

PARA ALÉM DO PESADELO a procura por uma dramaturgia de terror no teatro

Julia Kieling Lucas (Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS)¹

RESUMO

O trabalho desenvolvido parte do seguinte questionamento: é possível criar uma obra de terror no teatro? Compreendendo a relevância do gênero horror para a arte e a sociedade ao longo do tempo e valendo-se de sua relação direta com o gênero fantástico (TODOROV, 1992), através de uma pesquisa empírica aliada à teoria, foi investigado e elaborado o conceito operatório Terror Artístico, salientando as diferenças entre horror e terror (VARMA, 1957; RADCLIFFE, 1826; KING, 1981) com o intuito de valorizar o reconhecimento e a produção de uma experiência estética singular voltada ao medo, à perturbação imaginativa, ao fascínio e à expectativa. A partir disso, são apresentadas possibilidades para encenar uma obra enquadrável neste conceito, com enfoque na dramaturgia cênica, sendo esta considerada o fio narrativo baseado em escolhas feitas para sua composição; o meio estruturador da elaboração teatral contemporânea. Como recurso efetivo para a produção estética pretendida, a imersão (BOUKO, 2016) é apresentada como uma pista inicial e essencial, e dela, são elencadas etapas para auxiliarem na construção cênica, na tentativa de desmistificar tal confecção. Dentre os objetivos traçados para este estudo estão a vontade de explorar novos caminhos para o teatro e a importância do reconhecimento do Terror Artístico por estas e pelas artes no geral, salientando sua potência mobilizadora poética e social.

PALAVRAS-CHAVE

Terror; Terror Artístico; gênero horror; medo; dramaturgia.

ABSTRACT:

The study leads off from the following question: is it possible to create a terror theater work? Comprehending the relevance of the horror genre to the art and society over time, and taking advantage of its direct relationship with the fantasy genre (TODOROV, 1992), through

¹ Mestranda em Artes Cênicas (PPGAC/UFRGS), graduada em Teatro Bacharelado com ênfase em Interpretação (UFRGS), graduanda em Teatro Licenciatura (UFRGS). É atriz, diretora, dramaturga e professora. Integrante do Qorpo Crítico, site de críticas teatrais da UFRGS. Atualmente, desenvolve pesquisa acerca da encenação de terror no teatro, com enfoque na dramaturgia.

an empiric research in consonance with theory, the operatory concept of Artistic Terror was elaborated and investigated, stressing the differences between horror and terror (VARMA, 1957; RADCLIFFE, 1826; KING, 1981) with the intent of valuing the recognition and production of a singular fear, imaginative disturbance, fascination, and suspense driven aesthetic experience. From this, possibilities to stage a theatre work that fits in this concept are presented, with focus on scenic dramaturgy, being this considered the narrative thread based on choices made for its composition; the structuring medium of the contemporary theatrical elaboration. As an effective resource for the aesthetic production intended, the immersion (BOUKO, 2016) is presented as an initial clue, and from it, steps to assist the scenic construction are listed, in an attempt to demystify the aforementioned scenic production. Among the outlined objectives for this research are the will to explore new ways for the theatre, and the importance of recognizing the artistic terror by the arts in general, stressing its mobilizing poetic and social potency.

KEYWORDS

Terror, Artistic Terror, horror Genre, fear, dramaturgy.

INTRODUÇÃO

A polêmica em torno do gênero horror é tamanha, seja no campo da recepção quanto no da elaboração artística, que quase tornou-se uma característica do mesmo. Quando perguntadas sobre sua opinião acerca do gênero, algumas pessoas o desmerecem por utilizar o desconforto e o medo dos espectadores como um objetivo para a sua criação; outras, consideram-no uma arte menor por não reconhecer que o mesmo exige uma pesquisa ou preparação tão extensa quanto na construção de outros gêneros; também há aqueles que o comparam com a comédia para justificar sua “insignificância”, um gênero aparentemente voltado às grandes massas que não requer elaboração intelectual para assistí-lo. De um jeito ou de outro, é inegável que as opiniões a seu respeito são controversas e, na maioria das vezes, negativas. O interessante é que, paradoxalmente, as produções de horror “ (...) têm, talvez como nenhum outro gênero da tela, uma base de espectadores sólida e apaixonada” (ZANINI, p 99, 2015). Revoltas à parte, é inegável que o horror conseguiu manter-se em voga na arte desde o seu surgimento, demonstrando que existe algum fator (ou fatores) que atrela-o ao fazer artístico e, também, à sociedade.

