

CAMPOS, Cecília Lauritzen Jácome. **A recepção acidental em “sÓ”**: uma via de leitura. Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina. Flávio Augusto Desgranges de Carvalho. CAPES. Atriz, performer, professora.

RESUMO

O texto apresenta um trecho da tese intitulada “A recepção acidental: vias de leitura do teatro performativo urbano”, cujo enfoque esteve centrado no diálogo entre as noções de acaso e acidente e o fato do pedestre passar ou não a assumir o lugar de espectador. Uma das leituras que compartilho é a experiência como espectadora da intervenção urbana “sÓ”, performada pela artista Sâmia Ramare, em que a mesma ocupa espaços públicos não convencionais, ou seja, onde não há uma cultura prévia de eventos artísticos.

Palavras-chave: Recepção acidental. Intervenção urbana. Espectador. Comunidades transitórias.

ABSTRACT

The text presents an excerpt from the thesis entitled "The accidental reception: ways of reading the urban performative theater", whose focus was centered on the dialogue between notions of chance and accident and whether or not the pedestrian takes the place of spectator. One of the propositions I share is the experience as spectator of the urban intervention "sÓ", performed by the artist Sâmia Ramare, in which it occupies unconventional public spaces, that is, where there is no previous culture of artistic events.

Keywords: Accidental reception. Urban intervention. Spectator. Transitory communities.

A tese intitulada “A recepção acidental: vias de leitura do teatro performativo urbano” apresentou o acidente como modo característico de recepção proposto ao pedestre-espectador, tomado de assalto por proposições e ocorrências inusitadas, deflagradas, de distintas maneiras, pelos eventos performativos urbanos. Metodologicamente, o trabalho pôs em diálogo estudos teóricos sobre o acaso e o acidente, bem como advindos da estética da recepção e do teatro performativo. Além desses, aproximou-se por meio de entrevistas e experiências dessa autora como espectadora dos grupos

brasileiros: ERRO Grupo (SC), Grupo Ronda de Teatro e Dança (SC), Grupo E.T.C. (SC), Coletivo Mapa Xilográfico (SP) e Cia. Rústica (RS).

O trabalho estruturou-se em quatro trechos, dentre os quais destacamos neste texto o segundo, intitulado “Teatro performativo na cidade como experiência acidental”. Essa parcela da tese foi responsável por fundamentar as noções de acaso e acidente, bem como a filosofia da prática e da rede, no intuito de gerar uma aproximação com a figura do pedestre que se torna espectador.

O Acaso, o Acidente

A noção de acaso fundamenta a recepção acidental porque contextualiza a indeterminação e a imprevisibilidade do acidente, sem adotá-las de modo aleatório. Ao pontuarmos como objeto o acontecimento teatral na cidade, lançamos nosso olhar para o pedestre que é o espectador em potencial deste evento. Optamos por adotar o pedestre enquanto termo padrão ao invés de transeunte por determinados motivos, um deles é uma aposta na possibilidade do estado de permanência na cidade. O transeunte nos remete em primeira instância ao transitório, temporário, àquele sujeito que não permanece, ou seja, é passageiro, pois se encontra no espaço da cidade enquanto consumidor anônimo. Em segunda instância, transeunte nos remete ao vocabulário do direito penal, área que define o crime transeunte como aquele que não deixa vestígios. O uso do termo pedestre, por sua vez, apresenta a possibilidade de pensarmos em uma espécie de ontologia do cidadão, ou seja, a uma condição de deslocamento natural do ser humano. Segundo Daros (2000), mesmo com o advento dos transportes, nossa condição de pedestre nunca foi abandonada ao longo da história, portanto, em determinados momentos nos colocamos em situação de condutores ou passageiros, porém sem abandonar o lugar de pedestres. Como afirma Daros (2000, p. 02):

Quando afirmamos que pedestre somos todos nós e que essa é uma condição natural do ser humano, precisamos ter plena consciência de que ela abrange um conjunto heterogêneo de pessoas. Em decorrência disso as regras de trânsito devem ser estabelecidas e operadas de maneira a atender as necessidades dos grupos mais frágeis da população. Caso contrário, estaremos afastando-os do

espaço público e tornando-os incapazes de exercer o direito mais simples e fundamental do ser humano: o de ir e vir.

