



Performatividade imprevista: propostas de mediação do grupo iNerTE para a construção de um debate pelo avesso

Unforeseen performativity: mediation proposals by the iNerTE group to build a debate inside out

Performatividad imprevista: propuestas de mediación del grupo iNerTE para construir un debate a la inversa

Giuliana Simões

Giuliana Simões

Pós-doutora em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), doutora em Literatura Brasileira pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP) e doutora em Artes Cênicas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Professora do Programa de Pós-Graduação da Escola Superior de Artes Célia Helena (ESCH) em São Paulo.



Resumo

Diante de uma obra de arte, a leitura dos diversos signos oferecidos ocorre tanto sobre a obra quanto para além dela; a leitura da cena corresponde a criações recuperadas pelos espectadores, sempre de maneira diversa e imprevisível. Este artigo apresenta os estudos de mediação efetivados pelo grupo Instável Núcleo de Estudos de Recepção Teatral (iNerTE), que procura entrecruzar o estudo de teorias da recepção e a prática de mediação proposta aos espectadores. Entre as ações de mediação organizadas pelo grupo, destacamos os diálogos com espectadores, ocorridos após a apresentação de espetáculos, que batizamos de *debates pelo avesso*. Como estudo de caso, descrevemos o debate realizado a partir do espetáculo *66 minutos em Damasco*, apresentado na I Bienal Internacional de Teatro da Universidade de São Paulo – Realidades Incendiárias, em 2013. Torna-se possível constatar, a partir dessa análise, que o engajamento dos participantes em um debate não se efetiva apenas pelo divertimento, tendo em vista o ambiente de ludicidade em que pode se instaurar, mas que se faz necessário que partilhemos o propósito de estarmos ali. Além disso, notamos que os eixos reflexivos da pesquisa desenvolvida pelo grupo são instauradores do convite, evidenciando o momento primordial em que os espectadores revisitam as próprias referências em busca da leitura dos signos artísticos apresentados pela obra.

Palavras-chave: Estética da recepção, Artes da cena, Mediação, Espectadores.

Abstract

Before a work of art, the reading of the different signs offered takes place both on the work and beyond it, the reading of the scene corresponds to creations recovered by spectators, always in different and unpredictable ways. This study describes the mediation studies carried out by the iNerTE group (Unstable Center for Theatrical Reception Studies), which seeks to intertwine the study of reception theories and the mediation practice proposed to spectators. Among the mediation actions organized by the group, we highlight the dialogues with spectators, which took place after the presentation of shows, called *debate in reverse*. As a case study, we describe the debate on the theatrical show *66 minutes in Damascus*, presented at the 1st International Theater Biennial of the University of São Paulo – Incendiary Realities, in 2013. This analysis shows that participants' engagement in a debate, rather than taking place just for fun and considering the playful environment in which it can be established, requires sharing the purpose of being there. We find that the reflective axes of the research the group developed created an invitation, highlighting the primordial moment in which spectators revisit their own references in search of reading the artistic signs presented by the work.

Keywords: Reception aesthetics, Mediation, Performing arts, Spectators.

Resumen

La lectura de los diferentes signos que ofrecen frente a una obra de arte se produce tanto sobre la obra como más allá de ella; la lectura de la escena corresponde a creaciones recuperadas por los espectadores, siempre de distintas e impredecibles maneras. Este artículo presenta los estudios de mediación realizados por el grupo Centro Inestable de Estudios de la Recepción Teatral (iNerTE), con el objetivo de entrelazar el estudio de las teorías de la recepción y la práctica de la mediación propuesta a los espectadores. Entre las acciones de mediación organizadas por el grupo destacan los diálogos con los espectadores, que se producían tras la presentación de los espectáculos a los que llamamos *debates a la inversa*. Como estudio de caso, se describe el debate realizado a partir del espectáculo *66 minutos en Damasco*, presentado en la I Bienal Internacional de Teatro de la Universidad de São Paulo –Realidades Incendiarias, en 2013. A partir de este análisis, es posible verificar que el compromiso de los participantes en un debate no se realiza solo por diversión, considerando el ambiente lúdico en el que se puede establecer, sino que es necesario que compartamos el propósito de estar allí. Se observa que los ejes reflexivos de la investigación desarrollada por el grupo son los creadores de la invitación, destacando el momento primordial en el que los espectadores revisitan sus propios referentes en busca de leer los signos artísticos que presenta la obra.

Palabras clave: Estética de la recepción, Artes escénicas, Mediación, Público.

