo da Filosofia e da Psicologia, seu objetivo é apontar o papel central da atenção para o entendimento da cognição inventiva e da articulação entre arte e produção de subjetividade. A autora aponta para o fato de que habitualmente falamos de uma atenção funcional, ou seja, aquela demandada pelos objetivos práticos do dia-a-dia, porém ressalta a importância de nos voltarmos também a uma outra atenção que se refere à experiência estética.

A maior parte das pesquisas e das discussões nem chega a reconhecer que a atenção é um processo complexo, que pode ser aprendido e cultivado, que possui múltiplos gestos atencionais, e que não se resume ao gesto de prestar atenção nem a um funcionamento binário atenção-desatenção. Muitos a identificam apenas ao ato de prestar atenção e à função seletiva. Mas a atenção tem por certo muitas outras nuances e virtualidades. (KASTRUP, 2012, p. 24)

Ao pensar sobre a multiplicidade de gestos atencionais alertados por Kastrup, podemos questionar e, conseqüentemente relativizar, a questão do engajamento do espectador.

Nesse sentido, estar atento ao acontecimento em arte não quer dizer necessariamente estar calado, estar dentro da cena, estar de olho aberto, e assim por diante. Kastrup recorre aos estudos de Henri Bergson, que diferencia a atenção suplementar de atenção utilitária. Para Bergson (2006b), a primeira se refere a um tipo de atenção que classifica as coisas e está voltada às demandas da ação. A segunda caracteriza “um mergulho na duração” (KASTRUP, 2012, p. 25) aproximando-se mais de uma visão direta da realidade, característica da arte e da filosofia. Tal diferenciação proposta por Bergson (2006a) torna-se interessante na medida em que se considera sua oscilação, quando o filósofo aponta para a conversão, ou seja, para o movimento de transformação da atenção utilitária para a atenção suplementar. Para Kastrup (2012, p. 26) esse movimento de conversão pode ser acionado por meio da experiência estética com a arte provocando “a inversão do fluxo cognitivo habitual, concorrendo para o alargamento da percepção”. Bergson (2006a) ainda afirma que a atenção suplementar se constitui na sua busca, portanto, ela é passível de ser educada e, para isso precisa ser cultivada. Como reforça Kastrup (2012, p. 29), “nesse caso, há que haver uma aprendizagem da atenção”, que tem a arte como aliada devido a sua característica de produção de fisuras perceptivas.

Outros estudos sobre a recepção das informações pelo corpo, ao vivenciar-

mos uma experiência artística, podem ser pertinentes neste contexto em que há a pretensão de se afetar o outro. Dentre esses estudos pode ser citada a descoberta dos neurônios espelho pelos neurocientistas italianos Giacomo Rizzolatti, Vittorio Gallese e Leonardo Fogassi em 1996, na Universidade de Parma. Ao fazerem uma experiência sobre a atividade neural de um macaco, os pesquisadores identificaram que os neurônios pré-motores do animal eram ativados diante da sua exposição à ação de um dos cientistas, que era a de pegar um alimento, descobrindo com isso que as regiões do cérebro responsáveis pelo movimento são ativadas diante da exposição à ação, fazendo o cérebro de quem assiste simular a ação como se estivesse realizando-a (BLAKESLEE, 2006), ou seja, ao vivenciarmos uma experiência artística, o corpo se engaja ao ponto de reproduzir em si o movimento observado.

Os modos de recepção da arte tem sido foco de estudos em diversas áreas do conhecimento, e a pesquisa nas artes também tem buscado referências na filosofia e na ciência para abordar essa questão. Graças a esses estudos o entendimento de corpo ganha contornos menos reducionistas, e a própria produção artística volta mais atenção ao público – para quem se faz –, permitindo que se considere a experiência artística voltada às sensações, entendendo-a também como contaminação, uma característica bastante explorada na arte contemporânea.

Parece possível almejar uma proposição artística com potencial de afetar o outro, mas alguns aspectos deverão de ser considerados neste contexto, um deles diz respeito ao para (ou com) quem se faz/vive a proposição artística, o que está bastante vinculado a questões socioculturais, e à recepção individual de cada sujeito; outro aspecto se trata de particularidades de cada campo da produção artística, levando em conta seus modos de fazer, que também passam pelas referências do artista (diretor, dramaturgo, ator, bailarino ou performer).