Ao apurar este olhar, pensamos no pedestre que se torna espectador por acaso, configurando a experiência estética como uma surpresa, algo que não estava planejado ou que não era esperado, segundo as configurações e os usos habitualmente atribuídos a determinados espaços. Acreditamos que tal surpresa pode ser influenciada por duas capacidades: declarar-se enquanto espetáculo e reforçar/contrariar uma cultura de ocupação do espaço, ambas ligadas à intenção da proposta artística. A primeira capacidade está diretamente ligada à linguagem adotada pelo artista/grupo que irá conferir modos de abordagem, declaradas ou não enquanto teatro. Este grau de **declarabilidade** influenciará na duração da descoberta, no engajamento dos corpos e nos termos do contrato com o público. A segunda capacidade, por sua vez, pode reforçar ou contrariar uma prévia cultura de ocupação de determinado espaço, pois acreditamos que todo espaço possui uma cultura de ocupação, mesmo quando é esvaziado ou inabitado. Esta cultura perene, em contrapartida, nem sempre é de ocupações pela arte, daí o diferencial que pode potencializar o acaso do encontro. Cada espaço comporta um grau de **ocupabilidade**, cada sujeito estabelece um nível de urbanidade e cada espetáculo investe em declarar-se ou não enquanto tal, cada aspecto levantado tornará mais ou menos provável o acontecimento do acidente para cada pedestre.

Nesse sentido, estamos falando de um encontro que não é mediado pelo convite prévio ou pelo desejo, também prévio, de comparecer aos lugares da arte. Estamos falando de uma recepção acidental que só acontece porque não detemos o controle dos fatos, ou seja, que se dá porque inventamos¹ o acaso como modo de operar frente à impossibilidade de prever e explicar os acontecimentos. O investimento numa recepção que se dê no acidente e no acaso surge como possibilidade de fazer uma provocação ao pedestre, de

¹ A invenção nesse caso não surge como uma atitude cujo autor possamos identificar. Nem sempre o acidente do encontro com uma manifestação artística se dará por conta da intenção do artista, porque os efeitos da sua iniciativa de estar na rua lhe fogem ao controle.

instaurar dúvidas em sua atitude automática cotidiana, de certo modo, de **desanestesiá-lo**.

Vejamos primeiro as acepções que os estudos conferem à noção de acidente. Substantivo masculino, derivado do latim *accidens*, *-ntis*, pode ter cinco principais significados, segundo o Dicionário Michaelis²: 1- O que é casual, fortuito, imprevisto; 2- Acontecimento infausto que envolve dano, estrago, sofrimento ou morte; desastre, desgraça; 3- Ataque epiléptico; desmaio, vertigem, síncope; 4- Disposição irregular de um terreno; 5- Disposição variada de luz. Para o estudo em questão podemos destacar a primeira definição que aponta para o acidente como derivado do imprevisto e do casual. Podemos, igualmente, ressaltar a segunda acepção que define o acidente enquanto um acontecimento que envolve um dano. O que nos leva a ressaltar a possibilidade de que todo acidente gera uma mudança de configuração, alterando e transformando os sujeitos e espaços imbricados nos mesmos, quando podemos começar a pensar acerca das consequências de um acidente, suas reverberações.

Steve Redhead apresenta no artigo “*The art of the accident: Paul Virilio and accelerated modernity*” algumas considerações sobre o que pode ser compreendido como uma teoria do acidente, o que viria a ser chamado de estética do acidente. Associando-se diretamente com a noção de modernidade acelerada, Redhead (2006) discute a importância dada à velocidade na cultura contemporânea, regida principalmente pela cultura de massa.

Envolvido nessa discussão, Paul Virilio, filósofo francês do urbanismo, desenvolveu uma teoria sobre a velocidade, a tecnologia e a modernidade, inaugurando a ideia de dromocracia ou condição dromocrática³, em lugar da condição pós-moderna defendida por outros teóricos da escola pós-estruturalista, como Jean François Lyotard. Apesar de Virilio concentrar-se na escrita em torno da problemática da vulnerabilidade urbana e do fracasso do

² Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/busca?id=7m0Q> Acesso em 17 de nov. 2018.

³ Em busca de uma leitura mais detalhada acerca desta teoria sugerimos acesso à obra do pesquisador Eugênio Trivinho, em especial o artigo: TRIVINHO, Eugênio. Introdução à dromocraciacibercultural: contextualização sociodromológica da violência invisível da técnica e da civilização mediática avançada. **Revista FAMECOS**: Porto Alegre. nº 28. 2005. p. 63-78.

trabalho em rede, sua teoria interessa no presente contexto de estudo porque apresenta um olhar tanto filosófico quanto tecnicista sobre o acidente, ultrapassando a concepção do senso comum sobre o termo. Para Virilio e Petit (1999), o acidente é também a face oculta do progresso técnico, ou seja, ele está localizado nas brechas que as tecnologias ainda não conseguiram alcançar.

