



PESSANHA, Sunshine (Sunshine Pessanha Chagas Carneiro) ENTRELUGARES: possíveis pontes entre a cena e o espectador contemporâneo pensadas num contexto interiorano. Niterói: UFF. Pós-graduação em Estudos Contemporâneos das Artes, mestrado, Martha D'Angelo; Atriz e encenadora, membro da Cia de Arte Persona.

### RESUMO

Este trabalho vem da angústia de pensar o lugar do espectador para além do espaço físico ocupado por um corpo numa fila de plateia, embora a materialidade da presença deste corpo sentado na poltrona no escuro, também aqui, como na sala de espetáculo, seja fundamental. Vem do desejo de pensar este lugar de presença material em tração permanente com um outro lugar ocupado por este mesmo ser, o de leitor, decifrador e mesmo "co-autor" do espetáculo que tem diante de si. Uma tração permanente entre o que Gumbrecht chama de *produção de presença* e *produção de sentido*. Ao final, a breve análise de um contexto específico; a Cia de Arte Persona, residente no interior do Estado do Rio de Janeiro e os *efeitos de presença* produzidos em seu último espetáculo, "Entre o Dedo e o Anel".

**PALAVRAS-CHAVE:** produção de presença, produção de sentido, espectador.

### ABSTRACT

This work comes from the anguish to think the place for the spectator beyond the physical space occupied by a body in a queue of audience, although the materiality of this body sitting in the chair in the dark here too, as in the in the room, during the spectacle, is fundamental. It comes from the desire to think this material presence in tension with another permanent place occupied for the same reader, decoder and even "co-author" of the show that has before him. Think the viewer in a permanent tension between what Gumbrecht calls the production presence and meaning production. At the end, the short analysis of a specific context; Cia de Arte Persona, residing in upstate of Rio de Janeiro and the presence effects produced in their last show, "Between Finger and Ring."

**KEYWORDS:** production of presence, meaning production, spectator

### O lugar "entre" lugares:

Ao dizer que a responsabilidade acerca do evento artístico é compartilhada por artista e espectador Lehmann<sup>1</sup> nos indica não uma criação do teatro *pós-dramático*, mas uma descoberta. O artista contemporâneo potencializa a tomada de consciência do artista moderno de que aquilo que ele diz não corresponde ao que é ouvido. O que ele propõe não é sentido por seu público tal e qual. E, a recepção de uma obra vai muito além da combinação do que seria a *intentio auctoris* (intenção do autor), *intentio operis* (intenção da obra) e *intentio lectoris* (intenção do leitor).<sup>2</sup> Trata-se de um permear de territórios onde as linhas divisórias não podem ser percebidas com clareza.

1 LEHMANN, 2004.

2 ECO, 2004, p. 06 e 07.

Esta tomada de consciência dá ao artista *pós-dramático* a chave para uma abertura cada vez maior de suas obras, dando ao espectador maior autonomia quanto aos sentidos das cenas e exigindo dele um exercício mais intenso de leitura. A não linearidade, a chamada *recusa à síntese*<sup>3</sup>, garantida por recursos de *interrupção*, passa a produzir espetáculos cuja relação com o espectador ocasiona pequenos “curto-circuitos” entre o evento e sua própria vida. Ao sobrepor determinadas informações o espectador constrói mais do que uma reflexão, mas “vivencia” sob um novo ângulo determinados aspectos da vida. Há um entrecruzamento da sua interpretação de códigos exibidos e todas as sensações físicas provocadas. Tanto a leitura quanto a atividade material são trazidas pelo campo da memória e implementadas em uma nova “vivência”. Desta, novas memórias surgem, de forma que ao evocar, tempos depois, uma cena de determinado espetáculo, é no próprio corpo do espectador que ela muitas vezes se manifesta.

*“Em face da experiência de vida suscitada mediante a vivência daqueles dois tempos de memória involuntária [participação imaginativa e real-corporal], pode-se clarificar um pouco mais a especificidade da experiência teatral em geral: o sentimento de ali experimentar um pedaço da vida é suscitado por meio da materialidade do processo teatral, que propicia a cena da recepção mediante a associação de “lembrança” e presente.” (LEHMANN p. 179)*

Assim, o lugar ocupado pelo espectador é uma espécie de “entre-lugares”, ou uma tração permanente entre lugares. E seu processo de recepção, um movimento constante de tração entre o que Gumbrecht escolhe chamar de *produção de sentido e produção de presença*<sup>4</sup>.

### **Produção de sentido e produção de presença**

Gumbrecht chama atenção para o fato de que, por razões históricas, o homem ocidental sempre produz um sentido aos acontecimentos do mundo. A produção de sentido se dá como uma forma de conter a experiência e amenizar seus efeitos. A raiz da questão estaria no Renascimento, quando o homem passa a se ver como excêntrico ao mundo que o cerca e a “existir” por meio da razão – basta que lembremos do cogito cartesiano. Assim, para o teórico alemão, a Hermenêutica se desenvolve em torno de um homem que olha o mundo e, a partir de sua superfície perceptível, material, tenta lhe atribuir profundidade através da interpretação. A partir da materialidade o homem produz conhecimento e este conhecimento está no âmbito imaterial, racional, imaginário, não físico.