Aparentemente, nos últimos tempos (principalmente a partir do início do século XXI) artistas e pesquisadores têm reconhecido esse fato, contribuindo com inovações no que tange

à criação artística e fornecendo material científico alicerçado no horror. Um indicativo disso é o crescimento de pesquisas acadêmicas relacionadas ao gênero: somente no Departamento de Arte Dramática da UFRGS, nos últimos cinco anos, foram realizados dois trabalhos de conclusão de curso, duas pesquisas de mestrado (uma delas ainda em desenvolvimento) e uma de doutorado (ainda em desenvolvimento) que flertam com o horror, direta ou indiretamente. Também nas últimas duas décadas, o gênero conseguiu um espaço reconhecidamente popular, trazendo à tona seu público cativo, anteriormente designado às profundezas do *underground*, através de festivais como o *Fantaspoa*, o maior festival de cinema dedicado exclusivamente a produções cinematográficas do gênero fantástico da América Latina, que ocorre anualmente em Porto Alegre desde 2005, mas, também, pelo surgimento de produções preconceituosamente julgadas “mais intelectuais”, ao exemplo do filme *Corra* (2017), de Jordan Peele, por não fazerem uso de artifícios como sustos e violência explícita – o que levou jornalistas como Steve Rose a referenciar-se a elas como do gênero “pós-horror”.

Além do crescimento perceptível no interesse em consumir obras desse gênero por um público atípico, com o respaldo de uma suposta distância do seu estigma, e do aumento no interesse de pesquisar o horror no âmbito acadêmico nos últimos anos, com a pandemia mundial do novo coronavírus desde o início do ano de 2020, as discussões a respeito do horror ampliaram-se, estimulando artistas e pesquisadores de campos diversos a questionarem-se sobre as possibilidades de construção artística do mesmo. Não imaginávamos que viveríamos uma situação *real* de horror no mundo inteiro, que acabaria por influenciar diretamente a arte e as artes cênicas – talvez, o campo artístico mais prejudicado com a pandemia, devido ao seu caráter presencial em tempo e espaço reais – e é de se especular que, por conta disso, discussões a respeito da distância entre o gênero horror e o teatro tenham se agravado. Vivenciando esse contexto, artistas e curiosos começaram a tentar compreender o que constitui o horror artístico e o que existe de pesquisa sobre o mesmo relacionado ao teatro, percebendo, eles próprios, que o momento atual é extremamente propício para pensar sobre esse diálogo. De certa maneira, o desmerecimento do gênero passou a ser questionado a partir do momento em que o nosso cotidiano nos lembrava cruelmente de que a vida e o medo são indissociáveis.

Considerando os fatos mencionados, esse estudo busca contribuir às questões emergentes, trazendo para a discussão as possibilidades advindas da relação entre o teatro e o horror, entre elas, estratégias para uma encenação do tipo, valendo-se das diferenças entre o horror e o terror, e como a elaboração do conceito operatório Terror Artístico foi

desenvolvido com a perspectiva de valorizar uma parcela específica de produções de horror voltadas ao terror que, como percebido, é demasiadamente mais complexa do que apenas relacionada aos sentimentos de expectativa e apreensão propostos por teóricos como Devendra Varma (1923) e Ann Radcliffe (1764).

A IMPORTÂNCIA DO GÊNERO HORROR

Para compreender a importância do gênero horror, suas particularidades e potências, ao invés de traçar uma linha do tempo cronológica, ou ainda, analisar a influência de outros gêneros e a maneira como se mesclaram durante o passar do tempo, parece mais interessante reconhecer como esse sempre esteve presente no desenvolvimento artístico e cultural, acompanhando a sociedade e a própria humanidade – mesmo que não fosse, em certas épocas, reconhecido como tal ou, ainda que não tivesse esse objetivo.

Antes da escrita estabelecer-se de forma sistematizada (por volta de 3500 a.C), 100 mil anos atrás, no Oriente Médio, alguns de nossos ancestrais, da mesma espécie que nós, *Homo Sapiens Sapiens*, deixaram de apenas enterrar seus mortos dentro de covas e passaram a depositar carcaças de animais junto a eles, “aparentemente como se fossem oferendas” (MITHEN, 2002, p 36). 70 a 88 mil anos depois, pinturas rupestres começaram a colorir o interior de cavernas na Europa, algumas delas com figuras assustadoras, semelhantes a crânios humanos e monstros, ao exemplo das Cavernas de Chauvet. Ainda antes do surgimento das aldeias, que depois tornariam-se cidades, povos ancestrais realizavam rituais xamânicos, uma espécie de gérmen do teatro, que, à noite, com o auxílio de sombras lançadas por uma fogueira, dançavam e contavam histórias, na tentativa de corporificar mitos sobre a vida e, portanto, sobre a morte.

Como descrito por Zygmunt Bauman em *Medo Líquido* (2006), o sentimento de medo é inerente a todas as criaturas vivas. Para sentir medo, basta estarmos vivos; sua manifestação é uma resposta biológica perante a possibilidade de ameaça à vida, portanto, compartilhamos tal propriedade com os animais. A diferença no nosso caso, entretanto, é que detemos consciência, o que nos torna capazes de subjetivar as experiências vividas e produzir significados a partir delas, complexificando-as e desenvolvendo interpretação sobre as mesmas. Ou seja, é a nossa capacidade de estabelecer relações e projetá-las em situações hipotéticas, o que para Walter Benjamin consiste na expressão do pensamento, a linguagem (BENJAMIN, 1992). Foi a linguagem que possibilitou desdobrar as possibilidades do medo para outras direções que não a do perigo unicamente físico, logo, biológico; direcionando-o

para questões existenciais como a consciência da própria mortalidade, os propósitos da existência e as consequências do passar do tempo – o que não significa, entretanto, que o medo biológico deixou de ter sua importância, pelo contrário: quando passamos a refletir sobre o mesmo, nos tornamos reféns desse conhecimento inevitável. Martirizados pelo saber, passamos a temer o próprio medo.