Introdução

Entre as propostas de mediação que marcam as investigações do Instável Núcleo de Estudos de Recepção Teatral (iNerTE)¹, destacamos os debates pelo avesso, organizados de forma imprevista, que contam com a força de criação artística própria dos espectadores. Nos *debates pelo avesso* ou *debates performativos*, como batizamos esses encontros, propomos diálogos com o público, ocorridos após a apresentação de espetáculos e a partir da cena concebida pelos artistas teatrais. O objetivo central desses

1 iNerTE é um grupo de pesquisas criado no ano de 2004, coordenado por Giuliana Simões e Flávio Desgranges. A partir de 2016, o grupo passa a se vincular institucionalmente ao Mestrado Profissional em Artes da Cena da Escola Superior de Artes Célia Helena (ESCH), em São Paulo, e ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), em Florianópolis.

encontros pode ser compreendido como a criação de um espaço de investigação do fazer artístico no âmbito receptivo; espaço que, tendo em vista o compartilhamento de experiências estéticas, possa evidenciar possibilidades de intersecção entre arte e vida social.

Os lances que denominamos *pelo avesso* surgidos nesses debates se efetivam como criações engendradas nos processos receptivos de maneira inadvertida, uma espécie de fala do espectador, uma fala inventiva, e que, ao mesmo tempo que pode abrir um potencial de sentidos acerca do espetáculo em questão, incita o espectador a pensar sobre si mesmo e a se posicionar em face do movimento artístico.

Entre os intuitos das proposições realizadas para os debates, podemos demarcar o desejo de estabelecimento de um território de espectadores, em que todos estejam em pé de equivalência de saberes e habilidades, prontos para conversar sobre o que acabaram de presenciar. De maneira que os lugares tradicionalmente ocupados por espectadores e artistas, bem como por especialistas e os ditos “não conhecedores”, sejam eclipsados e embaralhados.

Nas diversas pesquisas acerca do fazer artístico na contemporaneidade, podemos perceber o espectador convidado a se colocar como leitor de uma obra que tem como principal objeto de análise o próprio fazer artístico. Isso abarca tanto as inquietudes que movem o processo criativo quanto a explicitação das questões históricas e estéticas com as quais a proposição artística estabelece tensão produtiva. O assumir da teatralidade presente nas produções cênicas faz-se também como assunção do ato produtivo do espectador. A imprevisibilidade performativa e a ruptura de fronteiras entre objeto estético e receptor também carregam indícios da necessidade do encontro para a concretização da obra, deixando evidente que a atuação do espectador é incontornável para a efetivação do acontecimento. O objeto artístico anseia por esse encontro, pois somente a partir das fricções e dos desdobramentos efetivados pelo ato do espectador o objeto se concretiza como obra.

Os *debates pelo avesso* propostos pelo grupo, realizados logo após os espetáculos, efetivam-se em sintonia com as proposições cênicas contemporâneas, ao evidenciar o caráter artístico próprio ao ato de leitura. Esse aspecto caracteriza proposições cênicas marcadas por alta voltagem performativa,

que trabalham com o esmaecimento da separação entre cena e público, bem como com o esgarçamento dos limites entre fazer artístico e vida social.

Tomando como ponto de estudo a expressão artística *performance*, como uma *arte de fronteira*, no seu contínuo movimento de ruptura com o que pode ser denominado “arte estabelecida”, a *performance* acaba penetrando por caminhos e situações antes não valorizadas como arte. Da mesma forma, acaba tocando nos tênues limites que separam vida e arte (Cohen, 2004, p.38).

Se a arte da **performance** se estabelece como subversiva ante as fronteiras estabelecidas, podemos nos perguntar como esse movimento de ruptura e ampliação de limites e a conjugação entre elementos da arte e da vida podem ser notados especificamente no âmbito da recepção. Nesse sentido, a expressão “pelo avesso”, que utilizamos em nossos debates, também persegue a tentativa de desestabilização de divisas, em busca de colocar em desalinho a discussão, por vezes estática, usualmente estabelecida entre aqueles que falam e aqueles que ouvem, entre especialistas e não especialistas, nas conversas realizadas em face de uma proposição artística. Deixar vir à tona as tantas imagens (imagens visuais, auditivas, táteis, gustativas, olfativas) que cada pessoa receptora produz a partir de uma proposta artística, escutar efetivamente os espectadores após um espetáculo, envolve estabelecer convite para que diferentes leitores digam o que perceberam, lembraram, imaginaram enquanto se relacionavam com a encenação.

