

O instante em que o espectador desliza entre o objeto e si mesmo

The moment when the viewer slides between the object and himself

Giuliana Martins SIMÕES¹

Se o livro que estamos lendo não nos acorda com uma pancada na cabeça, por que o estamos lendo? (...) Um livro tem que ser como um machado para quebrar o mar de gelo que há dentro de nós.

(Franz Kafka)

1. Giuliana Martins Simões é doutora em Letras pela FFLCH-USP e mestre em Artes Cênicas pela ECA-USP. Atriz e dramaturga, realiza, atualmente, pós-doutorado em Artes da Cena no Instituto de Artes da Unicamp. Autora do livro *Veto ao Modernismo no Teatro Brasileiro*, pela Editora Hucitec. Email: giulianasimoes@hotmail.com

Resumo

A partir dos experimentos realizados pelo INERTE - Instável Núcleo de Estudos de Recepção Teatral, grupo de pesquisa criado em 2004, o artigo apresenta reflexão acerca do *tempo dilatado* que se vê requisitado para a efetivação de uma experiência estética. Para discutir tal perspectiva é colocado em evidência o instante primordial em que o espectador revisita as próprias referências em busca da decifração dos signos artísticos apresentados pela obra.

Palavras-chave: Espectador. Performatividade. Estética da recepção. Teatro brasileiro.

Abstract

Arising from the experiments conducted by a research group, created in 2004, called INERTE – Unstable Nucleous Theatre Reception Studies, this article presents reflections on the expanded time that is required for the realization of an aesthetic experience. In order to discuss this perspective, this article highlights the moment when the spectator reencounters his own references aiming to decipher the signs presented by the artistic work.

Keywords: Spectator. Performativity. Reception aesthetics. Brazilian theater.

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

Essa foi uma pergunta que fizemos muitas vezes aos espectadores-colaboradores, durante os primeiros *Estudos de Recepção* organizados pelo INERTE² (Instável Núcleo de Estudos de Recepção Teatral), grupo, criado no ano de 2004, que se propõe a investigar, em âmbito prático e teórico, o ato do espectador teatral em sua relação com a cena contemporânea. Pedíamos aos espectadores, logo no primeiro momento do encontro, que escrevessem as suas respostas em pequenos pedaços de papel e os prendessem em um casaco pendurado no meio da sala. Casaco este que, cravejado com pregadores usados para estender roupa, se transformava em uma espécie de varal de impressões, imagens, afetos; carregado de palavras ou frases significativas para os participantes daqueles *Estudos*.

Os escritos enunciavam instâncias diversas que abarcam o modo de relação do espectador com a arte teatral. Havia participantes que, com certa objetividade, ressaltavam em suas respostas alguns objetos necessários, que precisamos levar sempre que saímos de casa: “carteira”, “dinheiro”, “documentos”, “óculos”. Outros que apontavam para 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 pode ocorrer ao nos relacionarmos com uma proposição artística: “expectativa”, “medo de dar errado”, “ansiedade”, “capacidade de me assombrar”, “outras obras”, “outros 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, expectativas ou indisposições que a iminência de um acontecimento como esse pode acarretar. O momento anterior ao encontro com o objeto artístico era, assim, destacado, sublinhado, indicando que o modo com que cada espectador se prepara para um evento teatral, mesmo antes do encontro efetivo, participa do ato de leitura da cena. O que acontece antes do evento propriamente dito também integra e marca o ato do espectador, podendo ser compreendido como algo pessoal e intransferível, como tudo o que ocorre no âmbito da recepção estética, como tudo o que caracteriza a atitude do leitor.

Quantidade significativa das respostas trazia algo em comum, diziam respeito à inquietação em face do desconhecido, à desconfiança diante do inusitado, ao receio com o que

2. Maiores informações sobre a pesquisa do grupo podem ser encontradas no site: www.eca.usp.br/inerte.

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 ou não - se relacionavam fortemente com as questões teóricas que estávamos pesquisando, com os conceitos afeitos à estética da recepção e do efeito que vínhamos averiguando. Termos que se aproximavam das noções de expectativa, assombro, mudança de perspectiva, ansiedade, angústia, entre outros, apareciam nas respostas, e se constituíam também em material importante para a nossas indagações e nossos escritos. O que nos indicava que, talvez, o próprio relato da expectativa, a narrativa acerca do que ocorre antes do encontro com a cena, pudesse ser tomado como um princípio de estudo da experiência estética.