Corpos receptivos, corpos propositivos

Corpo, relação e aqui-agora são termos recorrentes nas artes da presença, e estão geralmente interconectados. O corpo em relação seria aquele que é “habitado por fluxos do planeta inteiro”, que é afetado, composto e recomposto pelo que o cerca (ROLNIK, 1996). Seria o corpo não segmentado, cuja hierarquia determina o domínio da cabeça sobre suas outras partes. Esse seria também o corpomente (MEYER, 2009), *embodiment*, que se trata de um sistema de interdependência vital, cuja inteligência não passa somente pelo cérebro – localizado na cabeça –, pois há também um cérebro das vísceras, um segundo cérebro, como De Marinis (2012) afirma, e que possui mais neurônios do que a medula espinhal – cem mil deles.

Ao falarmos de recepção, de afeto, pa-

rece importante ressaltar que se sou afetado por algo, não é o “meu” corpo que é afetado, mas o corpo que sou, esse corpomente, que não tem uma mente que o ordena de modo a afirmar sua superioridade, mas que respeita as especificidades de cada órgão, e microsistema. Tal configuração trata-se de uma estrutura biológica e social que se move por agenciamentos, que só permite assentos provisórios como os de uma ampulheta manuseada de tempo em tempo. Assim seria o corpo em devir (ZOURABICHVILI, 2014), e a arte produzida por (e para) o sujeito se faria também como um extrato desse processo da vida.

Na pesquisa de Bressan fica explícita a ocorrência de alterações no corpo, independente da consciência que o sujeito pode ter de si mesmo nesse ato, um efeito também discutido pelo filósofo português José Gil (2004), que afirma que nem tudo o que ocorre conosco passa por uma consciência vígil. O filósofo expõe essa relação como comunicação entre corpos-consciência e a aproxima do transe para ilustrar esse acontecimento no corpo. Segundo Gil (2004, p. 18), “o corpo-consciência é caracterizado por uma hiperexcitabilidade, que se desenvolve sensorialmente, e também afeta os órgãos sensoriais, o que traz pequenas percepções de outros corpos que se tornam corpo-consciência”. Para esse autor, há uma impregnação dos pensamentos pelo movimento do corpo que se opera num espaço virtual, como ocorre no estado de transe ou de

grande intensidade de criação artística. Isso aconteceria quando a consciência se deixa invadir pelos movimentos do corpo, afirmando que os dois elementos convergem, transformando-se.

Parece possível a observação de certa previsibilidade sobre o que pode afetar o espectador, as reações esperadas na experiência artística passaram antes, em alguma instância pelo artista que elaborou o convite, porém, há outros dados determinantes dos efeitos dos encontros que não são passíveis de previsão como a possibilidade de sermos constantemente influenciados pelo aqui-agora. Esses dados do aqui-agora, somados ao modo subjetivo que cada espectador processará a experiência, mantém a arte da presença em um terreno instável, de latência, e ávido de movimento. Na experiência relatada por Bressan, comprova-se que há a potência de afeto, mas como esta de fato acontecerá a cada encontro na arte, ainda parece uma incógnita. Como saber o que ocorre no outro diante de um trabalho que oferece ao público, uma articulação definida por Deleuze (1992) como bloco de sensações, no aqui-agora, e que se faz nesse trânsito de afetos?

Ao considerarmos essa dinâmica, o artista, com sua pretensão de afetar o espectador, e o espectador, na sua imprevisibilidade afetiva, podem ter, nesse aqui-agora, um bom ou mau encontro. A afirmação de que público e artista sejam iguais, ou que uma pessoa vivencie a experiência estética do mesmo modo

que a outra parece não ter muitos argumentos favoráveis, porém, alguns pontos comuns podem emergir como possibilidade de abertura às relações na experiência artística. Esses pontos comuns seriam os dados de acesso, amplamente explorados nas artes da presença, seja por meio de símbolos, representação, produção e interpretação de significados, seja por meio de dados sensoriais que não passam pelo registro de uma consciência vígil, mas que permitem, de algum modo, a produção de sentidos.

Entre representação e tangibilidade

Na pesquisa de Bressan há claramente um foco na encenação teatral que opera por dados de representação, de ficção, mantendo-se em aspectos da produção e interpretação de significados. Ao tratarmos de produções contemporâneas em artes presenciais caracterizadas por uma diluição de fronteiras entre linguagens, outros contextos se revelam, e uma negociação entre aspectos ficcionais e aspectos sensoriais na tangibilidade do encontro entre as presenças no aqui-agora parece pertinente.