Segundo Redhead (2006), foi a partir dos anos 90 que Virilio deixou um pouco de lado a questão da dromologia e passou a investigar a teoria do acidente. O termo acidente, no uso dado por Virilio como uma terminologia específica, é uma noção complicada e ambígua, mas é certo dizer que seu posicionamento vai além daquele que vê o acidente como um acontecimento inesperado, aproximando-se mais das suas características filosóficas, com influência direta da fenomenologia proposta pelo filósofo francês Maurice Merleau-Ponty. Com o advento das tecnologias do espaço e do manejo da energia nuclear, Virilio defende que a natureza e o tipo do acidente vêm mudando, principalmente em termos de alcance; se falávamos em acidente numa escala local ou federal, cada vez mais este ameaça acontecer num âmbito mundial.

O que fica latente na leitura de Redhead (2006) sobre Virilio é a sua problematização das atuais causas que geram um acidente. Para o filósofo francês está cada vez mais difícil diferenciar quando um acidente acontece por causas naturais ou quando é provocado pelo homem. Virilio (1999) passa a questionar a natureza do acidente, visto que os avanços tecnológicos alteraram consideravelmente nossa rotina cotidiana, como é o caso dos transportes, por exemplo. Nesse sentido, detecta a necessidade de repensarmos as escalas, os efeitos e os modos de lidar com os acidentes gerados pelos novos meios, inclusive os meios de comunicação como a internet que, segundo o autor, são complexos por abolir as noções reais de tempo e distância.

A visão do filósofo merece ser destacada, igualmente, porque ele faz aproximações do acidente com a arte, chegando a se utilizar em seus escritos do termo “arte da tecnologia”. Virilio afirma que a catástrofe do dia 11 de setembro de 2001 contra as torres gêmeas nos Estados Unidos, por exemplo,

pode ser tomada como um evento estético defendendo, portanto, a ideia de um Museu do Acidente. Uma de suas iniciativas, nesse sentido, ocorreu quando, de novembro de 2002 a março de 2003, Virilio permaneceu com sua exposição *Ce qui arrive* [O que acontece]⁴ na Fundação Cartier Pela Arte Contemporânea em Paris. Ao recuperar notas da imprensa e fotos que retratavam diversas catástrofes da história, tais como o acidente nuclear em Chernobyl e terremotos em Taiwan, Virilio faz provocações ao espectador de sua exposição, mobilizando-o à construção de uma memória crítica do tempo atual.

Já a noção de “acaso” pode remeter a outros termos diversificados, seu entendimento é múltiplo, dependendo principalmente do contexto ou da área em que é estudada. Para Entler (1997, p. 01), “o acaso é sempre denominado a partir da **impossibilidade** de localizar as determinações de um fenômeno”, o que seria um consenso sobre o termo. Ou seja, a primeira acepção de acaso remete a uma limitação, própria do humano, de prever os acontecimentos e, por outro lado, da necessidade de inventar um termo que contemple aquilo que não pode ser explicado.

Entler (1997) propõe pensarmos o acaso segundo três vertentes principais. A primeira vertente toma como base o princípio causa/efeito, inserindo o acaso nessa lógica. Entretanto, ele estaria localizado no âmbito dos efeitos cujas causas não podemos ter controle ou conhecimento. A segunda vertente defende que o acaso advém do cruzamento de séries causais independentes, ou seja, uma série causal se define pelo ligamento de causas que um determinado acontecimento pode ter. Para Antoine Augustin Cournot, matemático que elaborou esta noção de acaso, séries causais sem nenhuma ligação aparente podem se cruzar gerando um acontecimento, explicando o acaso. Nesse sentido, Cournot reforça que cada série pode ser explicada isoladamente, porém seu cruzamento não. Entler (1997) complementa que nós não conseguimos explicar o cruzamento, entretanto isso não quer dizer que não

⁴Para mais informações a respeito das obras exibidas nesta exposição ver: MORAES, Marcelo Jacques de. *Ce qui arrive* [O que acontece]. In: **ALEA**: Rio de Janeiro. v. 05. n. 01. p. 158-160. 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/alea/v5n1/20354.pdf?origin=publication_detail> Acesso em 24 ago. 2017

haja explicação, pois podemos entender que o universo representa uma grande série causal, ao invés de um complexo de séries causais isoladas que se ligam, ou não.

A terceira vertente defende o acaso como ausência de causas, o que remete a uma visão mais ligada ao senso comum, mas que envolve, igualmente, certa complexidade. Com base nos estudos do físico francês RémyLestienne, Entler (1997) explica que a física quântica seria o terreno mais propício para falar em acaso, pois seu pensamento assume a imprevisibilidade do comportamento das partículas subatômicas, utilizando-se assim de ferramentas probabilísticas. Entler (1997, p. 3) conclui seu pensamento lançando a seguinte questão em relação ao acaso como algo absoluto, sobre o qual não podemos encontrar explicações e sobre o qual impera a impossibilidade da superação do estado de indeterminação: “trata-se simplesmente de uma oposição às pretensões do determinismo, porque as causas definitivamente não estão disponíveis, ou de uma negação da ideia de determinação, porque as causas de fato não existem?”.