Aquela pergunta, proposta no início dos nossos *Estudos de Recepção*, e as respostas surgidas nas palavras e frases dos participantes, ao serem colocadas em diálogo com os estudos teóricos que vínhamos desenvolvendo, poderia ser desdobrada 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?

Expectativa e experiência

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, portanto, se revela também como algo que marca o caráter pessoal e intransferível da leitura.

O horizonte de expectativa acompanha, tanto a obra, visto que nenhuma proposta artística aparece isenta de um contexto histórico e estético, quanto os seus receptores. Para os teóricos da estética da recepção (Jauss, 1994; Iser, 1999), o contraste entre os diversos horizontes delineados, ou seja, a tensão que se estabelece entre o horizonte de espera dos espectadores e

as possíveis inovações e rupturas provocadas pela proposição artística, nos fornece dados sobre o efeito causado por determinada obra em determinado público.

A distância do já conhecido, do já domesticado, do que pode facilmente agradar ao espectador, já que não foge às regras e não nega as expectativas criadas, aparece, nos estudos de Hans Robert Jauss, como uma prerrogativa para se pensar o caráter artístico de uma obra:

A distância entre o horizonte de expectativa e a obra, entre o já conhecido da experiência estética anterior e a ‘mudança de horizonte’ exigida pela acolhida à nova obra, determina, do ponto de vista da estética da recepção, o caráter artístico de uma obra literária. (Jauss, 1994, p. 31)

Quanto mais próxima da expectativa geral, quanto mais ligada ao já experimentado, mais distante se estará da possibilidade de causar no público um esforço de compreensão, de provocar uma guinada em suas convicções e engendrar a ruptura de seus horizontes estéticos. A quebra do horizonte de expectativa se dá justamente quando as expectativas conhecidas são negadas, quando somos surpreendidos, quando um modelo conhecido aparece destruído. Uma espécie de desmantelamento das convicções antigas surge toda vez que uma obra supera o horizonte conhecido, provocando um desequilíbrio no receptor, incitando-o a colocar-se em movimento, tirando-o da inércia.

A definição de horizonte de expectativa nos permite situar uma obra em relação a outras produzidas no mesmo período, e nos fornece bases importantes para percebermos em que medida uma determinada produção rompe com as normas de seu tempo, ou, simplesmente, confirma os padrões artísticos em voga. Uma obra inovadora, mais do que mera diversão, apresenta a possibilidade de alteração da ordem estabelecida.

O horizonte de expectativa de uma obra pode ser compreendido, portanto, a partir do conjunto de expectativas do seu público, dada sua situação concreta, o lugar daquela obra em face da tradição artística, do gosto da época, da natureza das questões estéticas cuja resposta aquela obra constitui (Pavis, 2001). O horizonte de expectativas de uma obra está sempre relacionado ao hábito perceptivo de seu público; como ressaltado acima, a distância entre o modo estético de uma proposição artística e o horizonte de expectativas do público, aquilo que os espectadores de uma época, de modo geral, esperam encontrar, marca a potência estética, o vigor artístico de uma obra.

As experiências estéticas previamente conhecidas, tornam-se material de referência para o diálogo com a obra que

vamos nos deparar. Nenhum receptor experimenta o contato com uma proposição artística sem levar consigo impressões anteriores, outros teatros, outras obras, outros livros, outras imagens. As obras anteriormente experimentadas constituem um índice que será utilizado no diálogo com futuras proposições artísticas. Além das outras obras, aspectos da vida social, em perspectiva pública ou privada - cenas urbanas, fatos históricos, lances surgidos da memória, pulsões, afetos, desejos - surgem contribuindo ou mesmo causando ruídos desagradáveis no encontro com uma nova experiência artística. O patrimônio vivencial e cultural do indivíduo participa da compreensão da obra, colabora para a decifração dos elementos de significação com os quais se depara.

