

LEITE, Thiago de Castro. **Para experienciar um estado de espectador**. São Paulo: Universidade de São Paulo. Faculdade de Educação; Doutorado; Orientador: José Sérgio Fonseca de Carvalho.

RESUMO

O presente trabalho propõe uma reflexão acerca do espectador teatral. Identificando o papel assumido pelo espectador num evento artístico como um *estado* específico, distinto de seu estar no mundo enquanto ser vivente, aborda-se três elementos fundamentais: a coragem, enquanto disposição imprescindível ao sujeito-espectador; o deslocamento, como ação fundamental a ser realizada por aquelas e aqueles que assumem o papel de espectadores; e a temporalidade, como aspecto crucial para a instauração de uma efetiva relação entre espectadores e criação artística.

Palavras-chave: Espectador teatral; Estado de espectador; Coragem; Deslocamento; Temporalidade.

ABSTRACT

This paper aim to raise a discussion regarding the theatrical spectator. Considering that the role assumed by the spectator in an artistic event is a specific *state*, which is distinct from his *being* in the world, we raised three fundamental elements: courage, as an indispensable condition to the subject-spectator; displacement, as a fundamental action to be taken by those who assume the role of spectators; and temporality, as a crucial aspect for an effective relationship between spectators and artistic creation.

Keywords: Theater spectator; Spectator status; Courage; Displacement; Temporality.

Introdução

Nos últimos anos, no Brasil, o estudo da recepção teatral tem se revelado um campo potente de investigação e gerado importantes contribuições, tais como em Desgranges (2003; 2006; 2017a; 2017b), Carneiro (2019), Moraes (2017), Néspoli (2015), Pupo (2015), entre outros. Não são poucas as pesquisas que se dedicam a compreender o papel do espectador num evento teatral, examinando como sua maneira de ver o mundo interfere na reconfiguração do sentido da obra ou refletindo sobre o quanto uma pré-compreensão dos elementos da linguagem cênica pode potencializar o contato desse espectador com o espetáculo teatral.

Nesse contexto, tem se configurado como um fato o entendimento compartilhado de que o espectador assume um papel crucial no desenvolvimento de uma produção teatral, um protagonismo fundamental para que o acontecimento cênico se instaure. Em outros termos, sem sua presença e participação o que compreendemos como teatro deixa de existir.

Por essa razão, ocupar esse lugar, experienciar um *estado de espectador* – como sugere Marie-José Mondzain (2015) –, não pode ser entendido como um fato isento de atitude ou de responsabilidade, ele acarreta uma série de implicações aos sujeitos dispostos a fruir uma criação artística. É sobre algumas dessas implicações e sobre os desdobramentos possíveis a partir delas que gostaria de dedicar este trabalho.

Assim, articulando conceitos de pensadores como Arendt, Aristóteles, Desgranges, Mondzain e Rancière proponho discutir três questões elementares para se experienciar um estado de espectador: da *coragem*, como disposição imprescindível ao sujeito-espectador; do *deslocamento*, como ação fundamental a ser realizada por aquelas e aqueles que assumem o papel de espectadores; e da *temporalidade*, como aspecto crucial para a instauração de uma efetiva relação entre espectadores e criação artística.

O exame de tais questões se dá no intento de compreender aspectos por vezes tratados no campo da filosofia, mas ainda pouco explorados no âmbito das artes cênicas, bem como de contribuir com as discussões acerca do espectador teatral na contemporaneidade.

1. O que vem a ser um estado de espectador?

A fim de esclarecer a denominação de *estado de espectador*, proponho uma pequena digressão sobre a própria noção de *estado*, no sentido de condição imanente e efêmera na qual, a todo instante, nos colocamos de algum modo.

O *estar* é por natureza passageiro, diz respeito à capacidade que temos de assumir um lugar ou ação por um tempo determinado, ou ainda de indicar situações pelas quais momentaneamente padecemos. Quando alguém diz “estou doente”, refere-se à condição na qual seu corpo se encontra no exato momento em que profere essas palavras, ao dizer “estou com fome” comunica que nesse instante específico necessita de alimento, mas saciada a fome esse estado deixará de existir, ainda que por algumas horas. Seja como for, o uso do verbo *estar* sempre acarreta uma passagem de tempo específica, delimitada por um começo e fim e que, por essa razão, não pode ser tida como algo imutável.

Nesse sentido, dizemos que “estamos vivos” tendo clareza de nossa condição efêmera no mundo, ou seja, tendo a dimensão de que nossa vida biológica guarda um ponto final que encerra nosso estado de viventes. Mas isso só é possível de ser identificado em face de um contexto mais amplo, de um espaço e tempo cuja duração superam a vida individual de qualquer ser humano, um mundo cuja durabilidade e estabilidade permitem o desenrolar de cada estado de vida (ARENDDT, 2010). É porque chegamos a esse mundo – que permanece para além de nossas existências singulares e finitas –, que conseguimos ter a certeza de que viver configura-se como uma experiência com começo e fim, um estado no qual aparecemos e desaparecemos aos olhos de outros seres humanos. Assim como nos afirma Hannah Arendt (2014, p. 37):

Estar vivo significa viver em um mundo que precedeu à própria chegada e que sobreviverá à partida. Nesse nível do estar meramente vivo, o aparecer e o desaparecer – uma vez que um segue o outro – são os eventos primordiais que, como tais, demarcam o tempo, o intervalo temporal entre o nascimento e a morte.