José Renato Salatiel (2008) fundamenta em sua tese de doutorado duas concepções do acaso (Acaso Matemático e Acaso Absoluto) na filosofia de Charles Peirce. A primeira abordagem, o acaso matemático, refere-se às probabilidades, remetendo a uma “‘aparente’ violação das leis da Natureza e a uma complexidade de relações causais e causas desconhecidas (relativas à ignorância humana)” (SALATIEL, 2008, p. 96). Esta concepção é destacada por Salatiel como um ponto fraco na teoria Peirciana, “por comportar um elemento epistemológico referente ao desconhecimento de cadeias causais e por manter intacto o princípio de causalidade”, ou seja, por basear-se na ideia de que há uma suspeita de violação das leis naturais. Entretanto, nos interessa destaca-la, principalmente por considerar que a probabilidade de perceber um evento como casual está intimamente ligada com o estado de conhecimento de cada indivíduo, fazendo-nos retomar o que apontamos como invenção do acaso anteriormente neste texto.

Em outra fase de suas pesquisas, a partir de 1890, Peirce passa a adotar um entendimento radical do conceito, concebido como o acaso

absoluto. O filósofo defende que o acaso seja uma violação nas leis da causalidade, refutando a ideia de que o mesmo representa o esbarrar-se do homem com sua própria ignorância. O acaso absoluto significa “i. um atributo real, ontológico, de mundo; ii. ausência de lei; iii. uma ação espontânea que viola as leis da natureza para dar origem a uma tendência de aquisição de hábitos” (SALATIEL, 2008, p. 97).

Se tomarmos a noção de acaso como axial para o acidente e para a recepção acidental, conseqüentemente, veremos que a tentativa de mapear suas causas não parece tão eficiente quanto a de debruçar-se sobre seus efeitos. No âmbito teatral, a atividade criadora é permeada de acasos, associações involuntárias, oportunidades que transbordam e ao mesmo tempo escapam às mãos de seus artistas. “Para a arte, assim como para qualquer gênese, o acaso encontra sua utilidade como uma das mais ricas fontes de diversidade e de renovação que conhecemos. Não há criação verdadeira sem desvio” (ENTLER, 1997, p. 2). Nesse sentido, Carreira (2014) sugere uma ampliação do pensamento acerca dos processos de criação do teatro performativo, quando busca uma relação estreita com o espaço urbano: “o acaso e a construção aleatória de sentidos passam a ser elementos fundamentais do processo de criação, ainda quando tal aleatoriedade não implique na negação da existência de objetivos por parte dos artistas” (CARREIRA, 2014, p. 227).

Então, quem provoca o acidente do encontro com o teatro na rua? Quem o sofre? Se o acaso representa o lugar que possibilita o imprevisível, todo sujeito tem em si, na sua relação com o mundo, a possibilidade de vivenciar acidentes que só acontecem porque o acaso existe. Podemos dizer com Carreira, nesse sentido, que o “acaso e a construção aleatória de sentidos” são elementos intrínsecos ao acontecimento artístico na cidade. Seguindo esta lógica de uma não autoria, a arte que se propõe realizar **com** o espaço da cidade e suas infinitas séries causais não provoca o acidente, mas é responsável por sua escuta, na tentativa de renovar a si e ao seu entorno.

O acaso, não se submetendo às regras, é avesso a qualquer objetivo construtivo ou destrutivo. Ou seja, em princípio, ele não é nem bom e nem ruim. Mas ele é, pelo menos, uma fonte de diversidade e de

renovação. Ele garante a particularidade da história de cada homem e, assim, sua individualidade e sua identidade. Isso pode significar dor ou prazer, mas em qualquer um dos casos, significa a possibilidade de ter experiências diversificadas (ENTLER, 1997, p. 02).

Do mesmo modo que reconhecemos a presença inevitável do acaso enquanto elemento constituinte do processo de criação, sem com isso afirmar uma falta de rigor por parte dos artistas, reafirmamos o pensamento de Entler, pois não objetivamos idealizar uma noção de acaso. Frisamos que o acaso não tem, a princípio, a intenção de ser produtivo ou destrutivo, porém pode vir a ser. Ou seja, uma ocorrência acidental pode gerar um efeito desejado, ambos desdobramentos conferem ao acidente, decorrente da possibilidade efetiva do acaso, sua característica transformadora, tal como apontada na sua primeira definição.

