

**A PRESENÇA DO REAL:
do extremo à perturbação na experiência receptiva
da cena contemporânea**

**The presence of the real: from extreme to disturbance in the receptive
experience of contemporary performing arts**

Alessandra Montagner



Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena
Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP

Resumo: Este artigo disserta sobre experiências receptivas de choque impulsionadas pela utilização do *extremo* nas produções da cena contemporânea. Analisa-se uma cena do espetáculo *B. #4*, do ciclo de tragédias *Tragedia Endogonidia*, da companhia teatral italiana *Societas Raffaello Sanzio*, a fim de ilustrar a perturbação e ambivalência que fundam novas possibilidades relacionais e pessoais pela experiência estética.

Palavras-chave: Espectador. Real. Presença.

Abstract: This article disserts about receptive experiences of shock, triggered by the application of the *extreme* in contemporary performing arts productions. It analyses a scene from *B. #4*, from the tragedy cycle *Tragedia Endogonidia*, by Italian theatre company *Societas Raffaello Sanzio*. Its goal is to illustrate the disturbance and ambivalence that found new relational and personal possibilities through the aesthetic experience.

Keywords: Spectator. Real. Presence.

No texto intitulado *Extrémiser La Culture*, Paul Ardenne¹ (2006, p. 18) entrega-se à tarefa de dissertar sobre a noção de um “comportamento extremista”². Tal conduta, segundo o autor, deriva da atração do sujeito e da sociedade pelo extremo, um desejo do indivíduo de ir além – ultrapassar limites, experienciar intensamente, transgredir fronteiras – e, assim, alargar os confins de suas realizações e conquistas. Como consequência, tal atração colabora para a formação da identidade do homem do nosso tempo. Ardenne diagnostica o extremo como sendo um dos sintomas da nossa sociedade, recorrente em vários âmbitos das organizações sociais, culturais e pessoais. Potencial fomentador de nossos desejos e referenciais, o extremo é uma característica do nosso tempo, do nosso querer e do modo que queremos. O extremo, enquanto sintoma, faz-se presente no discurso de Ardenne, através de um entendimento psicanalítico, pois tateia um indício do inconsciente (coletivo) que causa uma problematização no sujeito contemporâneo. Sob tais considerações, o homem atual teria se colocado em

disparada na busca por uma vida repleta de movimento, ação e emoção. Na procura por realização, através do atravessamento de limites.

Sob luz da constatação de Ivan Illich³, de que vivemos em uma sociedade anestesiada, que necessita de estímulos cada vez mais fortes para sentir-se viva, Ardenne (2006) recorre ao pensamento de Michel Lacroix⁴ para embasar tal ideia. Segundo Lacroix, o homem de hoje vive no “culto da emoção” (*in* ARDENNE, 2006, p. 22). Vive(mos) na era da exaltação da experiência particular de um sujeito comprometido com a vivência de intensidades exteriores a ele – além dos seus abordes, expectativas e alcance – e que saciem os desejos íntimos de uma nova província declarada: a “república do eu” (ARDENNE, 2006, p. 30). Neste comprometimento individualista para com a consumação, o mais imediata possível, de seus desejos, o homem encontra-se em um ciclo vicioso de “auto-realização” e “superação”. Na “era do extremismo democratizado, julga-se o sujeito com base na sua capacidade de elevar a sua vida real à

¹ Professor de História, na Universidade de Amiens, França. É também crítico de arte e curador na área de arte contemporânea.

² As passagens em língua estrangeira são traduções da autora deste artigo.

³ Filósofo e pensador austríaco, Illich trabalhou vastamente sobre a cultura moderna e suas implicações e manifestações em diversos aspectos da sociedade moderna.

⁴ Professor de Filosofia, mestre de conferências na Universidade de Évry e no IUFM, de Versalhes, e investigador no *Centre Pierre Naville*, França.

altura do seu desejo extraordinário” (ARDENNE, 2006, p. 26).