Essas proposições também podem ser pensadas no âmbito da ruptura dos modos de relação estabelecidos entre teatro e sociedade, pois ampliam a compreensão do caráter público do fazer artístico, ao reconhecer os espectadores como participantes efetivos não apenas da obra de arte, mas do próprio movimento teatral, de modo a configurar e garantir espaço para a evidenciação e o compartilhamento público de uma profusão de leituras surgidas a partir de cada obra.

Quando falo do meu eu que escreve, eu deveria logo acrescentar que estou falando do meu eu que leu, mesmo quando se tratou de uma leitura distraída, a mais furtiva das leituras. E devo destacar que cada livro lido levava dentro de si uma multidão de outras escritas que, de maneira consciente ou inadvertida, capturei (Ferrante, 2023, p. 82)

As tantas imagens narradas pelos espectadores durante os **debates performativos** buscam apreender o que está em cena e apontam para além do que foi visto, pois surgem atravessadas por variadas instâncias da vida de cada espectador. O **avesso do debate** ocorre justamente quando conseguimos nos debruçar não somente sobre o que ocorreu no palco ou no espaço da cena, como também sobre o que aconteceu com cada um dos espectadores em sua relação com a proposição artística.

Ao abordarmos as possibilidades performativas do ato de leitura, tratamos de instância ampla, imprevista e processual, inerente ao próprio âmbito da recepção. O espaço do acontecimento artístico, compreendido a partir de fronteiras desestruturadas, abarca não somente os inúmeros elementos de significação levados à cena, mas também transborda para a singularidade do efeito estético provocado nos participantes do evento, que realizam a obra de modo sempre pessoal e intransferível, marcado por seu ponto de vista e seu lugar social.

A constituição dos *debates pelo avesso* vai ao encontro da vontade propositiva efetivada pelos artistas contemporâneos, ou seja, as propostas cênicas recentes se efetivam para além da cena propriamente dita, instigando atos peculiares de leitura, gerando efeitos singulares, fazendo com que o modo de percepção do espectador seja compreendido como um ato performativo. Buscamos, assim, na constituição dos encontros realizados com o público, desdobrar procedimentos que se coloquem em consonância com a disposição investigativa presente nos processos de criação, de maneira que o espaço da mediação artística esteja aliado ao do efeito estético.

Procuramos aliados. Precisamos de aliados. E temos a impressão de que esses aliados já existem, de que não esperaram por nós, de que há muita gente que está farta, que pensa, sente e trabalha em direções análogas: nada a ver com moda, mas com um “ar do tempo” mais profundo, no qual se fazem investigações convergentes em domínios muito diversos (Rolnik, 2018 apud Deleuze; Guattari, 1995, p. 22)

O que você nunca deixa de levar quando vai ao teatro?

Essa foi uma pergunta que fizemos muitas vezes aos participantes, durante os primeiros *Estudos de Recepção*, práticas que realizamos entre os

anos de 2006 e 2012, antes de iniciarmos os experimentos com os **debates performativos**. Nesses estudos, entrelaçávamos cenas criadas pelo grupo com propostas interativas feitas ao público. Pedíamos aos espectadores, logo no primeiro momento do encontro, que escrevessem, em pequenos pedaços de papel, o que achavam essencial levar para o teatro e prendessem as respostas em um casaco disposto no meio da sala. Esse casaco, cravejado com pregadores, usados comumente para estender roupa, transformava-se em uma espécie de varal de impressões. Os escritos enunciavam instâncias diversas que abarcam o modo de relação do espectador com a arte.

Perceber-se a si mesmo no momento da própria participação constitui uma qualidade central da experiência estética; o leitor se encontra num peculiar estado intermediário: ele se envolve e se vê sendo envolvido. Essa a razão por que não se deve simplesmente equacionar a experiência estética com o caráter não pragmático da arte, pois ela também possui uma significação claramente prática (Iser, 1999, p. 53).

Havia participantes que, com certa objetividade, ressaltavam em seus pequenos textos alguns objetos necessários, que precisam levar sempre ao sair de casa: “carteira”, “dinheiro”, “documentos”, “óculos”. Outros apontavam aspectos imateriais, indicando gestos e atitudes que também carregamos diariamente conosco, quando nos deslocamos do espaço privado para o público, mas que, nesse caso, surgiam exacerbados, marcados pelo pressentimento de que algo distinto, surpreendente, poderia ocorrer ao nos relacionarmos com uma proposição artística, enunciando termos como: “expectativa”, “medo de dar errado”, “ansiedade”, “capacidade de me assombrar”, “outras obras”, “outras espetáculos” etc.