A partir disso, é de se especular que passamos a tentar encontrar subterfúgios para lidar com nossos medos, o que vai de encontro às ideias de Gilbert Durand (2004), que defende o pensamento humano como originário da *re-presentação*; mobilizado a partir de articulações simbólicas possibilitadas pela linguagem. Desejando compreender o mundo, bem como as questões inquietantes originadas do medo, que o filósofo denominou Universo das Angústias, utilizamos o imaginário, conceituado por ele como um “conjunto das imagens e relações de imagens que constitui o capital pensado do *homo sapiens*” (DURAND, 1960, p 18). A arte aparece, portanto, como uma possibilidade de instrumentalização; como a etimologia sugere, um artifício para lidar com os nossos anseios e angústias.

Assim, é correto dizer que, como na nossa existência, o medo sempre esteve presente no fazer artístico, pela vontade de, simultaneamente compreendê-lo e combatê-lo, independente do campo da arte escolhido. Mesmo no que tange outros âmbitos do conhecimento, como a sociologia, a filosofia e, até mesmo, a teologia, podemos observar sua importância na construção da sociedade, o que nos leva para a conceituação do gênero horror.

Como acontece com outros gêneros, é complexo conceituar o horror. Isso porque, como descrito por Patrice Pavis em *Dicionário de Teatro*, para definir “gênero”:

“A teoria literária não se satisfaz, como a crítica, em estudar as obras existentes. Ela ultrapassa o âmbito estreito da descrição da obra individual para fundar uma tipologia das *formas**, das *categorias** literárias, dos tipos de discurso; ela retoma, desta forma, a velha questão da *poética** dos gêneros, porém não mais se limita, doravante, a catalogar obras historicamente realizadas, preferindo refletir sobre as formas de estabelecer uma tipologia dos discursos, deduzindo-os de uma teoria geral do fato lingüístico e literário. Assim, a determinação do gênero não é mais um caso de classificação mais ou menos sutil e coerente, mas a chave de uma compreensão de todo texto em relação a um conjunto de convenções e normas (que definam precisamente cada gênero). Todo texto é, ao mesmo tempo, uma concretização e um afastamento do gênero; ele fornece o modelo ideal de uma forma literária: o estudo da conformidade, mas também da superação desse modelo, esclarece a originalidade da obra e de seu funcionamento.” (PAVIS, 2001, p.181)

Para analisar um gênero, primeiro é necessário delimitar, por uma lógica, o que o caracteriza, bem como quais são as convenções utilizadas para essa delimitação. As maneiras de se fazer isso ainda hoje são uma discussão constante entre teóricos e pesquisadores,

porém, aparentemente, existem três caminhos comumente utilizados: o que leva em consideração a presença de elementos específicos na sua composição; o que prioriza a experiência estética do público e; o relacionado ao objetivo de criação por parte de seu autor. Ainda, quando nos debruçamos sobre o estudo de um gênero específico, como é o caso do horror, os caminhos se misturam, e, de forma paradoxal, percebemos que, como apontado por Pavis, a inovação inevitável da arte desenreda novas maneiras de composição e, por consequência, surgem situações singulares que acabam por não se encaixar em padrões outrora estabelecidos.

O reconhecimento desse fato nos leva para a principal consideração a respeito da definição do gênero horror: existem muitas perspectivas que se aproximam entre si, nenhuma resposta absoluta. Sabemos, por exemplo, que o termo “horror”, provém do latim *horrore*, que literalmente significa “eriçar, ficar de cabelos em pé” (CÁNEPA, 2008, p. 7), sua etimologia denotando um princípio básico da recepção, o desconforto físico por parte dos espectadores. Para muitos autores renomados dedicados a esse estudo, entre eles Noël Carroll e H. P. Lovecraft, o horror caracteriza-se por um sentimento de profunda repulsa e desagrado, originado principalmente devido ao perigo à integridade física, o risco, como observado por Paulo Roberto Farias (2019). Além disso, como pontuado por Carroll, para uma obra ser considerada de horror, à parte da vontade de incitar tal resposta fisiológica, outros critérios também devem ser preenchidos, como a presença de uma criatura monstruosa (que foge à natureza e, por isso, é impura) e o sentimento de empatia do público para com as personagens. (CARROLL, 1999) Não podemos deixar de considerar, também, sua proximidade evidente com o fantástico que, segundo Tzvetan Todorov, é caracterizado a partir do sentimento de hesitação que o público deve sentir ao tentar enquadrar os acontecimentos ficcionais como naturais ou sobrenaturais (TODOROV, 1992), nem que existe uma diferença essencial entre o horror manifestado artisticamente e o horror natural, o que levou Carroll a referir-se ao gênero como Horror Artístico (CARROLL, 1999).