Enquanto eventos primordiais, o aparecer e o desaparecer não apenas estão vinculados ao acontecimento da vida, como também dizem respeito ao próprio sentido do verbo *estar*, uma vez que são ações essenciais para que um estado aconteça. Assim, ao afirmar que “eu estou”, que “um outro está” ou que “nós estamos”, necessariamente nos referimos ao fato de que um alguém aparece no mundo de determinado modo, assumindo um determinado

lugar, padecendo de determinada doença ou sensação, agindo e dizendo determinados atos e palavras. Portanto, *estar* implica sempre um aparecer de uma forma específica no mundo, enquanto um desaparecimento institui o ponto final desse estado.

Um estado implica, também, inevitavelmente a existência de sua negação, ou seja, a possibilidade do *não estar* ou a de *deixar de estar*. Frequentemente nos referimos aos fatos convocando essa condição, indicando a não participação ao que o *estar* nos convida. Logo, quando dizemos “não estou preparado”, “ela não está em casa” ou “não estamos mais com vontade de dançar”, nossas palavras referem-se sempre ao oposto, relacionam-se, de algum modo, com o que poderia ser, com uma potência de estado a qual negamos ou deixamos. Nesse jogo entre *estar* e *não estar*, vamos delineando – ao longo de nossas vidas – nossos modos de aparecer e desaparecer de cena, no palco configurado pelo mundo. Ocorre que nesse palco podemos assumir também um estado de espectador.

Um estado que, segundo Marie-José Mondzain (2015, p.21),

[...] é aquele que se mantém até durante os nossos sonhos quando todas as outras operações estão em repouso e se submetem a outro tipo de figurabilidade. O estado de espectador é aquele cujo fim reconhecemos e identificamos quando sentimos a necessidade ritual de cerrar as pálpebras dos mortos e de lhes fechar a boca.

A autora recorre a duas imagens específicas: na primeira, utiliza do sonho como exemplo de espaço figurativo ao qual, mesmo dormindo, ocupamos enquanto espectadores; na segunda, refere-se à ação ritual de fechar os olhos e a boca daqueles que findaram sua vida, como modo humano de reconhecimento do término de um estado de espectador. Tais imagens parecem indicar que estar vivo e experienciar um estado de espectador são ações intrínsecas e que o estado de espectador se encerra apenas quando a vida orgânica chega ao fim. Evidentemente, só se pode assumir um estado de espectador estando vivo, mas seria apenas essa a condição para que isso ocorra? Se assim o for, poderíamos concluir que a todo e qualquer momento agimos e nos relacionamos com as coisas e com as pessoas como espectadores, e que estar vivo implica necessariamente estar espectador de algo exterior a si próprio.

Visitando mais uma vez o pensamento de Hannah Arendt, podemos nos deparar com uma questão parecida. Ao tratar da natureza fenomênica do mundo, a autora constata nossa condição de espectadores e de sujeitos que aparecem uns aos outros. Segundo Arendt (2014, p. 35): “Nada e ninguém existe neste mundo cujo próprio ser não pressuponha um espectador. Em outras palavras, nada do que é, à medida que aparece, existe no singular; tudo o que é, é próprio para ser percebido por alguém”.

Levando em consideração as palavras da autora, poderíamos, de fato, reconhecer que, enquanto seres de aparência, que dependem de outros para serem vistos e percebidos, ocupamos concomitantemente a posição de agentes e espectadores. Com isso, assumimos ao longo de nossa vida um estado de espectador, que de algum modo, garante que nos reconheçamos como seres humanos; que nos relacionemos uns com os outros; e que sejamos capazes de atribuir sentidos às obras criadas e aos atos e palavras proferidas por nossos pares.

Entretanto, ainda que, em alguma medida, compartilhe das questões levantadas por Arendt e Mondzain, se as aceito de modo literal e afirmo que estamos espectadores enquanto vivemos, qualquer possibilidade de distinguir a experiência do sujeito-espectador de teatro de nossa condição de espectadores no mundo pode parecer desprovida de sentido. Afinal, não haveria diferença entre o que acontece com um sujeito-espectador na efemeridade de um evento artístico, cujo começo e fim marcam uma experiência relacional específica, e o tipo de relação com as coisas que o cercam em seu dia a dia. Logo, gostaria de problematizar a questão e sugerir um outro caminho de compreensão, que, ainda assim, dialoga com as proposições expostas pelas autoras em alguns aspectos.