Com aquela pergunta inicial, buscávamos acessar aspectos presentes na preparação para a ida ao teatro, anterior, portanto, ao encontro com a cena, de modo a trazer à tona, e evidenciar para cada um dos participantes, os anseios, as expectativas ou inquietudes que a iminência de um acontecimento com uma obra de arte pode acarretar. O momento anterior ao encontro com o objeto artístico vê-se, assim, destacado, sublinhado, indicando que o modo com que cada espectador se prepara para um evento teatral, mesmo antes do encontro efetivo, também participa do ato de leitura da cena. O que

se passa antes do evento propriamente dito também integra e marca o ato do espectador, bem como as ocorrências posteriores ao encontro com a obra, de maneira que teremos sempre dificuldade em definir quando começa ou termina um acontecimento artístico.

A obra artística não é um objeto que exista por si só, oferecendo a cada observador em cada época um mesmo aspecto. Não se trata de um monumento a revelar monologicamente seu Ser atemporal. Ela é, antes, como uma partitura voltada para a ressonância sempre renovada de sua leitura (Jauss, 1994, p. 25).

Uma quantidade significativa de respostas trazia algo em comum, referente à inquietação em face do desconhecido, à desconfiança diante do inusitado, ao receio com o que, de súbito, poderia surgir no encontro com uma proposição artística. Além disso, o que nos chamava a atenção na leitura dos papéis era perceber o quanto essas respostas dadas por espectadores – estudantes, professores, trabalhadores em geral, artistas – relacionavam-se fortemente com as questões teóricas que estávamos pesquisando, com os conceitos afeitos à estética da recepção e do efeito que vínhamos examinando. Termos que se aproximavam das noções de expectativa, assombro, mudança de perspectiva, ansiedade, angústia, entre outros, apareciam nas respostas e constituíam-se, também, em material importante para nossas indagações e nossos escritos práticos e teóricos. A coincidência das noções teóricas com os escritos dos espectadores, contudo, inquietava-nos, pois havia algo da abstração conceitual que não se coadunava com a experiência efetiva das propostas realizadas com os participantes.

Há que lembrar que uma experiência não consiste simplesmente em reconhecer o que é familiar. Pois se apenas se falasse de experiência com o que se concorda, não sealaria de mais nada. Ao contrário, experiências emergem no instante em que é minado o que sabemos (Iser, 1999, p. 50).

A advertência nos indicava que talvez o próprio relato da expectativa, a pequena narrativa acerca do que ocorre antes do encontro com a obra já podia ser tomada como um princípio de estudo da experiência estética.

A breve indagação acerca do que sempre levamos quando vamos ao teatro, proposta na abertura dos nossos *Estudos de Recepção*, e as colocações indicadas nas palavras e frases dos participantes, ao serem colocadas em diálogo com os estudos teóricos que vínhamos desenvolvendo, poderiam ser desdobradas nas seguintes indagações: Que expectativas carregamos ao nos deslocarmos para um evento teatral, em que nos será solicitada certa disponibilidade para a efetivação de uma experiência artística? Como podemos descrever a expectativa que formamos em face do inesperado, ante o acontecimento que se aproxima? Como nos preparamos para esse encontro que, como sabemos, não nos levará a outro lugar que não a nós mesmos?

Quando nos aprontamos para ir ao teatro, temos um saber prévio que se revela e antecipa dados da nossa percepção. O que sabemos de antemão, as informações iniciais que temos do espetáculo, tais como o local do evento, o grupo que se apresentará, o diretor da peça ou, ainda, imagens e fotos que, por acaso, vimos previamente, tudo isso contribui para a construção de nossas expectativas diante da obra. A expectativa já carrega em si elementos criadores e antecipadores da experiência artística e, se, por um lado, participa do caráter pessoal e intransferível da leitura, por outro lado também indica que o tempo da experiência estética não coincide com a duração do espetáculo. Se estamos falando que as expectativas já indiciam o início da experiência, antes mesmo do início do encontro com a obra, também notamos que o fim desse estado de apreensão e compreensão da obra não ocorre em sincronia com o tempo da peça.