Disso, aqui o gênero horror é pensado para designar produções artísticas que utilizam o medo como princípio para a articulação de sentimentos que operam concomitantes a ele, ao exemplo do asco, da repulsa, do desagrado, do desconforto, do arrepio, do nojo, do pavor, etc., inseridos em uma estética negativa que permite a abordagem de temas carregados de *tabus* como a violência, a maldade e, principalmente, a morte. Tais produções também devem ser capazes de suscitar uma resposta fisiológica nos espectadores, onde o choque devido ao conteúdo serve para criar uma confusão de percepção, fazendo os corpos do público acreditarem momentaneamente que podem ser violados pela ficção. E pelo medo ser o que há

de mais verdadeiro e humano em nossos seres, inclusive o que nos define, é lógico alegar que, ainda que o gênero horror só seja designado assim a partir do século XVIII, com a publicação de *O Castelo de Otranto* (1764), de Horace Walpole, considerada por muitos a primeira obra de horror na literatura, este tem seu germen há muito mais tempo.

Ampliadamente, ao assistir e ler produções do tipo, é dedutível que todos esses pontos são importantes para pensar sobre o que compõe o horror, especialmente quando analisamos algumas de suas obras consagradas, como *Drácula* (1897), de Bram Stoker, *Frankenstein* (1817), de Mary Shelley, os contos de Lovecraft ou, até mesmo, produções mais recentes, ao exemplo dos escritos de Stephen King e *blockbusters* de sucesso mundial como *Corra* (2017), *Jogos Mortais* (2005) e *Um Lugar Silencioso* (2018). Há, em todos esses, exemplos concretos dos pressupostos levantados.

DIFERENÇAS ENTRE TERROR E HORROR E O TERROR ARTÍSTICO

Nesse panorama, o conceito de Horror Artístico proposto por Carroll aparece para delimitar ainda mais uma parcela específica de produções, onde a repulsa e o asco são centrais para a experiência, balizados pela figura de monstros que representam alegoricamente uma ameaça à vida das personagens ficcionais, corporificando em si o perigo e, conseqüentemente, um medo inerente a nós. Ao sentirmos empatia pelas vítimas, estamos, então, reconhecendo nossa própria mortalidade nelas. (CARROLL, 1999)

Contudo, desde 2016, uma sequência de filmes, entre eles *Hereditário* (2018), *Sombras da Vida* (2017) e *A Bruxa* (2016), tem trazido para discussões populares uma fração de obras artísticas que não se enquadram nas ideias de Carroll, muito menos na concepção antiga de que filmes de horror devem conter cenas de violência explícita, rompantes de som, aparições inesperadamente abruptas de monstros, ou, até mesmo, como no caso de *Midsommar* (2019), de Ari Aster, a escuridão costumeira que serve de plano de fundo para tais acontecimentos. Surgiu, então, uma situação propícia para a criação do termo “pós-horror” que, nas palavras do jornalista Steve Rose, serviria para designar essa nova onda de produções causadoras de medo e pavor, de certa maneira não enquadráveis nas determinações anteriores, alegando que o gênero possui regras e códigos comuns, “nossa lanterna quando nos aventuramos rumo ao desconhecido” (ROSE, 2017, tradução da autora). O argumento para o artigo foi o despontar dessas produções que não utilizam a “lanterna” referida, onde destacam-se a dúvida para onde o horror irá conduzir o público e a vontade dos diretores e roteiristas em utilizar caminhos originais para o desenvolvimento da trama.

A proposta de Rose, afóra a tentativa de valorizar tais produções desvinculando-as de

um gênero tão mal visto pela sociedade, equivocada em seu propósito, serviu para sinalizar ao mercado artístico e também à sociedade num geral o que Carroll chamou de *histórias de pavor (dread)* (CARROLL, 1999, p. 63), que outros autores, como King, também reconhecem em seus estudos, percebendo a presença de uma diferença de qualidade significativa, porém, difícil de descrever quando comparadas à maioria das obras estudadas. Sobre essas, vale reforçar não serem produtos da atualidade, inclusive discussões precedentes já haviam aparecido em estudos sobre o gênero, que culminaram na diferenciação entre o horror e o terror.

Sendo o primeiro caracterizado majoritariamente pelo explícito e o gráfico, sua diferença para com o terror diz respeito ao sentimento de expectativa e apreensão que guia a maior parte dos acontecimentos, costumeiramente confundido com o suspense e até, muitas vezes, referenciado dessa forma propositadamente pela propaganda, visando incentivar o público a assistir produções desvinculando-as do “gênero ruim” – de onde solidificou-se o “gênero suspense”.