Neste extremismo subjetivo, a valorização de emoções fortes, que provoquem espasmos físicos e psíquicos, busca suprir as demandas do sujeito por experiências de forte significação, hábeis de tatuar neste, na sua história e no seu corpo, uma vida que se realiza na ação extrema, no choque e em experiências de risco – uma vida levada ao extremo. Vivências que carregam consigo a capacidade de chacoalhar o homem e acordá-lo da automatização da experiência cotidiana, da vida vivida no decorrer de horas corriqueiras. Experiências que ressaltem a busca por prazer intenso e, conseqüentemente, insatisfação recorrente. Segundo tais argumentos, o homem de hoje encontra-se afrontado pela fatalidade de uma vida banal, e angustiado na procura por satisfação, através de emoções desestabilizantes. O extremo, então, transforma-se em salvação e anseio: domínio do desejo e da barganha deste com o medo.

Ir além de limites, quebrar recordes, feitos emocionantes, atos de violência, abraçar o que não nos cabe nos braços e alcançar o inalcançável: realização profunda do sujeito que se satisfaz na transgressão de limites (seus

ou de outros). Nesse cenário, o sujeito faz-se entregue à árdua tarefa de *insatisfazer-se* na busca pela eterna transgressão de limites, à procura da realização extrema; na maratona de superação de um limite para que outro possa ser criado – e superado? Segundo Ardenne, existem duas saídas para tal impasse: a morte, que tudo cessa quando consome com o desejo, e o espetáculo, que tais desejos podem saciar e louvar de um modo seguro e distante. Nesta perspectiva, o espetáculo (desportivo, artístico, circense, teatral) oferece a tal sujeito a ilusão do corpo de um *outro* que é ofertado à apreciação e gozo de um *sujeito-olhar*, o qual se realiza, através da contemplação daquilo que ele próprio não pode realizar, atingir, violar. Um *outro* que se faz simbólico no olhar em êxtase do espectador – sedento enquanto expectante, ansioso. Assim, na era da *Sociedade do Espetáculo*⁵, aquele que vê se põe a saborear o virtuosismo daquilo que ele mesmo não pode fazer, mas pode saciar através da ação do *outro* – um *outro* que, na “república do eu”, se faz símbolo do *meu* desejo (do *eu* em desejo). O espectador pode,

⁵ Trabalho mais conhecido de Guy Debord, escritor e pensador francês. Neste livro, Debord disserta sobre a alienação da sociedade ocidental, pós Segunda Guerra: a deploração da esfera espiritual em função da valorização da organização social capitalista.

portanto, consumir a ação extrema como comodidade degustada ao seu prazer. Esta seria uma “pacificação temporária”, vivenciada também através do corpo do recordista, o qual ultrapassa seus limites físicos para além do alcance das habilidades do espectador (ARDENNE, 2006, p. 27). Quando o *outro* (o atleta, o recordista, o *performer*) se constrói como corpo extremo, ele imola o que o espectador (aquele que vê) não pode fazer: ele assume o risco que o espectador não pôde assumir. O espetáculo garante a seguridade da distância e se faz potencial extremo do desejo de ser extremo: “eu posso ser eu mesmo sendo o ‘outro eu’ – o herói desportivo, o líder, a estrela... – que eu criei como uma fantasia muito atraente, de um modo auto-erótico” (ARDENNE, 2006, pp. 34-35). Assim, o desejo pelo extremo seria atraente, a partir da comodidade contemplativa e segura daquele que, maravilhado, testemunha na inatividade: aquele que vivencia o extremo sem tomar o risco para si.

Porém, o que acontece quando o que o espectador encontra diante da sua apreciação não é a intensidade avassaladora do espetáculo que o faz narcotizado em contemplação, maravilhamento e satisfação, através do

corpo extremo do *outro*? O quê acontece quando o *outro*, que se apresenta diante do olhar faminto do espectador, não possui a qualidade do herói super-humano e admirável? O quê acontece se/ quando este *outro*, em realidade, provoca no sujeito o choque de um encontro que não satisfaz o desejo, mas, pelo contrário, o problematiza? O quê acontece quando o encontro teatral se transmuta em colisão? Quando que o ato de observação, o *ser-espectador*, traz consigo o perigo do risco? Que espetáculo⁶ é este?