Em *Cartas a um jovem poeta*, Rainer Maria Rilke (1875-1926) trata do caráter indizível e do tempo de persistência da arte, que perdura, se comparado ao da vida que passa:

Não há nada que toque menos uma obra de arte do que palavras de crítica: elas não passam de mal-entendidos mais ou menos afortunados. As coisas em geral não são tão fáceis de apreender e dizer como normalmente nos querem levar a acreditar, a maioria dos acontecimentos é indizível, realiza-se em um espaço que nunca uma palavra penetrou, e mais indizíveis do que todos os acontecimentos são as obras de arte, existências misteriosas, cuja vida perdura ao lado da nossa, que passa. (Paris, 17 de fevereiro de 1903) (Rilke, 2013, p. 132).

A partir das respostas colhidas em nossos primeiros *Estudos de Recepção*, das palavras – cotidianas, filosóficas, poéticas – penduradas no casaco, seguiríamos desvendando outros modos de proposição que pudessem ser oferecidos aos espectadores, e a nós mesmos, que conduzissem ao desvendamento de aspectos constituintes da leitura de obras de arte. Tínhamos um caminho a percorrer, pois desde já constatamos que nossas veredas incluíam a irrupção de conteúdos mnemônicos, vislumbres e afetos que contornam a intraduzibilidade do encontro com uma proposição artística.

Construção de uma debate em situação de guerra: o que a Síria tem a ver com a gente?

Um dos primeiros debates que realizamos, e que foi impulsionador para muitas questões e descobertas que apareceram em nossa pesquisa, foi efetuado em setembro de 2013, quando fomos convidados para realizar conversas após os espetáculos apresentados na I Bienal Internacional de Teatro da Universidade de São Paulo – Realidades Incendiárias (TUSP, 2013). A proposta do evento era reunir espetáculos que abordassem histórias de países em situações de guerra, e o convite era para que realizássemos debates após cada uma das apresentações. Um desses espetáculos foi *66 minutos em Damasco*, dirigido por Lucien Bourjeily². O espetáculo não somente contava uma história, mas propunha uma experiência de guerra.

Quando chegamos ao teatro, os artistas pediram que deixássemos com eles as nossas bolsas e mochilas, as quais foram colocadas em sacos pretos de lixo e lacradas. Após nos desfazermos de nossos objetos pessoais, celulares e documentos, enquanto esperávamos a sala do teatro abrir, alguns atores nos receberam, de forma gentil, determinando que éramos um grupo de turistas, que tinha acabado de chegar e estávamos na recepção de um hotel, na cidade de Damasco, capital da Síria. Em seguida, chegaram alguns guardas e começaram a nos tratar de maneira violenta. Logo entenderíamos que eram agentes do serviço secreto do governo ditatorial de Bashar al Assad. E então nos tornávamos jornalistas ativistas e suspeitos. Os policiais

² Lucien Bourjeily é dramaturgo, diretor e roteirista libanês.

da ditadura Síria nos conduziram por uma escada estreita para o subsolo do prédio. Naquele momento sabíamos que tudo fazia parte do espetáculo, mas também notávamos o quanto estávamos envolvidos em algo que se tornava difícil de discernir o que era ficção do que era realidade. Não esquecíamos, obviamente, em nenhum momento, que estávamos na cidade de São Paulo, no bairro da Consolação; no entanto, nos sentíamos em plena guerra. Onde estariam esses disparadores? No próprio espetáculo do coletivo de atores libaneses, nas notícias da guerra da Síria, que podíamos acompanhar pela mídia? Ou será que os materiais que estabeleciam essa situação de guerra estariam também em nossas histórias, em nossas vidas? Síria e São Paulo, ficção e realidade, lá e cá, teatro e vida, guerras coletivas e particulares se sobrepunham?

Ao chegarmos à garagem do prédio, fomos encapuzados com panos pretos e empurrados para dentro de um carro grande, uma van, que rodou pelas ruas da cidade. Eram poucos espectadores, apenas oito pessoas por sessão, e isso nos deixava apreensivos. No rádio do carro tocava uma canção muito alta em língua árabe. Cada vez que tentávamos levantar o capuz, éramos agressivamente repreendidos. Tínhamos medo e não ousávamos mais fazer movimentos bruscos. Sabíamos que era teatro, ríamos de nervoso. O carro deu muitas voltas! Depois ficamos sabendo que o carro apenas rodava em torno do prédio do Teatro da USP, nas ruas da Vila Buarque. No entanto, com a cabeça coberta, o que “víamos” era o trânsito na capital da Síria. Os guardas que nos conduziam estavam agitados, falavam alto, as vozes se confundiam com a música do rádio, tudo fazia parte da situação e dificultava saber onde estávamos. Depois de algumas voltas, que nos tiravam a noção de um tempo que parecia distendido, o carro parou. Retiraram a gente e, quando levantaram o capuz de nossa cabeça, notamos que havia outras pessoas naquele lugar. Pareciam prisioneiras políticas, sentadas em locais úmidos, como se estivessem ali há muito tempo. Em uma das celas que fomos colocados, havia duas mulheres; uma delas estava machucada e ficava evidente, pelas suas poucas falas, que tinha sido violentada por um dos policiais. As duas perguntaram se nós, recém-chegados àquela prisão, não gostaríamos de fazer um jogo em que cada um podia contar uma piada. Estávamos todos mudos e mudas. Após alguns minutos, levaram-nos para frente de guardas armados