A referência à diferença entre horror e terror aparece em algumas obras, e nem todos os pesquisadores concordam em fazê-la, por múltiplos motivos. Entre aqueles que abraçam a ideia da existência do terror no gênero de horror, estão dois nomes significativos: Devendra Varma e Ann Radcliffe. Para Varma, “a diferença entre Terror e Horror é a diferença que há entre a terrível apreensão e a repugnante concretização: a diferença que há entre sentir o cheiro da morte e tropeçar em um cadáver” (VARMA, 1957, p. 130, tradução livre da autora). Já para Radcliffe, cuja paixão pelo romance gótico serviu para fazê-la identificar um padrão no desenvolvimento das produções de sua época, construídas majoritariamente na violência, com a referência da publicação de *O Monge* (1796), de Matthew Gregory Lewis, como descrito em *On the Supernatural in Poetry*, (1826), nas quais a autora pontua uma ineficiência em retratar atrocidades se não há a suscitação do sublime (fazendo alusão a Edmund Burke), e que o mesmo depende da imaginação. Em uma análise breve precedente à tradução do texto de Radcliffe, Marcos Balieiro escreve:

“Sob o pretexto de discutir aspectos particulares da obra de Shakespeare, as personagens, W- e o Sr. S-, envolvem-se em uma conversa na qual se estabelece a diferença, hoje bastante conhecida no âmbito da crítica literária, entre terror e horror. O primeiro, relacionado à apresentação obscura dos objetos que o suscitam, de modo que a imaginação teria liberdade para operar, seria capaz de engendrar o sublime. O último, por sua vez, seria resultado da apresentação excessivamente explícita e diria respeito a sentimentos “menores”, como o asco, a repulsa.” (BALIEIRO, 2019, p 254-255)

Portanto, o horror estaria relacionado ao sentimento de asco, à repulsa e ao desagrado físico, enquanto o terror relaciona-se majoritariamente à expectativa e à apreensão, fatos que servem para colocar em xeque a ideia do “pós-horror”; os artistas atuais não estão desvinculando-se do gênero horror, nem criando algo posterior a ele, mas sim, utilizando com sabedoria essa diferenciação para suas produções, conseguindo trazer para seus trabalhos uma maior articulação da expectativa e da apreensão no desenvolvimento narrativo.

Reconhecendo a importância do terror para o gênero horror e o seu impacto para a construção artística, ele tornou-se objeto de investigação e, a partir dele, foi desenvolvido o conceito operatório Terror Artístico, buscando enaltecer produções de horror que desenvolvem-se a partir da expectativa e da apreensão, sem a utilização obrigatória de criaturas monstruosas ou efeitos gráficos e explícitos, percebendo a extrema relevância para o meio artístico, acadêmico e social desse tipo de criação. Para legitimar que o Terror Artístico não diz respeito apenas à qualidade momentânea de algumas obras, o que caracteriza o terror foi esmiuçado e, a partir disso, elencadas algumas particularidades que relacionam-se entre si para a experiência criativa desse segmento, onde a perturbação imaginativa desencadeada pela obra, que faz o público experimentar uma sensação semelhante à de pesadelo o conduz, bem como a criação em sua totalidade. Junto com o fascínio que incita os espectadores a aprofundarem-se no que é apresentado, como um feitiço que fisga sua percepção, também com o medo que mobiliza (diferente do horror que *imobiliza*) pessoal e imaginativamente e, principalmente, o impacto de questões pertencentes ao Universo das Angústias proposto por Durand, o conceito passou, além de referenciar algumas obras artísticas enquadráveis no mesmo, a ser visto como um guia para a construção criativa, trazendo em si objetivos estéticos e, também, elementos comuns à sua abordagem, somados à intenção premeditada dos artistas que decidem trabalhá-lo. Dentro desse, as ideias do *Unheimliche* de Freud (1919), bem como o que Burke compreende como sublime, tudo o que se aproxima de alguma forma do sentimento de terror (BURKE, 2016), e, ainda, o espaço considerável do desconhecido referenciado por Lovecraft em *O Horror Sobrenatural na Literatura* (1927), encontram um espaço de importância, trazendo para pautas atuais sua repercussão.

A IMERSÃO COMO PRINCÍPIO PARA ENCENAR O TERROR ARTÍSTICO

A partir da criação do conceito operatório Terror Artístico, foram investigadas algumas maneiras de encená-lo. Da prática, surgiram diversos elementos importantes para sua construção. Do ponto de vista da dramaturgia, surgiram recursos interessantes para fazê-

lo, tais como a ruptura do caminho traçado pela narrativa que desenreda-se para outro lado de forma inesperada, a dualidade de intenções por trás das falas das personagens, a presença de lacunas, a relação com o questões pertencentes ao Universo das Angústias, entre outros. De todos eles, no que refere-se à dramaturgia cênica, a imersão revelou-se um princípio básico para realizar uma encenação que compreenda a experiência estética que o mesmo prevê. O que levou a esse recurso foi a identificação de uma relação direta entre o horror e o gênero fantástico.