Foquemo-nos no espetáculo articulado pelas produções experimentais da cena contemporânea, o espetáculo performativo. A cena contemporânea contém, em sua radicalidade transgressiva, estéticas provocativas que se estabelecem, muitas vezes, pela utilização do extremo: enquanto ação, ato, recurso, efeito e afeto. Por cena contemporânea, segue-se a amplitude do enquadramento adotado por Luis Fernando Ramos⁷, quando este delimita como tal as

⁶ Na língua portuguesa, utilizamos a palavra espetáculo como sinônimo de representação teatral. Porém, de que modo tais relações com o termo definem ou revelam as nossas próprias relações e expectativas para com determinada produção teatral?

⁷ Encenador, dramaturgo, crítico de teatro, documentarista e docente do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo (USP). Depoimento disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=QsGQxPMTTqA> – acesso em 09/04/2014.

produções de dança, da *performance art*, das instalações das artes visuais, e do teatro, produzidas e disponibilizadas ao público na atualidade. Ou seja, a gama de práticas performativas “que têm em comum a intenção de se apresentarem a outrem, se darem a ver como espetáculo com alguma intencionalidade”. Neste contexto abrangente do termo *cena*, “o que definiria sua espetacularidade seria o fato” desta “ser produzida para ser vista” (RAMOS, 2009, p. 72). Na cena contemporânea, a crise da representação e o extremismo, corporal e estético, recorrem como tendências exploradas por diversas poéticas, embatendo o espectador com a intensidade do testemunho que se estabelece *entre* afetos como prazer, assombro, choque e beleza. Ocorre uma transgressão dos parâmetros estéticos tradicionais das artes da cena, disposição que pode ser observada em diferentes linguagens artísticas, a partir dos anos de 1960 – das artes visuais, música, literatura ao teatro. A representação, de imagens, cenas, ações, pessoas, é desafiada pela cena contemporânea e por uma constante presentificação de realidades e meios: as obras passam a ser autorreferentes, performativas e copulam com a noção do *work in*

progress (obra inacabada). Tal “dissolução” de preceitos e categorizações estéticas passam a enfatizar o fato de que “o processo criativo tende a ser realizado em e como performance” (FISCHER-LICHTE, 2008, p. 22). Sobrevém uma virada performativa, na qual a cena e o palco voltam-se para a audiência (JÜRS-MUNBY *in* LEHMANN, 2006b, p. 5), e o contexto de espetáculo é problematizado. Portanto, a cena contemporânea se construiu, através da redefinição do *artístico*, onde a performatividade reestabeleceu, potencialmente desestabilizando, a relação atuante x observador, *performer* x espectador. Desta forma, as artes performativas surgem como uma progressão natural e conjunta das experimentações estéticas das artes da cena: onde a desestabilização torna-se característica da experiência receptiva e desafiadora perante pleitos éticos, estéticos e políticos, no que concerne o testemunho de tais obras. Logo, estas questões desafiam a função do espectador perante a cena e o *performer*, e problematizam a validade daquele evento cênico enquanto produto, ao mesmo tempo em que questionam a razão para encenar, personificar e apresentar o extremo

enquanto arte. Assim, a perturbação e o choque passaram a embater o espectador com a presentificação do risco, fragmentação do discurso e “debilidade da ação” (BAUMAN *in* CORNAGO, 2008, p. 21) – que, neste contexto, caracteriza-se enquanto ato (não mais ação) – operadas pela cena contemporânea. *Performers* que se cortam no palco, ao invés de representar um personagem que se corta; bailarinos que executam movimentos ou posições visivelmente desumanas e que demandam grande esforço; peças teatrais que materializam sensorialmente tabus, abusos, violência e condições limite, ao invés de, belamente, articularem uma narrativa lógica e legível, mesmo que trágica; etc. Esses são alguns exemplos das “estéticas do choque” (FÉRAL, 2011)⁸, que povoam a produção artística das artes cênicas na contemporaneidade.