O pesquisador teatral Marco De Marinis (2005) oferece uma referência ao conceito de eficácia, relacionando-o com a capacidade da experiência artística em provocar mudanças no sujeito participante. No trabalho de Bressan, a apreensão das mudanças psico-fisiológicas que ocorrem no espectador diante da ficção teatral, permitem que esse autor

afirme que é possível exercer influências sobre as decisões do sujeito diante de uma experiência que envolve emoção, com todas as marcas que estas podem imprimir no corpomente. A eficácia, como exposta por De Marinis, parece comprovar-se cientificamente, pois de fato há alterações de estados dos corpos envolvidos na experiência relatada por Bressan, porém quando De Marinis aborda a questão da eficácia, ele considera não somente experiências que envolvem os efeitos da adesão à ficção, ou os efeitos da representação, mas leva em conta os efeitos do que há na tangibilidade das relações. As impressões de eficácia estariam em qualidades emergentes no movimento e na relação dos atores, conforme observação de Ornella Calvarese (apud DE MARINIS, 2005, p. 66) sobre trabalho de Eisenstein: “[...] o verbal se transformava em espacial, o sonoro em visual, em uma babélica e festiva sinestesia perceptiva”.

De Marinis menciona nesse texto o interesse de muitos encenadores do início do século XX – Constantin Stanislavski (1863 – 1938), Edward Gordon Craig (1872 – 1966), Vsevolod Meyerhold (1874 – 1940) e Antonin Artaud (1896 – 1948) – em propor experiências menos sujeitas à dramaturgia textual, para aderir às possibilidades dramáticas da ação dos corpos em relação no aqui-agora, o que se configurou como um movimento em favor da redescoberta do corpo. De Marinis (2005) encontra nos escritos de Artaud essa afirmação de que a eficácia do teatro estaria nessa

capacidade de proporcionar mudanças nos corpos:

Para voltar a funcionar como magia curativa real [grifo do autor], para poder retomar sua verdadeira de antiga função de transmutação orgânica dos membros mais íntimos do corpo humano [grifo do autor], o teatro deve retornar sobre si mesmo, deve voltar a suas origens. (DE MARINIS, 2005, p. 173)

De acordo com De Marinis, o Teatro da Crueldade se desvelaria fundado sobre dados precisos de realidade, a partir de um conjunto de práticas concretas, com “realização não metafórica em diferentes níveis, seria a demonstração de sua verdade” (DE MARINIS, 2005, p. 172).

Na transposição de uma escrita visceral, característica de Artaud, as observações de De Marinis permitem entender a ideia de eficácia, que tem um campo de imanência na experiência real, na mudança que ocorre nos corpos no encontro de presenças. Nesse contexto, o papel do público seria o de estar aberto para essa experiência, e a responsabilidade do artista seria a de produzir latência, realizar o convite ao público para essa imersão. A eficácia estaria, então, em uma produção artística que se configure como potência de afeto.

A pesquisadora teatral francesa Béatrice Picon-Vallin (2008) relaciona a eficácia à abertura às relações entre o artista e o ambiente, com um dizer do corpo em constante devir. Já no início do sécu-

lo XX grande parte da produção teatral voltava atenção ao que poderia emergir da relação entre artista e espectador.

A alemã, professora do Instituto de Estudos de Teatro na Universidade Livre de Berlim, Erika Fischer-Lichte (2011), é uma autora que defende, assim como De Marinis (2012), novos modos de abordagem da arte da presença na contemporaneidade, ao que se inclui seu contexto de fronteiras fluídas entre linguagens como a da performance e do teatro. A pesquisadora teatral Ileana Diéguez (2014, p. 128) apresenta um ponto de vista sobre a impossibilidade de uma essencialidade, uma pureza na arte contemporânea, afirmando que esta “reconhece-se hoje como *uma estrutura de acontecimento* [grifo da autora], de situações, de práticas in situ (*site specific*), de teatralidades, de performatividades e (re)presentações”, o que para Diéguez está atendendo a uma demanda da própria vida, com uma teatralidade em campo expandido, que parece já não caber “nas caixas pretas do teatro”.