Partindo do berço do gênero fantástico, a literatura, ao ler é comum sentirmos uma sensação de descolamento do espaço físico, como se fossemos sugados para o universo da obra e estivéssemos dentro do acontecimento ficcional, imaginado por nós. Sobre essa experiência imersiva, Richard Gerrig atribui o conceito de “transporte”, através do qual o leitor se distancia do seu ambiente físico para “perder-se” na história. (BOUKO, 2016, p. 463) Por conta disso, assim como os livros, o cinema, os jogos eletrônicos e os quadrinhos são terrenos férteis para o gênero, pois o público experimenta elementos que não pertencem à realidade imersivamente.

Sobre o que configura a literatura fantástica, Tzvetan Todorov, na obra *Introdução à Literatura Fantástica* (1992), explica que podemos compreendê-la como elaborada por meio da *hesitação*, onde o público deve hesitar ao tentar enquadrar os acontecimentos apresentados a ele como naturais ou sobrenaturais. Para que isso ocorra, o autor assinala que são necessárias três condições: a) Obrigar o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de pessoas vivas, hesitando entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados; b) Perceber essa hesitação sentida por uma personagem para que o leitor sinta empatia por ela; c) O leitor deve adotar certa atitude com relação ao texto, recusando tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação “poética” (TODOROV, 1992, p. 151-152). Para Cánepa, “o que parece servir de demarcação é a atitude das personagens em relação aos fenômenos inexplicáveis com que se deparam: eles os encaram como perturbações da ordem natural.” (CÁNEPA, 2008, p 15).

Dessa mesma maneira, o Terror Artístico, e também o próprio horror, estaria diretamente relacionado ao Fantástico em sua totalidade, levando alguns estruturalistas a considerá-lo um subgênero do mesmo.

Por fazer uso de personagens, acontecimentos e elementos que não pertencem à realidade como a conhecemos, e por demandar uma crença no que é apresentado por parte dos espectadores para que sejam “transportados” ao universo proposto, não é de se espantar que as artes cênicas tenham evitado produzir encenações de horror em sua história pois, além

do teatro ser configurado inicialmente na divisão espacial entre público e atores, também são artes da presença que predizem uma fisicalidade; um estado exageradamente sublinhado no aqui e agora.

Buscando produzir uma sensação semelhante à de “transporte” proposta por Gerrig, pesquisadores das artes cênicas têm investigado a *imersão* e seus recursos possíveis para integração do público na encenação, prevendo intensificar a experiência teatral, como é o caso da professora e pesquisadora Catherine Bouko, que centraliza o modelo de imersão no teatro em três etapas:

- “1- Integração física vs. quebra da frontalidade;
- 2- Imersão sensorial e dramaturgica;
 - a. Colocar o público imerso no centro de um ambiente, entre simulação e representação;
 - b. A integração dramaturgica do público imerso, dramaturgia em primeira pessoa;
- 3- Imersão e indeterminação espaço-temporal” (tradução livre da autora, BOUKO, 2016, p 459)

Essas representam uma base sobre o que ela considera “uma ancoragem da flutuação entre real e imaginado” (BOUKO, 2016, p. 459, tradução livre da autora,), desenvolvendo a ideia de que o acontecimento teatral imersivo se encontra num limiar entre realidade e imaginário. A variação da capacidade de mergulhar no acontecimento, essa “flutuação”, relaciona-se à hesitação mencionada por Todorov, por configurar-se na oscilação entre uma percepção racional da experiência (a noção de que o que é assistido é uma produção artística) em contraponto à sensação de fazer parte da ficção como o mundo real, proporcionada pela imaginação.

No texto *Dramaturgy and the immersive theatre experience* (2016), onde a autora discorre sobre a carpintaria da imersão no teatro, Bouko salienta que apenas a quebra do modelo de palco italiano e a integração do público no espaço de encenação é insuficiente para alcançar um estado verdadeiro de imersão. Para que ocorra o efeito desejado, semelhante ao “transporte” propiciado pela literatura, o público deve ser inserido na própria dramaturgia (BOUKO, 2016, p. 461) para desorientar-se e, assim, ser mais difícil discernir o limite entre o universo artístico e o universo da realidade. O espaço da performance seria, então, um espaço de transição, onde ambos os universos coexistem mediados pelos artistas.

Nas palavras da autora, “peças imersivas são baseadas em um constante dar e receber entre a coerência da narrativa e a livre exploração do público” (BOUKO, 2016, p 462, tradução livre da autora), sendo construídas em conjunto, no espaço e tempo reais do aqui e

agora.

Quando comparadas à ideia do papel ativo do público proposta por Jacques Rancière em *O Espectador Emancipado* (2010) as etapas de Bouko produzem uma espécie de paradoxo. Pelo espectador precisar dispor de liberdade dentro da experiência imersiva para sentir-se parte da dramaturgia e, simultaneamente, ser guiado para a desorientação pelos artistas, é perceptível a dificuldade em produzir uma peça imersiva, trazendo para pauta uma velha discussão: qual seria o papel do público nesse tipo de obra? Que estratégias são efetivas para construir uma flutuação saudável entre esses dois objetivos?