e iniciou-se um interrogatório: “Onde você mora?”; “O que você faz da vida?”; “O que está fazendo em Damasco?”

Da mesma maneira que fomos jogados na van e metidos naquela prisão, estávamos lançados na narrativa real-ficcional. Não assistíamos senão ao que fazíamos na cena, éramos parte do espetáculo. Tudo ocorria em ações, a trama era organizada a partir de nossos corpos e dos comandos dos atores. Eles agiam como guardas do Serviço Secreto da Síria, e nós agíamos como prisioneiros políticos perseguidos e ameaçados. A **performance** era feita com corpos em ação, com os aparatos sensoriais convidados para a composição, como o cheiro de mofo da garagem do prédio do teatro aumentava de modo intenso, justamente porque, levados pela narrativa, pensávamos estar em uma prisão clandestina. Eles nos empurravam contra a parede e gritavam em nossos ouvidos. O medo estava instaurado, misturando aquele momento fictício com outras situações. O medo que conhecemos em nosso cotidiano como moradores de São Paulo estava convidado a ressurgir ali naquela prisão clandestina, em algum lugar recluso da Síria. Temíamos falar o nosso nome, de contar onde morávamos, mesmo sabendo que aquilo era uma peça de teatro. Não conseguíamos, naquela situação, separar de forma precisa o que era ficção do que não era. O local em ruínas, o terror e a perseguição aos direitos de liberdade, presentes em situações de guerra, irrompiam naquela tarde calorenta, e podíamos nos perguntar: como a ficção era capaz de se misturar com a realidade de maneira tão intensa e o que aquilo fazia conosco?

Outras indagações centrais para nós viriam a seguir, a partir da pergunta: como debater um espetáculo como esse? Desdobrada em outras questões: quem estaria lá para conversar sobre o espetáculo, já que eram apenas oito espectadores por vez? Como conversar sobre aquelas cenas que denunciavam o limite tênue e rarefeito entre realidade e ficção? De que forma poderíamos colocar em debate o que se passou? Como estabelecer uma conversa em que a própria procura de palavras para contar a situação fosse assumida como parte do debate? Talvez pudéssemos retomar esses registros que ficaram em nossos corpos, reaver o impacto, reativar o fato como acontecimento de corpo, o nosso e o de cada espectador. O corpo nos parecia instância incontornável para a efetivação do debate.

O encontro foi realizado após a última sessão do espetáculo, de maneira que os participantes das sessões anteriores retornaram ao teatro, após a última apresentação, especialmente para participar da proposta. Para nossa surpresa, tinha muita gente ali, tendo em vista o limite reduzido de espectadores por dia: em torno de quarenta pessoas que tinham assistido ao espetáculo participaram daquele evento. Para começar o debate, nos apresentamos, os artistas se sentaram na roda dispostos a ouvir o que aconteceria ali. Trouxemos, em determinado momento do debate, uma personagem espectadora que, sentada no meio da roda, colocava em palavras as dificuldades de falar a respeito de teatro, os enfrentamentos sobre ser espectadora. Estimulados pelo espetáculo, na cabeça dessa personagem-espectadora, improvisamos um pano preto que se assemelhava ao capuz que havíamos sustentado na cabeça durante o espetáculo.