Portanto, é na iminência do desvio criativo, mas também do desvio perceptivo no caso da recepção acidental, que o teatro performativo urbano se coloca. Aqui visualizamos o pedestre como um criador em potencial, porque entendemos que o ato de leitura também é um ato produtivo, não "apenas" receptivo. A leitura como espectadora aqui abordada se coloca, igualmente, na aposta da possibilidade de ter experiências diversificadas em meio aos espaços públicos da cidade, como aponta Entler (1997). Na certeza de que não podemos mapear a infinidade de séries e cruzamentos de séries causais que venham a gerar o encontro acidental do pedestre com o teatro, concentramos em perceber os elementos que ficam sobressalentes no campo do efeito estético. Tais efeitos deixam ver que a leitura cênica na/da rua tem características próprias, porém permeadas pela indeterminação da experiência.

Prática e Rede: filosofias relacionais para a compreensão do pedestre que se torna espectador

Toma-se como ponto referencial o pensamento de Fernandes (2013) que frisa a importância de pensar o espetáculo performativo como um evento que envolve performers e espectadores numa atmosfera única, criando um espaço gerador de experiência que vai além do simbólico. Nesse sentido, a cena contemporânea assume caráter transgressor porque se propõe a

confundir os limites entre cena e vida, em alguns momentos explorando estratégias de risco, de modo a criar um ambiente de contágio emocional em todos os envolvidos.

Algumas questões estimulam o debate: qual termo melhor descreveria o pedestre que se encontra acidentalmente com uma manifestação artística no espaço da cidade? Quais instâncias definem a mudança do **status pedestre** para o **status espectador**? Podemos pensar nessa alteração sob diversas perspectivas que, apesar de diferentes, não se excluem e estão ligadas intimamente com a dimensão relacional do evento teatral na cidade, ou seja, aquela que não tem autonomia isoladamente.

A primeira perspectiva seria a mudança como algo interno/individual (- *Eu decido que agora sou, ou seja, me permito intencionalmente*). A segunda seria a mudança numa dimensão externa (- *Eu vejo que o outro agora é, então meu olhar confere espectadorialidade*⁵). A terceira relaciona-se a uma alteração involuntária, quer dizer quando o pedestre inadvertidamente torna-se espectador, sem uma consciência bem definida da mudança que realiza (- *Eu me percebo espectador sem uma intenção prévia*)⁶. A última seria a mudança coletiva, acontecendo a partir de um acordo tácito, a partir do qual os envolvidos no acontecimento se definem como espectadores. Um exemplo recorrente desta mudança ocorre quando surgem pequenas conversas, perguntas e compartilhamento de opiniões acerca da cena com um outro indivíduo que, em uma situação habitual, não seria contactado.

Além das instâncias de alteração do status, seria importante questionar, igualmente, quais são as implicações individuais e/ou coletivas quando tratamos de pensar o espectador, ou seja; é possível isolar o que está no âmbito do sujeito? Para contribuir com essa discussão trataremos de duas noções relacionais - Rede e Prática - que harmonizam com a reflexão pretendida acerca do acontecimento entre pedestre-espectador e obra.

⁵ Qualidade de quem assiste.

⁶ É pertinente destacar que a consciência desta alteração pode acontecer (ou não) em uma duração que foge ao próprio tempo do acontecimento.

Liliana da Escóssia e Virgínia Kastrupp levantam uma discussão na qual poderíamos pensar o momento atual a partir da superação da dicotomia indivíduo-sociedade. Herança da modernidade, a separação entre objetos e saberes é questionada por Escóssia e Kastrupp (2005, p. 296), visto que é preciso redimensionar a noção de coletivo, distanciando-a das representações do social (Estado, Família, Igreja, Comunidades, Povo, Nação, Massa ou Classe) e aproximando-a de uma abordagem “que não se reduz ao social ou à coletividade, tampouco ao jogo de interações sociais”, mas a um plano ou uma instância de criação e co-engendramento.

Escóssia e Kastrupp (2005) fundamentam, a partir do filósofo francês Bruno Latour (1994), que a modernidade legitimou o pensamento dicotômico entre entidades e objetos, culminando na divisão de duas grandes áreas; a psicologia (estudo dos fenômenos individuais) e a sociologia (estudo dos fenômenos sociais ou coletivos), cujas subáreas⁷ reproduzem tal pensamento dicotômico.

No intuito de investigar de que modo a superação da dicotomia de fato revoluciona o pensamento sobre o sujeito em sociedade, as autoras se baseiam em quatro conceitos: *relação/prática* de Paul Veyne, *molar* e *molecular* de Deleuze e Guatarri e *rede* de Bruno Latour, Michel Callon e John Law. Dentre tais conceitos, destacamos os de *prática* e *rede*, visto que dialogam diretamente com a discussão em questão, porque atravessam as dimensões de engendramento do pedestre-espectador, a partir das relações que o mesmo estabelece com o espaço que lhe confere existência. “Conceber um conceito de coletivo para além das dicotomias historicamente constituídas é dar visibilidade a uma outra lógica - uma lógica atenta ao engendramento, ao processo que antecede, integra e constitui os seres” (ESCÓSSIA, KASTRUP, 2005, p. 297).