O que Gumbrecht nos propõe é que tal dissociação seja desfeita já que, segundo ele, a materialidade tem ação direta sobre a comunicação tanto quanto o sentido, constituindo *presença*. A *presença* diz respeito a tudo que possa ser tangido pelas mãos, a toda materialidade. E a *produção de presença*

3 LEHMANN, 2007,p. 139. [Se a partir das estruturas parciais se desenvolve algo como um conjunto, isso já não se organiza segundo modelos previamente dados de coerência dramática ou de referências simbólicas abrangentes, não realiza síntese alguma.] Através de recursos como sobreposição de referências, simultaneidade de ações, não continuidade de uma narrativa etc, o teatro pós-dramático cria interrupções que permitem ao espectador espaço criativo e de evocação de memórias. Como a pausa na caminhada que o faz pensar sobre o percurso.

4 GUMBRECHT, 2010.

se dá através de todo tipo de evento ou processo onde se inicia ou se intensifica o impacto dos objetos “presentes” no corpo humano. A arte ocupa papel fundamental na compreensão do *efeito de presença*. Para Gumbrecht, a experiência estética em si só é possível numa tensão permanente entre os *efeitos de sentido e presença*. O ser humano diante de uma dada experiência se pautaria mais por um efeito ou por outro, no entanto, ambos estão presentes em tração permanentemente. Pensando a experiência estética por meio das artes, Gumbrecht nos apresenta o exemplo da literatura que provocaria mais *efeitos de sentido* do que de *presença*, em comparação à dança, que traria mais *efeitos de presença*.

O teórico alemão assim desenha um campo *não-hermenêutico* estruturado ao redor de quatro pólos:

1 – A *substância de conteúdo* corresponde ao conteúdo do pensamento humano antes de qualquer interpretação, algo que se assemelha à imaginação, ao imaginário.

2 – A *forma de conteúdo* trata da estruturação da substância de conteúdo, algo que se aproximaria do conceito de “discurso” em Foucault.

3 – A *substância de expressão* é o conjunto dos materiais por meio dos quais os conteúdos se manifestam no espaço, mas anterior à sua definição como estrutura. O exemplo dado por Gumbrecht é, no caso da criação de uma pintura, a tinta, a tela.

4 – Por último a *forma de expressão*, como a estruturação das substâncias de expressão. Voltando ao exemplo anterior, as escolhas feitas sobre a tela, as formas dadas, as cores.

O campo *não-hermenêutico* proposto desta maneira por Gumbrecht, coloca qualquer forma de comunicação, incluindo a produção artística, como resultado, não do somatório de fatores, mas da tração entre os quatro pólos acima descritos.

Assim sendo, diante do “resultado/obra artística”, e, principalmente se tratando de uma obra teatral, como pensar a ação do espectador neste campo *não-hermenêutico*? Não se trata realmente de uma aplicação de conceitos, mas de tentar pensar este lugar do espectador a partir deles. O *efeito de presença* vem da tração entre a parte material da cena e o corpo do espectador. A parte material do espetáculo é, de certa maneira, *substância de expressão* para as sensações provocadas no corpo de quem assiste. Estas sensações, no entanto, partem também do próprio corpo afetado enquanto *substância*. O corpo do intérprete ali presente é também afetado pelo corpo do espectador enquanto produz sua *forma de expressão*. Ou seja, toda a materialidade presente, objetos de cena, roupas, cadeiras, luz, calor, corpos de atores e espectadores são *substância* para a produção da obra, que, tanto irá se alterar a cada encenação, visto que as *substâncias* serão novas, como a *produção de expressão* pertencerá a cada corpo presente. É mais do que dizer que cada

espectador trará uma *interpretação* diferente da obra, há uma experiência, uma vivência que se altera e se compõe a cada corpo presente.

### **O contexto interiorano: a Cia de Arte Persona**

Fundada em 17 de março de 1997, no município de Campos dos Goytacazes, noroeste do Estado do Rio de Janeiro, a Cia de Arte Persona surge com o intuito de suprir um hiato na produção teatral local, desconexa e reduzida a um pequeno gueto durante os anos de 1990.

Sem entrar em detalhes históricos, quando a Cia surge, não há efetivamente espectadores de teatro habituais. Cabendo ao grupo, determinadas ações que gerassem, em primeira instância, o interesse da população para, em seguida, o hábito da frequência no teatro.