Assim, a partir das respostas colhidas em nossos *Estudos de Recepção*, das palavras - cotidianas, filosóficas, poéticas, imagéticas - penduradas no casaco, podíamos desvendar alguns aspectos constituintes do horizonte de expectativas dos espectadores. Além de proporcionar que os próprios participantes reconhecessem os conteúdos mnemônicos, as sensações e afetos que marcam a preparação para o encontro com uma obra de arte; debatendo conosco, no decorrer do encontro, sobre as implicações desse momento que, mesmo antecedendo o evento, participa da experiência estética.

O espectador está condenado a observar a si mesmo

A experiência estética se mostra diversa de uma vivência palatável e de fácil digestão; solicita um tempo adicional, instaura um tempo sem relógio, necessário para a apreciação, um tempo que não começa e não termina no mesmo instante do encontro com a obra, que dura e prossegue mesmo depois que acaba o espetáculo, a exposição, a leitura do livro. Uma experiência, assim compreendida, se distancia e se contrapõe ao consumo banalizado da produção cultural, que anseia abalar o mercado ou excitar o espectador com a insígnia da novidade. A experiência estética propõe algo inquietante, que nos soa estranho. “O novo, na arte, aponta para aquilo que não foi ainda ocupado pela cultura, o não-digerido, não-domesticado pela concepção cotidiana” (Freitas, 2003, p. 30).

Para Wolfgang Iser, que escreve acerca da recepção literária, o encontro do receptor com uma obra desconhecida e inovadora se assemelha a uma “irrealização”. Quando um texto ficcional frustra as expectativas de seu leitor, apresentando soluções não imaginadas, é como se o texto propusesse um outro modo de conceber a realidade, colocando o receptor

em estado de experiência. O texto literário, ao produzir tal efeito, pode ser comparado a uma partitura, que se dispõe a ser executada de modo singular por cada músico que a experimenta, assumindo um caráter processual, sujeito a diversas atualizações por parte dos diferentes leitores.

Há tantos sentidos em uma obra, quantos forem os seus leitores. O texto só se realiza como obra na leitura. Ou seja, somente quando o receptor entra em relação com o texto, e o atualiza, a obra se concretiza efetivamente. O material para a atualização do texto e elaboração da obra se encontra nas referências pessoais e intransferíveis de cada leitor, que recorre a esse campo de referências para realizar a *tradução do texto*.

A leitura só se torna um prazer no momento em que nossa produtividade entra em jogo, ou seja, quando os textos nos oferecem a possibilidade de exercer as nossas capacidades (Iser, 1999, p.10).

O instante intermediário em que o espectador revisita as próprias referências e enfrenta aspectos essenciais da obra é um momento peculiar da experiência estética. Esse é o momento da reorganização de hábitos sedimentados e suspensão de orientações anteriormente estabelecidas. Essa reorganização se faz intensa quando a obra não se regula com os códigos dominantes, quando a obra apresenta, como define o Iser, “discrepâncias” em relação às expectativas do leitor. A partir dessas desacordos, o leitor pode se distanciar de seu próprio envolvimento no texto e observar a si mesmo, agindo de maneira diversa do usual.

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 (Iser, 1999, p.53).

Podemos supor que esse estado intermediário em que se encontra o receptor, em que se percebe incitado a observar a si mesmo enquanto observa o objeto artístico, indica a necessidade de um modo temporal distinto para a efetivação da experiência estética. Esse instante intermediário, em que o leitor cria algo a partir de sua relação com o objeto, e também a partir de suas experiências mais íntimas, ao mesmo tempo em que observa os próprios atos que desempenha durante o processo de leitura, evidencia um tempo modificado, necessário para a atuação do espectador. Voltar a nossa atenção para esse instante extra-ordinário em que o receptor desliza entre o objeto e si mesmo, se faz como se pudéssemos paralisar o tempo e conseguíssemos, nesse hiato, enxergar o que normalmente não se

vê, percebendo esse espaço de criação destinado ao espectador, momento em que se torna sujeito e objeto da própria pesquisa.