A filosofia da *relação* ou da *prática*, como proposta pelo historiador francês Paul Veyne (1982), de fato revoluciona o pensamento dicotômico porque não vê o objeto como dotado de significado isoladamente, assim como

⁷ Psicologia social *versus* Psicologia individual e Teoria dos fatos sociais *versus* Teoria sociológica da ação social, respectivamente.

não concebe a ideia de sujeito separado da noção de mundo. A relação do sujeito com o mundo cria e confere sentido ao sujeito e ao mundo, pois é na relação que ambos se estabelecem.

Ao se diferenciar da filosofia dos objetos, a filosofia da prática retira do sujeito, e nesse caso do cidadão, a total responsabilidade ou a completa autoria dos seus atos como unicamente seus. Cada atitude tomada pelo pedestre significará um posicionamento seu, porém que foi gerado pela conjuntura em que está inserido. Há distinção das esferas (sujeito e cidade, por exemplo), porém não há separação no sentido do isolamento porque se constituem um do outro, unidos desde sua gênese.

A noção de *rede*, por sua vez, busca problematizar e superar as dicotomias. Sua maior revolução está na renúncia da separação entre humanos e não-humanos, já que para Latour (1994), Callon e Law (1997) o coletivo deve ser lido como “rede social, desde que se garanta o princípio da heterogeneidade do social, assim como de toda e qualquer entidade, seja ela um indivíduo, uma comunidade, um texto ou um objeto técnico” (ESCÓSSIA, KASTRUP, 2005, p. 301).

Nesse sentido, todas as entidades e atores são capazes de agir, pois não há hierarquias numa rede. Do mesmo modo que um sujeito age sobre um objeto técnico⁸ segundo suas potencialidades, a matéria age sobre o sujeito. O que não quer dizer que todos os atores da rede são iguais, eles se diferem, porém não se separam, estão interligados. Para Escóssia e Kastrup (2005, p. 301) distinguir não é separar, o que configura a rede como “uma versão empírica e não-dicotômica do coletivo”. Em artigo sobre a noção de rede e a singularidade das ciências, a pesquisadora Márcia Moraes apresenta contribuições relevantes para o entendimento do conceito em Latour:

Na perspectiva da teoria ator-rede, um laboratório está longe de ser um lugar isolado, fechado e separado do mundo. Ele é o locus onde são constantemente redistribuídas a natureza e a sociedade. Latour (1992, p. 154) salienta que não há de um lado, um contexto social e de outro, um laboratório [...] “ninguém pode dizer onde fica o laboratório e onde fica a sociedade”. [...] As análises da ciência como

⁸Latour chama atenção para o fato do ser humano ser capaz de pilotar um avião.

o exercício de uma razão, ou como a instituição de uma norma, deixa escapar uma estreita relação entre ciência e sociedade, ciência e política e é justamente sobre esse ponto que incide a teoria ator-rede. Em outras palavras, estudar a ciência em ação significa estudar a ciência como um processo de fabricação do mundo - social e natural. Ação é aqui o mesmo que fabricação, invenção; não se trata da ação de um indivíduo, mas de uma prática coletiva, uma prática de mediação que articula humanos e não-humanos (MORAES, 2002, p. 59).

Partindo, então, do pressuposto defendido pelas autoras de que não deve haver hierarquias numa rede, podemos nos perguntar como essa noção se atualiza a partir da relação espetáculo e espectador, no caso do teatro performativo urbano. Ao compreender o espaço de compartilhamento proposto pela cena (contemporânea) urbana, no qual todos os envolvidos no evento são convidados a agir, nos deparamos com a lógica da rede, porque as diferenças entre os atores não são impeditivas da sua ação. A própria lógica dos espaços públicos da cidade que é ou deveria ser permissiva⁹, retomando a ideia de um espaço de compartilhamento de práticas, confere abertura, ou seja, convida os sujeitos a diferentes interações, sem fazer com que isso desemboque numa separação entre os envolvidos. Colocando-se como *rede* (Escossia e Kastrup, 2005), ou seja, como constituinte do espaço urbano sem reforçar vínculos hierárquicos, o artista na rua é também um sujeito passível, em potencial, de sofrer o acidente.