Uma narrativa por outra

Para a realização desse debate, combinamos que misturaríamos em nossas propostas falas teóricas e textos artísticos, buscando modos conceituais e poéticos de trazer para o debate aspectos que evidenciavam os meandros do próprio ato de leitura em curso. A ideia era que pudéssemos reativar o que tinha ocorrido durante o espetáculo, um acontecimento que escapava das fronteiras da representação, que não ocorria sem que todo o nosso aparato sensorial fosse convocado. Em um determinado momento, concedemos a fala aos espectadores, para que contassem o que tinham lembrado enquanto vivenciavam o espetáculo, ou mesmo cenas do passado que se presentificavam naquele momento, durante o debate. Os participantes trouxeram variadas histórias de suas vidas, tais como memórias da ditadura no Brasil, diretamente relacionadas com o espetáculo, e outras que não estavam estreitamente ligadas ao evento, mas que surgiam com potência poética: “Eu me lembrei do cheiro de mofo do porão da casa de minha vó, porém tive o impulso inicial de barrar esse pensamento, pois isso não tem nada a ver com o que vimos aqui hoje”. Outra espectadora comentou que também se lembrou de sua infância, quando abria a geladeira de casa e tomava choque. Seguimos, notando que esse modo baralhado podia ser mais eficaz do que

o de um debate convencional, e que solicitar aos espectadores o compartilhamento de lances surgidos inadvertidamente, advindos de irrupções da memória, ou de quaisquer imagens aleatórias (visuais, sonoras, táteis, gustativas ou olfativas), e propor que esses enunciados pudessem participar da conversa, mesmo que a princípio parecessem distantes e desvinculados, era uma possibilidade extremamente instigante.

O encontro com o público assim constituído – repleto de narrativas pessoais, imagens que estavam e também não estavam na cena – estabelecia outra forma de relação com o tempo, distinto da temporalidade que marca nossas ações cotidianas.

As narrativas trazidas pelas diversas pessoas participantes do debate apresentavam um potencial de sentidos estimulante, estabelecendo tensão profícua com o espetáculo assistido. A profusão de significantes enunciados, em tensão com a diferença de cada nova produção imagética lançada na atmosfera do encontro, fazia com que a obra como tal se plasmasse, ali, no próprio ato de leitura.

Cada imagem surgida e adotada ou não, selecionada ou não, partilhada ou não, de cada espectador-autor durante o encontro, definia os rumos de seu gesto artístico, constituindo o processo de subjetivação que se foi formando, tanto pelo corpo em ato de cada participante quanto pelo corpo do público, no intercambiar de insurgências imagéticas que eram compartilhadas, engendrando um acontecimento artístico que se efetivava a partir da singularidade de afetos e gestualidades corporais manifestos em ato coletivo.

Ao terminarmos o debate, percebemos que estávamos entre espectadores envolvidos e atentos sobre o que tinham visto e sobre o que lhes tinha acontecido. Também pudemos ouvir o diretor do espetáculo, Lucien Borjouly, nascido em Beirute, Líbano, que, após o debate, revelou que muito do que tinha ouvido durante o encontro – frases, hesitações, enunciações feitas pelos espectadores – estiveram presentes no processo de criação do espetáculo, durante os ensaios, e que ele e os atores se entreolhavam surpresos e sorriam entre si, quando identificavam essas palavras, como se o debate trouxesse à tona algo muito particular do processo de criação.

Gostaria de agradecer a vocês, foi muito tocante perceber o que aconteceu hoje aqui. E agradecer a todos que compartilharam suas experiências conosco. Cada vez para nós também é uma experiência. Muitas palavras foram mencionadas hoje que nós falamos muito sobre elas nos ensaios. Cada vez que ouvíamos uma dessas palavras durante o debate, olhávamos uns para os outros e sorríamos³⁴.

Era inesperado para eles que isso estivesse acontecendo, bem como para nós. Notamos, nessa ocasião, que o debate, assim proposto, travava diálogo com o DNA da cena, evocando materiais presentes na genética da criação. Ao estabelecermos outro tom relacional à conversa e outro modo temporal ao encontro – uma temporalidade “inútil” e “contraproducente”, própria à experiência do inconsciente –, o processo de criação dos espectadores-autores tinha também sido convocado, e podíamos notar aspectos do percurso artístico de recepção coincidindo com particularidades da trajetória inventiva dos artistas.

Considerações finais

Foi durante o debate feito a partir do espetáculo *66 minutos em Damasco* que formulamos a seguinte pergunta: “O que a Síria tem a ver com a gente?”. Isso nos alertou para a importância de virarmos pelo **avesso as perguntas** que tocam a relação entre espectador e proposição cênica e podem desvendar aspectos relevantes dos processos de leitura artística. Ou seja, em vez de nos perguntarmos “o que diz, ou o que quer dizer o espetáculo?”, podemos nos indagar “como isso me afeta?”. Ou mesmo, em vez de fazer a pergunta “o que tenho a dizer sobre o espetáculo?”, propor a questão “o que diz o espetáculo sobre mim?”.