A esse momento de paralisação do tempo cotidiano, em que o espectador pode observar a região obscura de afetos instáveis e significantes possíveis, de associação de ideias e produção de subjetividade, a esse momento flagrado da atuação do receptor, chamamos *pegar o espectador em pleno voo*. O aspecto perceptivo da experiência estética pode ser comparado a essa relação entre envolvimento e distância, a essa espécie de *voo*, como estamos denominando em nossa pesquisa, ou a esse instante de salto entre o estado de distração e o de alerta, lançados sem mapas nem bússolas ante os desafios de uma proposição artística.

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 experiência estética efetiva é aquela que nos puxa o tapete, nos interpela, nos atravessa. Porém, engendrar uma experiência indica também se apropriar das condições de sua constituição, pois “a estrutura estética da experiência visa a transparência do processo.” (Iser, *ibidem*, p. 53). E isso exige, como ressaltamos anteriormente, outra modalidade de tempo, um “tempo sem recato e sem relógio”, como expressou Mario Benedetti (Benedetti, 2008). Além disso, essa disposição se aproxima de algo que não se dá somente por via racional, mas que submete também os nossos sentidos a uma revisão, colocando o corpo em jogo. A experiência em processo, ao se confrontar com um hábito perceptivo conformado, põe em estado de suspensão nosso modo de perceber e de compreender as coisas do mundo e da nossa vida, solicitando novos pontos de vista, convocando releituras.

Ora, compreender-se não será surpreender-se, na ação das próprias vísceras, dos ritmos sanguíneos, com o que em nós o contato poético coloca em balanço? Todo texto poético é, nesse sentido, performativo, na medida em que aí ouvimos, e não de maneira metafórica, aquilo que ele nos diz. Percebemos a materialidade, o peso das palavras, sua estrutura acústica e as reações que elas provocam em nossos centros nervosos. Essa percepção, ela está lá. É a partir daí, graças a ela, que, esclarecido ou instilado por qualquer reflexo semântico do texto, aproprio-me dele, interpretando-o, a meu modo (Zumthor, 2014, p. 55).

O tempo, por vezes fugaz, do encontro com o objeto artístico se vê insistentemente impelido a ser distendido. A linguagem poética necessita de outro tempo que não o habitual, da lógica

instrumental; o ato poético oferece ao receptor a possibilidade de experimentar outra temporalidade, diversa daquela marcada pelos cronômetros. O tempo, portanto, constitui-se como uma necessidade, ou mesmo, em outra perspectiva, como materialidade, como elemento constituinte do fato artístico.

O homem contemporâneo vive tão completamente imerso na temporalidade urgente dos relógios de máxima precisão, no tempo contado em décimos de segundo, que já não é possível conceber outras formas de estar no mundo que não sejam as da velocidade e da pressa. São escassas as ocasiões que nos permitem outras formas de vivenciar os ritmos do corpo e os estados da mente que não os das sensações fugazes, das percepções e das decisões instantâneas. Em tais condições, sofre-se a falta do “tempo de compreender”, a partir do qual o sujeito do desejo pode emergir como sujeito do saber sobre si mesmo (Kehl, 2010, p. 123).

O “tempo de compreender” é aquele que sentimos necessidade diante de uma cena ou de um quadro, aquele que se alonga diante do contato com o objeto. O que acontece em um espetáculo - mesmo que não nos divirta o tempo todo, e é mesmo desejável que assim seja, pois, como afirma Walter Benjamin, “o tédio é o pássaro do sonho que choca os ovos da experiência” (Benjamin, 1993, p. 204) - nos coloca em estado de atenção, nos convoca a confrontar aspectos de nossa vida cotidiana com a nova realidade que se apresenta. O encontro com a obra nos retira de uma situação conhecida e confortável, e nos coloca em confronto com questões que somente nós mesmos dominamos. Todas essas inquietações com que nos deparamos no percurso incontornável para a elaboração da obra, sejam as que se configuram mais claramente, ou aquelas encobertas, que não se apresentam tão nítidas, aguardam novos desfechos, resoluções singulares.