Fischer-Lichte (2011) convida a olhar a produção artística presencial menos intermediada pela representação (com produção e interpretação de significados), menos sujeita à semiótica e mais próxima de uma tangibilidade das presenças. Essa discussão não se evidencia somente no campo da arte, o linguista alemão Hans Ulrich Gumbrecht (2010) também pleiteia por uma relação com as coisas do mundo sem o prota-

gonismo do significado, pois segundo esse autor, ao tentarmos interpretar o que as coisas significam nós nos afastamos do que as coisas são de fato. O autor lança uma crítica sobre a vocação hermenêutica absoluta assumida com a modernidade e defende que a presença está associada a uma temporalidade efêmera, uma situação a qual não podemos nos agarrar. Como bem aponta Jamin (2010, p. 9) na introdução da obra “Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir”, o objetivo de Gumbrecht não é postular o extermínio da interpretação, mas buscar outros meios de contatar as coisas que “estando à nossa frente, ocupam espaço, são tangíveis aos nossos corpos e não são apreensíveis, exclusiva e necessariamente, por uma relação de sentido”¹. Gumbrecht (2010) acredita que a arte, assim como os esportes, em alguns casos, são manifestações potentes para gerar uma oscilação entre produção de presença e produção de sentido. A cena performativa recente, em especial, se aproxima desse raciocínio ao estimular frequentemente as percepções dos envolvidos em um evento, utilizando como base outros disparadores além do texto dramático e sua interpretação fiel.

¹ O filósofo francês Gilles Deleuze (2007, p. 72), propõe uma diferenciação entre significado e sentido observando que o significado estaria ligado à ordem do conhecido, da não-contradição, enquanto que o sentido consideraria o paradoxo, a contradição. Quando a abordagem do sentido se distancia da relação paradoxal, ela o aproxima das determinações de significação, que tem essa consequência de encerrar, de nomear as coisas, permitindo que se apreenda seu significado, mas não necessariamente seus possíveis sentidos.

Se abordarmos a proposição e recepção da experiência artística como possibilidade de produção de presenças, a segurança e a previsibilidade do significado haverá de ser abalada. O artista poderia basear-se por algumas experiências em relação à recepção, por suas referências de afeto, mas não garantir que os efeitos de seu trabalho sejam semelhantes em todos os que vivenciam a experiência. O mesmo deve fazer o esforço de perceber que a cada encontro com o público, uma reflexão diferente será proposta, e que essa imprevisibilidade deve ser considerada com rigor na incorporação da ação desenvolvida. Que tal admitirmos a emergência de sentidos em ambos os corpos envolvidos na proposição artística?

Ao observarmos a relação entre artista e espectador de modo mais horizontalizado, menos distinguível por hierarquias de valor, assim como nos traz o filósofo francês Jacques Rancière (2005, 2010), a noção de eficácia ganharia outra configuração, e passaria a ser entendida, antes de tudo, como capacidade de transformação, de si para, quem sabe, facilitar a emergência da transformação do outro, como efeito do encontro “com”, em uma experiência partilhada. Se não há como prever os afetos que incorrerão nos encontros, como nos diz Espinosa (1992), uma urgência do aqui-agora, da tangibilidade dos corpos, deixa de priorizar a exploração de significado para propor outros sentidos à experiência do encontro presencial. O convite a um despojamento de formas à priori parece

necessário, para que se possam dar as boas-vindas aos novos sentidos, à composição de novos critérios na (para a) arte e vida em movimento, de um modo que se favoreçam os bons encontros.

Recebido em 02/01/2016

Aceito em 21/04/2016

Referências

BERGSON, Henri. A percepção da mudança. In: BERGSON, H. *O pensamento e o movente: ensaios e conferências*. pp. 149-182. São Paulo: Martins Fontes, 2006a.

BERGSON, H. O pensamento e o movente. In: BERGSON, H. *O pensamento e o movente: ensaios e conferências*. pp. 03-102. São Paulo: Martins Fontes, 2006b. Introdução.

BLAKESLEE, Sandra. *Os neurônios que podem ler mentes: Células cerebrais chamadas de espelho são capazes de analisar cenas e interpretar as intenções dos outros*. *Jornal da Ciência*, 30 Jan. 2006. Disponível em: <<http://www.jornaldaciencia.org.br/Detail.jsp?id=34918>>. Acesso em: 30/08/2012.