Para que visualizemos tais perspectivas objetivamente, prosseguirei citando uma cena muito comentada de uma montagem teatral intitulada *B. #4* (Bruxelas), pertencente ao ciclo *Tragedia Endogonidia*, uma série de trabalhos teatrais desenvolvidos em *tour* por várias cidades europeias e

que se propôs a investigar uma noção da tragédia na contemporaneidade. Esta aventura foi proposta e executada pela companhia teatral italiana *Societas Raffaello Sanzio*⁹. Neste episódio de *Tragedia Endogonidia*, *muito* vai além do limite. Desde um bebê abandonado no palco, com um sistema robótico incapaz de significar algo, até todo o restante, *muito* infringi fronteiras. A cena aqui enfocada é uma cena forte, uma cena de espancamento. Nesta, estranhamente, o teatro se faz assumidamente teatral, pois seus mecanismos de representação são confessadamente desvelados. Nesta (cena), existe uma articulação do meio (teatral) honestamente teatralizada, e concebida no extremismo estético da violência. Como consequência, tal parte de *B. #4* parece ter desestabilizado, chocado e perturbado muitos dos espectadores que a presenciaram (RIDOUT, 2007).

Na cena em questão, um ator vestido de policial entra no palco e desnuda-se de forma precisa e ritualística. Após tal ritual, dois outros atores, também vestidos de policiais e

⁸ Termo empregado pela pesquisadora teatral Josette Féral, em decorrência do conceito inicialmente utilizado por Ardenne (2006), para designar estéticas desafiadoras que ofertam ações não mediadas à fruição do espectador.

⁹ Companhia teatral contemporânea, composta por Chiara Guidi, Claudia e Romeo Castellucci. Trabalham de modo colaborativo - entre si e com outros colaboradores também. Romeo é o encarregado da direção cênica dos trabalhos da companhia, e seu nome acaba geralmente sendo usado para referir-se ao trabalho do grupo. São grande referência na produção teatral contemporânea, pós-dramática e performativa.

portando cacetetes, entram em cena segurando uma garrafa, e despejam sangue falso, desta garrafa, no chão, fazendo uma pequena poça de sangue. Na sequência, o primeiro ator, de cuecas, deita-se sobre a pequena poça de sangue, quando, então, os outros dois atores tomam suas posições para que algo inicie-se. Existe uma sensação de brutalidade nesta preparação, um grito de violência que se rompe, através de um espancamento que é abruptamente iniciado. O som da batida de cada um dos cacetetes sobre o corpo nu é intensamente sonoro, extremo, e acompanhado por movimentos espasmódicos do corpo do ator. O espancamento evolui, através de uma repetição dos mesmos movimentos, o mesmo som agressivo, o mesmo corpo se debatendo no chão, os mesmos cacetetes, o mesmo sangue (sangue?) gradativamente se multiplicando sobre o corpo nu no chão: *o mesmo* ao seu extremo. Quando o espancamento finda, um pouco mais de líquido vermelho (sangue?) é derramado sobre o corpo já ensanguentado do ator. Este, então, é sentado em uma cadeira, com o rosto voltado para o público pela primeira vez. A plateia testemunha um olho nojento, inchado, e um rosto coberto de sangue, um corpo injuriado pela

experiência extrema, por uma violência sofrida. O corpo é então ensacado e abandonado no palco, como um objeto sem importância. Um microfone é colocado à direita do *cadáver*, e murmúrios de um corpo incapaz são ouvidos como se fossem gritos de socorro de, talvez, todos os cadáveres sem importância da Terra.

Esta cena de espancamento, violência policial, sangue impetuosamente derramado é claramente construída, concebida e representada por corpos que previamente a ensaiaram e definiram. Não existe fluência espontânea na apresentação daquela imagem, não existe suspiro de vida. Existe uma articulação teatral que se compõe em um tempo estético, um tempo de atenção potencializada, e que é meticulosamente executada por outros corpos. Estariam estes *outros* sublimando o gozo do sujeito, através da sua ação extrema? Será? Aqui, o extremo pode ser presenciado e enaltecido na sua quebra de limites, na sua realização irrealizável. Aqui, o extremo se faz em representação, como elemento externo à vida cotidiana, o que, segundo Ardenne, gera um escape desta: um momento de inspiração e alento, onde o indivíduo se renova em

transgressão. Neste caso, o espectador encontra-se sim distante, na observação da ação extrema, no lado de fora do espetáculo – mas, estaria ele impassível? Sentir-se-ia ele renovado? Aqui, o testemunho se transmuta em choque. Neste teatro, a representação da violência provoca, como se esta fosse real. A “montagem deste evento é tão obviamente sinalizada e, portanto, tão meticulosamente representada, que esta é vivenciada como algo intolerável, intoleravelmente real” (RIDOUT, 2006, p.183). Mas que real é este?