O envolvimento com uma nova obra desloca os nossos padrões de representação para o passado, suspendendo a sua vitalidade em face das circunstâncias atuais, provocando a invenção de padrões diversos. O ato de leitura não pode ser encarado como um processo de aceitação facilitada, ou de transformação instantânea, mas sim como algo produtivo, sujeito a momentos difíceis, lentos e mesmo desagradáveis.

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar

sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço (Larrosa, 2002, p. 24).

Em face da necessidade de instauração de outra temporalidade, que abra caminho para a produção subjetiva, se encontram os atuais espectadores, e nos encontramos nós mesmos enquanto espectadores. Como se estivéssemos na margem de um rio, ante uma travessia tão necessária quanto desconhecida. Esse rio é um local de águas turvas, fluxo do presente que corre e de sedimentos profundos do passado, espaço de memórias, de experiências vividas. Ante a travessia iminente, o receio de que algo revolte as águas da correnteza, trazendo à tona conteúdos indesejáveis. Como sujeitos superestimulados, ultra informados, cheios de opiniões estabelecidas e gostos bem treinados, os espectadores reagem com temor diante da possibilidade de que algo lhes toque, da necessidade de reorganização das vivências sedimentadas, de que alguma nova orientação lhes obrigue a abandonar velhos conceitos, antigos hábitos. O que surge dessa angústia diante do desconhecido, do abismo que se abre ao nos depararmos com algo que nos atrai e amedronta ao mesmo tempo, constitui-se como aspecto marcante daquilo que instiga o ato do espectador.

O objeto artístico nos inquieta sem oferecer respostas, ele se indaga e nos indaga. Fazemos perguntas ao objeto, que também nos inquire. No teatro, a cena que estamos assistindo também nos assiste. O livro que estamos lendo também nos lê.

Só pela arte podemos sair de nós mesmos, saber o que vê outrem de seu universo que não é o nosso, cujas paisagens seriam tão estranhas como as que porventura existem na lua. Graças à arte, em vez de contemplar um só mundo, o nosso, vemo-lo multiplicar-se (Deleuze, p. 40, 2010).

Ao se relacionar com o objeto, o espectador se percebe também leitor de si mesmo, circunscreve e analisa o seu mundo. A irrealização proposta pela arte faz convite a que efetive uma leitura poética, tanto do objeto quanto de suas próprias impressões. A tentativa de capturar o que se passa com o *espectador em pleno voo*, que move a nossa pesquisa, se funda no reconhecimento dessa outra cena, parte constituinte do que ocorre na arte, que deixa cada vez mais evidente que o eixo fundamental do evento estético não está centrado somente no âmbito dos atos executados pelo propositor da obra. O fato artístico se faz por sobreposições, compostas por dimensões diversas e multiformes, espargidas pelos diversos agentes e suportes que sustentam e efetivam o acontecimento.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. São Paulo, Brasiliense, 1993.

BONDÍA, Jorge Larrosa. *Notas sobre a experiência e o saber de experiência*. Revista Brasileira de Educação. Universidade Estadual de Campinas - Departamento de Linguística. N.19, 2002.

DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Rio de Janeiro, Editora Forense Universitária, 2010.

ISER, Wolfgang. *O Ato da leitura: uma teoria do efeito estético*, vol.2. São Paulo, Editora 34, 1999.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo, Editora Ática, 1994.

Félix Guattari. *Máquina Kafka / Kafka Machine*. São Paulo, Serie Future Art Base, 2011.

FREITAS, Verlaïne. *Adorno e a arte contemporânea*. São Paulo, Jorge Zahar Editores, 2003.

KEHL, Maria Rita. *O tempo e o cão*. São Paulo, Boitempo, 2009.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo, Perspectiva, 2001.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo, CosacNaify, 2014.