Para que o público entregue-se à proposta, os artistas devem ser capazes de criar um mundo ficcional detentor de regras próprias, uma lógica permanente a ele, experienciado através da *exploração* dos espectadores. Ao entrar em contato com esse mundo, o espectador deve ter a sensação de liberdade para explorá-lo, com a ilusão de que suas decisões dentro dele não são de forma alguma premeditadas pelos artistas, ou seja, uma encenação imersiva não pode parecer “amarrada” em excesso; a organicidade e a efemeridade do teatro precisam ser exaltadas. Uma estratégia para isso seria o diálogo em segunda pessoa, encorajando os participantes a fazê-lo em primeira pessoa, como se fossem habitantes daquele mundo. (BOUKO, 2016, p. 462)

E como de costume no teatro, Bouko nos lembra da impossibilidade de prever com exatidão as atitudes dos espectadores; mesmo na produção mais extraordinária, às vezes alguns não entregar-se-ão à proposta, haverá momentos de emersão e isso também faz parte da experiência.

Como pode ser visto, o Terror Artístico e o Fantástico compartilham de dificuldades semelhantes para pensarmos sua encenação. O que piora o caso do Terror é a necessidade de haver perturbação imaginária para conduzir o espectador ao medo, e isso presume uma entrega exorbitante ao momento partilhado, tanto da parte do público quanto dos atores.

Para além, diferente do cinema e dos *games*, as artes cênicas não podem ancorar-se em efeitos especiais, edição, recortes e outros subterfúgios da tecnologia digital, o que também agrava as propostas terríficas. Mas isso não deve ser uma justificativa para o desencorajamento em fazê-las, pelo contrário, se palavras escritas são capazes de gerar terror nos leitores ao imaginarem a história contada, abordar histórias de medo no teatro seria como encenar um pesadelo vívido e partilhado, quiçá mais poderoso.

O que caracteriza o teatro como ele é não deve ser em hipótese alguma usado como argumento para não nos aventurarmos a encenar o Terror. Ao invés de tentar saídas utilizadas por outras artes, como os efeitos especiais e de vídeo, para contornar o que define as artes da

cena, precisamos abraçar suas particularidades para, assim, potencializá-las – e talvez seja fazendo isso que conseguiremos perceber possibilidades até o momento desconhecidas. Ora, apenas tentar encenar uma obra desse feitio oferece ao teatro a oportunidade de extrapolar o que julgamos erroneamente como limites para essa arte, emancipando-a cada vez mais.

Até o momento, a partir da prática, está sendo elaborado um estudo aprofundado sobre artifícios para a construção de uma obra de Terror, do qual, em conjunto com o grupo de pesquisa, será elaborada uma espécie de almanaque com indicações úteis, experimentos bem sucedidos, percepções, criações para posteridade, provocações e caminhos possíveis para a cena de Terror. Semelhante às proposições de Bouko e utilizando suas ideias como guias, foram traçadas algumas etapas relevantes para uma montagem imersiva de terror, descritas a seguir.

Criação do interesse em imergir: para que o público esteja disposto à proposta de imersão, é necessário criar um convite ao seu interesse. Ele deve almejar entregar-se ao que a obra oferta. Como observado em algumas montagens que flertam com o Terror Artístico, duas predisposições do público são habituais: desafiar e esgueirar. Em túneis de terror diversos, assim como nos espetáculos *Casa do Medo* (2019), do grupo Macarenando, e *Morredeiro* (2019), prática resultante da pesquisa de mestrado *MORREDEIRO: A corporalidade perturbadora numa criação cênica de horror* (2019), de Paulo Roberto Farias, por saber que os artistas querem provocar o sentimento de medo, antes do início das apresentações comumente os espectadores passam a encarar a experiência como um desafio, como se fossem adversários dos artistas e que para “ganhar o jogo” deveriam sair incólumes ao medo. Isso resulta na construção de um tipo de “escudo” como arma para voltar sua atenção apenas para a realidade e, para tentar desestabilizar os artistas e os outros participantes, manifestam risadas e comentários. O outro caso é quando o espectador teme o próprio medo e, por não querer senti-lo, utiliza as mesmas artimanhas do primeiro caso para prender-se ao fato de ser uma produção artística, não real. A solução para ambos os casos é conseguir seduzir o público; torná-lo convidado ao que será apresentado de forma que ele sinta que o que é construído não é apenas *para* ele, mas *com* ele. Ele deve sentir-se pertencente ao espaço, deve sentir-se encantado e instigado a conhecer o que acontecerá. A curiosidade e a vontade de desvendar aparecem como intermediários interessantes para proporcionar o interesse em imergir; através do *plot* da narrativa, de particularidades incríveis do universo criado (principalmente por ser advindo do fantástico), da identificação do público com questões abordadas.