BRESSAN, Yannick. O Teatro e o Princípio de Adesão Emergentista. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 4, n. 2, p. 249-262, maio/ago. 2014. Disponível em: <<http://www.seer.ufgs.br/presenca>>

BRESSAN, Yannick; METZ-LUTZ,

Marie-Noëlle; HEIDER, Nathalie; OT-ZENBERGER; Hélène. What physiological changes and cerebral traces tell us about adhesion to fiction during theater-watching. *Frontiers in Human neuroscience*, Vol. 4, Article 59, August. 2010. Disponível em: <<http://journal.frontiersin.org/Journal/10.3389/fnhum.2010.00059/full>> Acesso em 26/07/2014.

CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. *Flow: The Classic Work on How to Achieve Happiness*, Rider, London, 2002.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *O que é filosofia*. SP. Ed. 34: 1992.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. Tradução: Luiz Roberto Salinas Fortes São Paulo: Perspectiva, 2007.

DELEUZE, Gilles. Deleuze/Espinosa, *Les Cours de Gilles Deleuze: Cours Vincennes: 24/01/1978*, Tradução: Francisco Traverso Fuchs. Disponível em: em: <<http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=194&groupe=Spinoza&langue=5>>. Acesso em: 02/05/2012.

DE MARINIS, Marco. *En busca del actor y del espectador*. Coleção Teatrologia: compreender o teatro II. Org. Osvaldo Pellettieri. Buenos Aires: Galerna, 2005.

DE MARINIS, Marco. Corpo e corporeidade no teatro: da semiótica às neurociências. Pequeno glossário interdisciplinar. *Revista Brasileira de Estudos da presença*. Porto Alegre, vol.2 n.1, p. 42

– 61, Jan/Jun 2012.

Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/presenca>>. Acesso em: 13/06/2012.

DIÉGUEZ, Ileana. Um teatro sem teatro: a teatralidade como campo expandido. Tradução: Eli Borges, *Revista Sala Preta*, Vol. 14, p. 125-129. São Paulo, 2014.

ESPINOSA, Bento. *Ética*. Parte II (Da Natureza e da Origem da alma) e Parte III (Da origem e da Natureza das Afecções). Lisboa: Relógio D'Água, 1992.

FÉRAL, Josette. Tradução: Lígia Borges. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. *Revista Sala Preta*, São Paulo, nº 8, 2008, pp. 197-210.

FISCHER-LICHTE, Erika. *The Transformative Power of Performance: A new aesthetics*. Tradução: Saskya Iris Jain, London. Routledge, 2008.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética de lo performativo*. Tradução: Diana González Martín e David Martínez Perucha, Madrid: Abada, 2011.

GIL, José. Abrir o corpo. In: FONSECA, Tania. ENGELMAN, Selda. *Corpo, arte e clínica*. Porto Alegre: UFRGS, 2004.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto/Ed. PUC-Rio, 2010.

JASMIN, Marcelo. Efeitos de uma inten-

sa presença. In: GUMBRECHT, Hans-Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010. p. 7-12.

KASTRUP, Virgínia. A atenção na experiência estética: cognição, Arte e produção de subjetividade. Trama interdisciplinar - *Revista do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Educação, Arte e História da Cultura*. v. 3. n. 1. p. 22 – 33. São Paulo, 2012.

Disponível em: < <http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tint/issue/view/190>>. Acesso em 30/05/2015.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Süsskind. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

MEYER, Sandra. *As metáforas do corpo em cena*. Florianópolis: AnnaBlume/UDESC, 2009.

PICON-VALLIN, B. *A cena em ensaios*. Seleção e organização Beatrice Picon-Vallin e Fátima Saadi; Tradução: Fátima Saadi, Cláudia Fares e Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: Estética e política*. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: 34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. *Cênicas* / Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Teatro. Tradução: Daniele Ávila. Florianópolis: Vol 1, nº15, pp. 107-122, out 2010.

ROLNIK, Suely. Lygia Clark e o híbrido arte/clínica. *Percurso – Revista de Psicanálise*, Ano VIII, nº 16, p. 43 – 48, 1º semestre de 1996. Departamento de Psicanálise, Instituto Sedes Sapientiae, São Paulo. Disponível em: <<http://caosmose.net/suelyrolnik/pdf/Artecli.pdf>>. Acesso em 02/08/2013.

ZOURABICHVILI, François. *O vocabulário de Deleuze*. Tradução: André Telles, Rio de Janeiro, 2004. Digitalização e disponibilização da versão eletrônica: Centro Interdisciplinar de Estudos em Novas tecnologias e Informação – IF-CH-UNICAMP.