Ao entender o espaço público como âmbito de relações fugazes, momentâneas e abertas ao acaso, a noção de comunidades transitórias proposta por Carreira (2009) contribui com a reflexão acerca do espectador. O autor reflete sobre as conformações efêmeras de sujeitos que participam de um evento teatral na cidade. A noção de duração, nesse sentido, toma proporção impossível de ser mensurada, ultrapassando a medida entre o horário de início e fim de um espetáculo, porque seu acontecimento se estabelece a partir das relações e dos vínculos que cria com o espaço e estes são da ordem do incomensurável. Como dizer, por exemplo, quando um espetáculo

⁹ O relativismo do termo “permissivo” aqui se dá por compreender que sempre há algum nível de controle, principalmente do Estado, manifestado em sua maioria pela figura do policial, que em diversos momentos tensiona a prática da apropriação artística do espaço público, podendo tornar a participação cerceada.

começou/terminou para cada pedestre que se torna espectador? E o que essas durações podem dizer sobre a recepção de um espetáculo?

Tomando emprestado o pensamento de Néstor Garcia Canclini sobre a construção da cidade como imaginário e a impossibilidade de abarcar sua totalidade, Carreira (2009) alerta para o fato de que cada pedestre constrói “sua” cidade, a partir do seu repertório de usos, segundo suas necessidades. O teatro que se realiza no espaço urbano público, desse modo, intenciona (re)configurar ou provocar pequenas alterações nas cidades individuais dos sujeitos que dele decidem partilhar. Nesse sentido, do mesmo modo que cada sujeito se limita a uma cidade que utiliza, constrói e imagina, o teatro que na rua se estabelece interfere em uma parcela de cidade que alcança, na qual resiste, porque anseia reformá-la. Nessa relação de construção mútua um desafio que se coloca para o artista é ocupar este espaço que é por si só “de adversidade e estabelecer formas de interlocução com uma ampla diversidade de sujeitos” (CARREIRA, 2009, p. 15).

Diante de tal ampla diversidade de sujeitos, cujas origens e destinos são impossíveis de mapear na sua totalidade (característica potencializada quando se trata das grandes áreas centrais), torna-se complexo definir as motivações para o tornar-se espectador. Complexo, igualmente, por estarmos tratando de um tipo de recepção que se dá pelo acidente, portanto, a princípio, não parte de uma escolha deliberada. Entretanto, dentre os incontáveis níveis de participação e engajamento possíveis do pedestre-espectador estabelecer, desde o espectador testemunha que apenas observa até o pedestre que deseja compor a cena, uma vontade inicial perpassa a maioria desses sujeitos, porque seria arriscado e imprudente falar da totalidade. Segundo Carreira (2009), tal motivação tem raiz no comportamento lúdico e sua atitude não pode ser vista como uma simples observação, mas como uma tomada de decisão de um cidadão que muda seu status e, conseqüentemente, sua atitude em relação ao espaço que ocupa.

A comunidade que se pretende estabelecer será uma comunidade que se definirá pelo prazer do jogo teatral, pelo gozo de se observar ou de se protagonizar atritos entre o real e o ficcional. Desse modo o sujeito na rua estará ocupando o duplo lugar de usuário da cidade e

espectador-ator de uma forma teatral que sempre funciona como uma microruptura lúdica dos ritmos operacionais da urbe, ou de zonas dessa urbe (CARREIRA, 2009, p. 17).

A realização da ação *Só da performer* Sâmia Oliveira vai ao encontro da ideia exposta acima por Carreira (2009), principalmente por ocupar espaços públicos não convencionais, ou seja, onde não há uma cultura prévia de eventos artísticos¹⁰. Na ocasião em que presenciei tal performance aconteceu um caso inusitado que, além de exemplificar uma possibilidade de recepção acidental, atuou como uma ruptura radical do uso e da significação do espaço em que aconteceu. A ação se propõe a desafiar o pedestre-espectador a interagir com a *performer* através da atitude de arremessar balões, numa analogia com o ato de atirar pedras. Enquanto a performer ocupa a calçada de uma rua, os pedestres-espectadores se espalham em diversas direções, desde as laterais à calçada oposta e o próprio meio da rua. Os balões são empilhados em um balde próximo ao meio fio e estão cheios de tinta, o que gera um efeito visual de impacto quando são arremessados e estouram por todo corpo da performer que veste roupa clara.

Tanto o bairro quanto a rua, escolhidos para a realização dessa performance, não representam espaços convencionais de apresentação, o que gerou a presença de dois públicos. O público representado pelos estudantes e professores do Centro de Artes que haviam tido acesso à divulgação da performance e todos os demais transeuntes que ocupavam o espaço naquele momento.

¹⁰ Partimos da ideia de que todo espaço agrega uma cultura de ocupação, mesmo quando é inabitado, entretanto, quando tratamos de ocupações artísticas, ou seja, apropriações recorrentes dos espaços pelas fabricações e usos da arte, visualizamos que alguns espaços são eleitos em detrimento de outros na cidade. A performance foi apresentada na calçada da rua José de Alencar, lateral do Centro de Artes da Universidade Regional do Cariri – URCA, localizada em Juazeiro do Norte – Ceará. Esta calçada é utilizada, majoritariamente, para descarte de lixo pelos moradores do entorno e passagem de pedestres.