Por que uma cena como esta se faz tão perturbadora? Como tal ação violenta se consolida como experiência de choque, que, para alguns, se torna insuportável? Ardenne, novamente através das palavras de Lacroix, afirmamos o seguinte: “para nos sentirmos vivos, nós precisamos de experiências de violências” (LACROIX, 2001 apud ARDENNE, 2006, p. 24). O autor coloca que estas são as experiências que, eficazmente, nos removem da nossa percepção anestesiada, e nos levam ao alcance do extremo, emoções fortes e abalos chocantes. Através da violência, da selvageria máxima, na qual o corpo pode se inserir, o espectador (teoricamente) goza com o corpo do *outro* em desfrute de um risco

total (inimaginável, porém constituinte). Seria, talvez, como se o sujeito aproximasse de si a própria morte: solução para o desejo, e vontade não permitida em vida. A violência, portanto, não moralmente desejável na vida cotidiana, é plausivelmente possível nos domínios do extremo, no distanciamento da representação. Neste ponto, com sua maximalização potencial, o extremo opera uma ruptura na estrutura do real: “por definição, o extremo é por si só extremo, ele perfura a limitação do real, esquarteja-o, ele introduz uma quebra” (ARDENNE, 2006, p. 20). O extremo pode, assim, fazer emergir o que se mantém submerso: o trauma, a ferida, o abjeto¹⁰.

No texto *O Retorno do Real*, Hal Foster¹¹ disserta sobre um real que emerge da experiência de choque, no defrontamento do sujeito com uma imagem que desarticula – a qual faz com que a intensidade do encontro perturbador com esta se reproduza também no encontro do sujeito consigo mesmo. O choque, que nos leva ao trauma, permite que o real insurja.

¹⁰ Noção explorada por Julia Kristeva no livro *Power of Horror* (1982), a teoria do abjeto aborda o que nos é desprezível, marginal, mas que, de qualquer modo, nos compõe. O abjeto seria aquilo que nos compõe em negação; como, por exemplo, os líquidos que expelimos: merda, sangue, sêmen. Seria então *merda* (real e figurada) que nos constitui. Se eu perguntar, qual a merda que escondes, isto faria algum sentido para ti?

¹¹ Crítico de arte e historiador norte-americano, Foster é professor na Universidade de Princeton.

Foster aborda o real, a partir de um conceito lacaniano¹², que apreende este como o que existe antes da existência, antes da linguagem, o não categorizável, a problematização da inexplicabilidade. O real, neste entendimento, “existe fora da realidade” e é no domínio do real que encontramos o gozo (CORREIA, 2004, p. 100). Este não é um real que se faz real em oposição ao ficcional, mas um real que emerge como presença extrema: como constante vazio presente. Algo que faz parte do sujeito, mas o constitui enquanto recusa dormente, que o compõe em silêncio. O real revela ao sujeito o que nele existe como presença ausente, e, assim, contém o evento traumático. O discurso do trauma, desenvolvido por Foster, aborda o *eu* do sujeito que se confunde em uma experiência paradoxal (seu próprio corpo) e em uma situação de questionamento da própria identidade diante daquilo que ele vivencia esteticamente. A experiência receptiva, assim, vai além do olhar literal, ela toca o *sujeito-olhar*. Ela se estende ao corpo e à ferida que habita tal corpo. Quando o sujeito se encontra com a imagem que

choca, com a ação violenta, com o corpo do *outro* (que poderia ser *seu*) violado pela violência, o trauma pode, também, inundar o seu próprio corpo como reação espasmódica e, Foster vai além, prazerosa também. Tal paradoxo, entre perturbação e prazer, causa uma crise que se instaura na indefinição da identidade. No caso do teatro, seria uma crise que questiona a presença do espectador no espaço teatral. Uma crise que faz emergir um real que insurge como trauma e opera uma quebra na constituição do sujeito.