Como o foco do presente trabalho não é o processo de formação da plateia ou mesmo do espectador, mas a investigação da potência da experiência estética produzida pela tração entre *sentido* e *presença* na sala de espetáculo, basta dizer que, ao longo de seus 15 anos de existência, a Cia-escola<sup>5</sup> promove em torno de si um público não apenas numeroso, mas com um alto grau de afeto pela Cia, com muitos frequentando sua Sede e mesmo se inscrevendo como alunos do curso regular. Uma parte da população passa a se mobilizar, não apenas enquanto espectadores, mas como produtores – muitos participam de ações coletivas promovidas pela Cia, ou da própria confecção de materiais para cenário e figurino de espetáculos, não apenas doando materiais, mas na sua construção efetiva. Um bom exemplo disso no espetáculo a ser analisado, é que parte do figurino composto por malhas escritas foi produzido tanto por pessoas de dentro da Cia, como por conhecidos, amigos, membros da população com frequência na sede. Este envolvimento direto gera uma relação material diferenciada no próprio instante do espetáculo.

### **Entre o Dedo e o Anel<sup>6</sup>**

Com o intuito de provocar seu espectador a retrabalhar o conceito de perda, a Persona compõe “Entre o Dedo e o Anel”. Criado por meio de um processo colaborativo que, como o exemplo anterior já indica, ultrapassa a sala de ensaio, este espetáculo tem como primeiro movimento de elaboração uma campanha feita pela Cia na cidade e arredores, requisitando à população histórias de perdas. Seleccionadas 5, os “donos” das histórias foram convidados à sede para entrevistas com o elenco. Destas entrevistas, apenas duas histórias ficaram: um menino de 13 anos que, após anos de hesitação, perde seu primeiro amor num acidente de motocicleta sem jamais se declarar e uma mulher que, em seu aniversário de 56 anos, após uma vida inteira de privações, resolve tomar uma nova atitude diante da família opressora.

---

5 A Cia de Arte Persona se estrutura em duas vias que caminham paralelamente, porém se auto-alimentam: O núcleo de pesquisa, composto de atores mais técnicos responsáveis pelas pesquisas e montagens de maior apuro e a escola, um curso livre de artes cênicas com duração de dois anos. Todos os membros do núcleo hoje, passaram pela escola, embora vários tenham continuado sua formação em instituições como UNIRIO e UFRJ.

6 Elenco: Davi Palmeira, Fernanda Tatagiba, Marina Nagib, Lênin Willemen, Sunshine Pessanha, Tânia Pessanha e Thaís Peixoto.

Esta participação direta, tanto no momento inicial quanto mais à frente, na produção, gerou, em grande parte das pessoas, uma dose considerável de expectativa:

“Minha expectativa era muito grande! Já estava por dentro do tema da peça e estava ajudando em algumas tarefas da produção, por isso tinha uma ansiedade muito grande de ver esse trabalho, de longo tempo, ser concretizado e com sucesso.” (Thássia Nunes, estudante, 22 anos)

Assim, antes mesmo de penetrar a sala de espetáculo, muitos de seus elementos já se faziam *presentes* e já geravam algumas produções de *sentido*. Esta relação, em alguns casos, levou mesmo a uma negação da posição de espectador; várias pessoas vieram declarar mais tarde que, por receio do que acreditavam que iriam sentir, não foram capazes de assistir o espetáculo.

“Como sabia que o espetáculo falava sobre perdas e dores, confesso que fiquei um pouco receosa, com medo de ficar muito triste, entre outras coisas.” (Luisa Santos, estudante, 16 anos)

A escolha do espaço alternativo, o Liceu de Humanidades de Campos, escola de excelência por onde grande parte da população campista passou e antigo solar do Barão da Lagoa Dourada, produzia em si, uma atmosfera de memória que se somava à experiência pretendida.

Na sala, distribuídas em círculo, 80 cadeiras se destinavam aos espectadores. As cenas, em grande parte simultâneas, se passavam tanto dentro quanto fora do círculo, envolvendo-o. A proximidade que os corpos dos intérpretes impunham ao público, da mesma forma que aproximava alguns, deixava outros extremamente desconfortáveis.

“Quando me vi dentro da cena, aliás, nunca tinha vivido algo parecido, o ator tornou-se um espelho e a cena foi minha.” (Maria Teresa, psicóloga, 60 anos)

As relações estabelecidas pelo espetáculo, e seus processos de *interrupção* das ações com depoimentos, músicas etc, levou o espectador a presentificar instantes da sua própria vida, ressignificando-os. Numa tração entre *produção de sentido* a partir de possíveis leituras e de *presença* a partir de todos os elementos descritos anteriormente, há a geração de novas memórias, conectadas vida-cena e gravadas nos corpos, na materialidade destes espectadores.

“Ao final do espetáculo (...) fiquei calado. E até hoje quando ouço o nome da peça, quando penso, me arrepio de uma tal forma!” (Anderson, estudante/ator, 16 anos)

“Vivenciar aqueles momentos me fez viajar no tempo” (Mônica Tatagiba, Assistente Social, 48 anos)

## REFERÊNCIAS:

CIA DE ARTE PERSONA. *Fichas para análise da recepção do espetáculo "Entre o Dedo e o Anel"*. Campos, RJ. 2011

ECO, Umberto. *Os Limites da Interpretação*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. [1990]

GUINSBURG, J; FERNANDES, Sylvia (Orgs). *O Pós-dramático: um conceito operativo?* São Paulo: Perspectiva, 2008.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de Presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto e Editora PUC-Rio, 2010.

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