Só. Juazeiro do Norte, CE



Fonte: Foto Wandelysson Landim

Só. Juazeiro do Norte, CE



Fonte: Foto Wandelysson Landim

Dentre as efêmeras presenças que constituíam o público, um senhor me chamou atenção por sua permanência. Ele passava com sua moto quando viu a ação acontecendo e decidiu parar para assisti-la, o que gerou reações de diversas ordens (logística e perceptiva). Por estacionar na própria rua onde já

se encontrava boa parte dos espectadores, acabou impossibilitando que o trânsito de veículos continuasse. Igualmente por ser o único motorista que estacionou ao ver a performance, gerou no público uma inquietação, ou mesmo uma curiosidade diante da sua atitude e do seu interesse. Provocada por tal atitude fui conversar com o motorista, perguntei a ele por que havia parado para assistir, mesmo sabendo que poderia atrapalhar o trânsito. Ele explicou que não era comum ver aquele tipo de manifestação naquele espaço e que, inicialmente, havia parado no intuito de ajudar a *performer*. Porém, ao perceber que a mesma estava ali por sua própria vontade resolveu continuar assistindo porque se tratava de um bonito ato, um ato de coragem.

As noções de *rede* e *prática*, a partir da experiência compartilhada reforçam, portanto, a ideia da coexistência dos elementos que compõem o acontecimento sem uma anulação das suas diferenças. Quando a noção de rede problematiza as dicotomias (entidades e objetos; indivíduo e sociedade) e do mesmo modo quando a filosofia da prática defende a constituição dos sujeitos e objetos apenas na sua relação, revoluciona-se uma estrutura de pensamento sobre o mundo. Acreditamos que essa revolução vai ao encontro das revoluções sofridas e provocadas pelo teatro, desde seu desvio performativo (Fischer-Lichte, 2008) por volta de 1960, mas ainda em transformação atualmente. Dentre tais mudanças, passa a se configurar o espaço enquanto constituinte da dramaturgia cênica (Teatro de Invasão, *Site-specific*). Além disso, assim como em *sÓ*, o espectador adentra o acontecimento, potencializando seu caráter efêmero e de risco. Tomando como lógica a *prática* e a *rede*, as presenças destes e de outros elementos como axiais do acontecimento teatral na cidade irão se diferenciar por diferenças sutis de status, porém não de constituição nem de representatividade.

Nesse sentido, podemos dizer que **o espectador se estabelece como tal na relação com todos os elementos que constituem o espaço público**, uns agindo sobre os outros segundo suas potencialidades, conformando, assim, o acontecimento teatral. A interrogação inicial sobre a natureza do espectador, enquanto indivíduo ou coletividade encontra sua limitação, porque entendemos como superada a dicotomia estabelecida, uma vez que ambas instâncias conferem existência reciprocamente.

Referências

CARREIRA, André. Teatro de rua como ocupação da cidade: criando comunidades transitórias. **Urdimento**, Florianópolis, n. 13, p. 11-21, 2009.

DAROS, E. J. **O pedestre**: 13 condições para torná-lo feliz. São Paulo: Associação Brasileira de Pedestres –ABRASPE, 2000. Disponível em: <http://www.pedestre.org.br/downloads/OPEDESTREFELIZ.pdf>. Acesso em: 17 nov. 2018.

ENTLER, Ronaldo. **Acaso e cotidiano**. 1997. Disponível em: http://www.entler.com.br/textos/acaso_cotidiano.html. Acesso em: 17 nov. 2018.

ESCÓSSIA, Liliana da; KASTRUPP, Virgínia. O conceito de coletivo como superação da dicotomia indivíduo-sociedade. **Psicologia em Estudo**, Maringá, v. 10, n. 2, p. 295-304, mai./ago. 2005.

FISCHER-LICHTE, Erika. **The transformative power of performance**. London and New York: Routledge, 2008.

MORAES, Márcia Oliveira. Sobre a noção de rede e a singularidade das ciências. **Revista Documenta**, v. 8, n. 12/13, pp. 57-70, 2002.

REDHEAD, Steve. The art of the accident: Paul Virilio and accelerated modernity. **Fast Capitalism**, v. 2, n. 1. 2006. Disponível em: <http://www.fastcapitalism.com/>. Acesso em: 19 nov. 2018.

SALATIEL, José Renato. **Sobre o conceito de acaso na filosofia de Charles S. Peirce**. 2008. Tese (Doutorado). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.