A quebra do corpo, o olhar devorando o sujeito, o sujeito tornando-se o espaço, o estado de pura similitude (...) Ela relembra o ideal perverso da beleza, redefinido em termos do sublime, apresentado pelos surrealistas: uma possessão convulsiva do sujeito entregue a mortífera *jouissance*. (FOSTER, 2005, p. 184)

Nesse gozo (*jouissance*), pode ocorrer o que Ardenne colocaria como sendo a realização do desejo, a realização do irrealizável, através do corpo do *outro* – que, em performance, assume o risco que o espectador negou – e vivencia a transgressão ética no testemunho da violência. O perigo do gozo? A presença do real.

¹² Jacques Lacan, psicanalista e psiquiatra francês, contribuiu para teorias da psicanálise e filosofia. Lacan concebeu a composição do sujeito, através de uma tripartição: o real, o simbólico e o imaginário. Para Lacan, a realidade, assim como o sujeito, se constitui através da linguagem.

Naquela cena de *B. #4*, do *Tragedia Endogonidia*, existe uma perturbação, contestação da representação do ato de violência, articulada e ofertada ao olhar do espectador. Na repetição de um ato de violência extrema, do corpo de um ser humano (o qual se encontra à apreciação de outros seres humanos) sendo agredido, humilhado (?), explorado (?) e dilacerado, no extremismo de uma ação de choque e na insistência desta, a experiência receptiva de tal ato desestabiliza e faz emergir o risco de, momentaneamente, habitar-se aquele local. A progressão, e eternidade, do espancamento (que se estende preguiçosamente pelo tempo cênico), a extrema violência daquela ação representada no palco contestam e espertam a percepção e emoção daqueles que testemunham. Esta cena, portanto, parece ilustrar a noção, explorada por Ardenne, e citada acima, de que são os atos de violência que, hoje, nos levam a experiências limite, a emoções fortes; e conseqüente fascínio numa transação entre gozo e perturbação. A representação do espancamento assegura a realização do corpo levado ao seu extremo. Tal transgressão faz emergir o risco, o choque do comparecimento em dois

sentidos: tanto no que se refere ao risco tomado pelo ator, do corpo representado, agredido em representação, quanto no que diz respeito ao risco do testemunho do espectador (o perigo da presença). O que faz o espectador em cenas como esta? Aprecia? Goza? Como pode ele gozar com violência? Nesta contradição móvel, no risco da emoção extrema, surge, portanto, o paroxismo do real: o gozo no indizível, no inconcebível – porém, neste contexto, o gozo perturba. O trauma, oriundo de momentos onde somos confrontados com nossos próprios limites, nossa presença intangível. Momentos nos quais a experiência estética nos inunda como ameaça ética. Momentos e imagens nos quais o nosso choque nos estranha e define, como uma identidade que colaborativamente se constrói de identificação e recusa; se corrói na ausência presente.

As artes da cena são constituídas pelo encontro face-a-face, e a relação não mediática e vivaz que emerge de tal encontro é local de questões sociais, pessoais e políticas (RIDOUT, 2006, p. 29) entre as partes que a compõem. Neste contexto, se, na cena, o *performer* é presente, quando se compromete a hospedar a ação em seu próprio corpo, o

espectador se faz presente quando, por alguma razão, comparece ao teatro. Se o ator *é em ação*, o espectador *transforma-se em ação*. Na cena contemporânea, o espectador pode vir a questionar a sua própria presença quando se vê violentamente lançado ao desafio de sua emancipação (RANCIÈRE, 2009), vendo-se inquirido pelo posicionamento participativo. O espectador encontra, como tangível e desestabilizante, o testemunho do não-testemunhável, do inconcebível, do risco da consciência de si e da sua cumplicidade com o imoral. Talvez, em uma era global de conforto midiático e presenças virtuais, tais experiências venham trazer inspiração e luz a uma sociedade de homens apartados da intensidade de suas presenças; os quais, longe da virtualidade do dia-a-dia, encontram, no “último local humano” (READ, 2009, p. 271), o reconhecimento intenso e extremo da sua responsabilidade presencial com relação ao outro e à si mesmo.