Quebra da configuração palco x platéia: para que o espectador esteja dentro da

encenação em uma experiência de 360°, podendo observar o seu entorno e escolher os pontos a serem observados livremente, relacionado à vivência de um sonho onde não há divisão e, portanto, não há segurança (o que demanda atenção), estando ele construído em uma totalidade e desenvolvendo-se com os participantes do público como integrantes do mundo fantástico. A proposta consiste na ideia da encenação existir *apesar* daqueles que observam, como algo vivo e coerente em sua totalidade, para que seja percebido como tal.

Atmosfera hipnotizante: elaboração de um contexto paisagístico para a dramaturgia desenvolver-se, valendo-se de recursos como luz, som e cenário para construir o envolvimento tanto do público quanto dos atores, com o objetivo de contextualizar os acontecimentos construídos durante o espetáculo sem que pareçam recortes de uma ideia, mas a ideia em sua totalidade; como se não tivesse sido criada, mas existisse assim como qualquer espaço real.

Leis soberanas ao universo: apresentar um universo que seja crível ao público por comportar uma lógica e coerência próprias de causa e consequência, ainda que não totalmente identificáveis. Compreender que os acontecimentos não são ocasionais mas construídos em sucessão possibilita um pensamento lógico-dedutivo por parte do espectador, incitando-o a tentar elaborar para si mesmo as consequências dramáticas, prendendo sua atenção na ficção proposta.

Vulnerabilidade do público: além da quebra da separação entre palco e plateia, percebe-se que é necessário produzir o efeito de que os acontecimentos da encenação podem atingir o público fisicamente ou imaginativamente. Dessa maneira, a sensação de que existe *risco*, que pode ser físico (degradação física, flagelo) e/ou imaginativo (lembranças e questões que provocam angústia) na experiência imersiva, em adição a intensificação da atenção no que é apresentado em prol de conservar os corpos e a integridade mental, serve para estimular a sua participação na ficção. Os recursos para alcançar esse objetivo são voltados à fragilidade humana para que o espectador sinta-se impotente como ser humano. Utilizar um público reduzido, a privação de algum dos sentidos (como a visão ou a audição) e o tamanho do cenário ser muito maior do que os espectadores aparecem como alguns caminhos para produzir essa sensação. O acréscimo de questões como o tempo, a morte e o sentido da própria vida também auxiliam por serem desconhecidas e inconcebíveis para todos, provocando angústia por ser impossível solucioná-las.

Proporcionar uma experiência de imersão no teatro aparece, enfim, como um primeiro passo para conseguir alcançar algo tão potente como o terror. Ademais, parece que o próprio reconhecimento do Terror Artístico acarretaria em uma maneira de abordar o sentimento de medo no teatro sem que sejam necessários *jumpscare*s, maquiagens cinematográficas e outras

artimanhas para produzir as criaturas monstruosas características do Horror Artístico, propiciando o alcance de um estado de perturbação mais profundo do que o asco e a repulsa, oferecendo algo extremamente impactante e, talvez, até mesmo sublime.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES; LONGINO, Dionísio. **A Poética Clássica**. 2ª edição. São Paulo: Cultrix, 1991.

BAUMAN, Zygmunt. **Medo líquido**. São Paulo: Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 2008.

BENJAMIN, Walter. **Sobre arte, técnica, linguagem e política**. 3ª edição. Lisboa: Relógio D'Água, 1992

BOUKO, Catherine. **Immersive theater: A definition on three levels**. Artigo, Societes, 2016.

BURKE, Edmund. **Investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e da beleza**. 1ª Edição. São Paulo: Edipro, 2014.

CÁNEPA, Laura Loguercio. **Medo de quê? Uma história do horror nos filmes brasileiros**. Tese. São Paulo: UNICAMP, 2008.

CARROLL, Noël. **A filosofia do horror ou os paradoxos do coração**. 1ª edição. São Paulo: Papyrus, 1999.

DURAND, Gilbert. **As Estruturas Antropológicas do Imaginário**. 3ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1997

FREUD, Sigmund. **O infamiliar [Das Unheimliche]—Edição comemorativa bilíngue (1919-2019): Seguido de O Homem da Areia de ETA Hoffmann**. 6ª edição. São Paulo: Autêntica, 2019.

KING, Stephen. **Dança Macabra**. 1ª Edição. São Paulo: Ponto de Leitura, 1981.

LOVECRAFT, Howard Phillips. **O Horror Sobrenatural na Literatura**. 4ª edição. São Paulo. Iluminuras, 1973.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1987.

RADCLIFFE, Ann. **On The Supernatural in poetry**. Vol 16 da New Monthly Magazine. Londres, 1826.

RADCLIFFE, Ann; BALIEIRO, Marcos. **Do Sobrenatural na Poesia**. Artigo. Rio de Janeiro: Prometheus-Journal of Philosophy, 2019

RANCIÈRE, Jacques. **El espectador emancipado**. 4a edição. Argentina: Ediciones Manantial, 2010.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. 2a edição. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ZANINI, Claudio. **O perverso e o gótico em jogos mortais**. Revista Abusões, e-ISSN: 2525-4022. 2015.