Atravessados por essa experiência, identificamos aspectos fundamentais que passaram a nos acompanhar em nossos encontros seguintes com o público, entre os quais vale destacar: (1) Decomposição (de-com-posição) – perceber os elementos que estão no espetáculo, desde os mais evidentes,

3 O depoimento de Lucien Borjouly, diretor de *66 minutos em Damasco*, após o debate performativo, pode ser observada no seguinte vídeo: <http://www2.eca.usp.br/inerte/video/51/all> Acesso em: 1 nov. 2023.

4 Disponível em: <https://inerte.eca.usp.br/>. Acesso em 11 jul. 2024.

centrais, aos quase imperceptíveis, sutis, marginais, percebidos apenas por um ou outro espectador; (2) Transbordamento – deixar-se afetar por elementos que não estavam no espetáculo, mas ainda assim foram percebidos pelo público, e, sobretudo, questões que transbordam pelas beiradas da cena, e que participam da transmutação – para nós fundamental – de um espetáculo em um acontecimento; (3) Uma cena por outra cena – tanto conceber cenas com os espectadores em ato, quanto utilizar cenas criadas pelo iNerTE no meio de um debate, como corpos intrusos, quebrando a todo momento o ritmo estabelecido da conversa, evitando que o habitual se instaure, e rompendo com qualquer linguagem expositiva, explicativa, acadêmica, especialista, educadora, que insista em prevalecer no encontro; (4) O que nos olha do espetáculo – são diversas as possibilidades que podemos desdobrar a partir dessa questão, entre elas está a possibilidade de reconhecer como a cena nos toca, o que a cena diz sobre nós, impressões presentes na recepção de uma obra; e (5) Tremores estéticos – memórias surgidas a partir do espetáculo, sejam cenas da própria vida ou passagens de outras obras de arte, bem como vislumbres de futuro, que podem surgir a partir de desdobramentos artísticos dos espectadores, imaginando cenas que poderiam ser criadas para o espetáculo, ou mesmo lampejos acerca de questões da vida social, que se manifestam como críticas ao estabelecido ou como sonhos de porvir.

Entre as diversas observações, ainda podemos notar que o espectador, ao se perder em sua fala, por vezes de forma tão labiríntica quanto a do artista, permite que venham à tona sentidos impensáveis da experiência estética. Assim, conversar sobre arte pode ser tão relevante quanto fazer arte, e quanto mais deixamos que as encruzilhadas apareçam, quanto mais escutamos o espectador em seus trajetos errantes, quanto mais colocamos no centro da roda dados da produção do receptor, que muitas vezes revelam o que o espectador viu, mas não necessariamente estava lá, mais intensamente podemos conversar sobre o efeito, sobre a chispa de poesia que surge ou pode surgir desde a zona de contato estabelecida entre poetas artistas e poetas receptores, entre elementos da cena e passagens da vida.

Situações como essa, que pudemos experimentar com o grupo de pessoas espectadoras após *66 minutos em Damasco*, movem os estudos do iNerTE, fomentam a invenção de modos para debater as diversas proposições

artísticas, alimentam nosso intuito de investigar como nos comportamos diante de uma obra de arte. Algo que nos implica em situações limiares e desestabilizadoras, que pode muitas vezes, e isso é esperado, fazer tremer os nossos parâmetros de leitura, as nossas mentes e os nossos corpos, os nossos corpos-mentes.

Referências bibliográficas

- COHEN, R. **Performance como linguagem**: criação de um tempo-espaço de experimentação. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- DELEUZE, G; GUATTARI, F. **Mil platôs** — capitalismo e esquizofrenia. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995
- FERRANTE, E. **As margens e o ditado: sobre os prazeres de ler e escrever**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2023.
- ISER, W. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 1999.
- JAUSS, H. R. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. São Paulo: Ática, 1994.
- SIMÕES, G.; DESGRANGES, F. Folias Galileu: o espectador em ato performativo. **Sala Preta**, São Paulo, v. 17, n. 1, p. 331-343, 2017.
- RILKE, R. M. **Cartas a um Jovem Poeta**. São Paulo: L&PM, 2013.
- ROLNIK, S. **Esferas da Insurreição**. Notas para uma Vida não Cafetinada. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- TUSP – TEATRO DA USP. **I Bienal Internacional de Teatro da USP: Realidades Incendiárias**. São Paulo, 31 set. 2013. Disponível em: <http://www.usp.br/tusp/?p=2360>. Acesso em: 5 jul. 2024.

Recebido em 09/06/2024

Aprovado em 24/06/2024

Publicado em 30/08/2024