Conclusivamente, se somos produto de uma época que, segundo Ardenne, se dispõe a perseguir a transgressão de limites, na busca pela saciedade de desejos, pelo intenso e extremo, seria o teatro que produzimos, também, produto (e, talvez, produtor) de

tal inquietação? Se o homem atual tem se reinventado, através do extremismo, seria esta também uma condição para que o teatro se faça atual? Qual a necessidade por experiências de choque, espasmos, na cena contemporânea? Talvez Romeo Castellucci, diretor da *Societas Raffaello Sanzio*, possa nos indicar um caminho, que ficará aqui em aberto, para tais questões: “Eu acredito que hoje a experiência teatral baseia-se na experiência íntima de cada espectador [...] o teatro contemporâneo tornou-se uma experiência de consciência sensível. Consciência no sentido de abertura, consciência do que se abre.” (CASTELLUCCI, 2007, p. 4).

Os desafios da radicalidade da cena veem, portanto, propor que pensemos, vivenciemos e despertemos, esperando que tal ato venha ao nosso encontro para nos carregar para além de nós mesmos: do que podemos, queremos e ousamos ser perante o outro e a nós mesmos. Que a utópica e intangível potencialidade formadora e instigante da cena venha nos trazer novos limites, os quais possamos ser capazes de derrubar. No encontro do espectador chocado com a cena extrema, existe o sintoma do homem anestesiado e alienado frente ao novo no outro, no contexto, e em si: revertamos

este quadro com a arte e afirmemos a necessidade de tais experiências em um mundo que parece questionar tal fato.

Recebido em: 10/04/2014

Aprovado em: 04/07/2014

Referências Bibliográficas

ARDENNE, Paul. *Extrêmiser la culture*. In ARDENNE, Paul. *Extrême. Esthétiques de la limite dépassée*. Paris, Flammarion, 2006, p. 17-40.

CASTELLUCCI, Claudia; et al. *The Theatre of Societas Raffaello Sanzio*. London, Routledge, 2007.

CORREIA, Thais Machado Moraes. Real, Simbólico e Imaginário em Lacan. *XIV Semana de Filosofia UFMA: Estados Mentais*. São Luís (MA), 2004. Disponível em:

http://www.nucleohumanidades.ufma.br/past/CHR/2005_3/thais_correia_v3_ne.pdf - acesso em 09/04/2014

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

FÉRAL, Josette. *O real na arte: a estética do choque*. In RAMOS, L. F. (org.), *Arte e ciência: abismo de rosas*. São Paulo: Abrace, p. 77-94, 2012.

FINTER, Helga. *A Teatralidade e o Teatro: espetáculo do real ou realidade do espetáculo? Notas sobre a teatralidade e o teatro recente na Alemanha*. In *Revista Camarim*, ano 10, n.39, 2007, p. 8 -19.

FISHER-LICHTE, Érika. *The transformative power of performance*. Londres: Routledge, 2008.

FOSTER, Hal. *O retorno do real*. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, a. 6, v. 1, n. 8, p. 163-186, 2005. <http://www.ufrgs.br/artereflecoes/site/wp-content/uploads/2011/02/o-retorno-do-real.pdf>.

RAMOS, Luis Fernando. *Por uma teoria contemporânea do espetáculo: mimesis e desempenho espetacular*. Urdimento, Florianópolis: UDESC/CEART, n.13, 2009, ps. 71-84.

READ, Alan. *Theatre, intimacy & engagement: the last human venue*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009.

RIDOUT, Nicholas. *Make-believe: Societas Raffaello Sanzio do theatre*. In: Kelleher, Joe and Ridout, Nicholas (eds.) *Contemporary Theatres in Europe: a critical companion*. London, Routledge, 2006, p. 175-187.