Proponho distinguir uma espécie de estado de espectador inerente à nossa condição de seres vivos, que se manifesta por meio de nossa existência singular, de um estado de espectador compreendido como potência, que pode vir a ser a partir de uma ação deliberada do sujeito para com aquilo que se oferece fenomenicamente diante de si e que, necessariamente, tem a ver com um tipo de relação específica tecida entre o sujeito e seu objeto de fruição. Para tanto, recorro aos três elementos já anunciados aqui: a coragem, o deslocamento e a temporalidade. Vislumbro, ao expô-los e analisá-los, articular uma resposta mais elucidativa do que vem a ser esse estado de espectador.

2. Uma questão de coragem e deslocamento

Estar diante do desconhecido sempre pode gerar em nós certo tipo de receio. Afinal, trata-se de uma situação da qual não temos controle e não sabemos para onde pode nos levar. Quando nos direcionamos ao teatro, por exemplo, ainda que o percurso entre nossa casa e o espaço de apresentações possa ser conhecido, não há certeza alguma acerca do que nos aguarda na sala de espetáculos. No próprio espaço que antecede nossa entrada à plateia pode haver um estranhamento inicial, um momento de perceber o que compõe aquele lugar e nos sentirmos minimamente à vontade nele. Reconhecer onde ficam os banheiros, observar os cartazes colados nas paredes, ver quem também ali se encontra como espectador.

Ao entrar na sala de apresentação, outras questões podem permear nossos olhares. Como será o espetáculo? O que vai acontecer? São possíveis perguntas a rodear nossos pensamentos em face de um palco prestes a se iluminar. Trocar algumas palavras, rir, nos acomodar. Em instantes, somos convocados a assumir uma espécie de atitude, uma disposição para enfrentar o que se revela em cena. Relacionar-se ou não com a peça? Eis uma questão de extrema importância. Sentados na plateia, podemos nos negar a um contato verdadeiro, abstendo-nos de um deslocamento essencial para se experimentar um estado de espectador.

Afinal, deslocar-se implica sair de onde se está para, num movimento deliberado, chegar a um outro ponto. Quando saímos de nossa casa rumo à escola, por exemplo, temos clareza de onde estamos partindo, do percurso a seguir e do ponto de chegada. E, ainda que não tenhamos controle sobre o que pode nos ocorrer ao longo desse trajeto, de algum modo, nos sentimos aliviados por termos a certeza de onde queremos chegar. As situações incontroláveis que podem nos acontecer no caminho, muitas vezes, nem passam por nosso pensamento, pois o trajeto repetitivo nos coloca quase em um movimento automático. Ocorre que quando adentramos um lugar desconhecido ou

caminhamos por ruas às quais não temos a dimensão de onde nos levará, a relação com esse deslocamento se transforma. Nossa percepção em face desse movimento se altera.

Quando desconhecemos o fim de um caminho a ser percorrido, podemos responder a essa incerteza nos desesperando e abstendo-nos de seguir ou desfrutando dessa situação e do que ela tem a nos oferecer. Se optamos pela primeira reação, certamente, a chance de abdicarmos da aventura que se apresenta é grande. E a possibilidade de nos mantermos em terra firme, ancorados no modo como vivemos e pensamos, crendo ser ele único e verdadeiro, como que nos impede de sair em busca de *ilhas desconhecidas*. Nesse sentido, cabe recordar do conto de José Saramago (1998, p. 38-39):

O sol havia acabado de sumir-se no oceano quando o homem que tinha um barco surgiu no extremo cais. Trazia um embrulho na mão, porém vinha sozinho e cabisbaixo. A mulher da limpeza foi esperá-lo à prancha, mas antes que ela abrisse a boca para se inteirar de como lhe tinha corrido o resto do dia, ele disse, Está descansada, trago aqui comida para os dois, E os marinheiros, perguntou ela, Não veio nenhum, como podes ver, Mas deixaste-os apalavrados, ao menos, tornou ela a perguntar, Disseram-me que já não há ilhas desconhecidas, e que, mesmo que as houvesse, não iriam eles tirarse do sossego dos seus lares e da boa vida dos barcos de carreira para se meterem em aventuras oceânicas, à procura de um impossível, como se ainda estivéssemos no tempo do mar tenebroso, E tu, que lhes respondestes, Que o mar é sempre tenebroso, E não lhes falaste da ilha desconhecida, Como poderia falar-lhes eu duma ilha desconhecida, se não a conheço, Mas tens a certeza de que ela existe, Tanta como a de ser tenebroso o mar[...].

Ao convite para desbravar os mares em busca de uma ilha desconhecida, os marinheiros decidem não sair do conforto de suas casas e das certezas que lhes garante o que já possuem. Em face de uma potencial aventura oceânica, recusam-se a viajar pelo mar tenebroso. Todavia, a certeza de que há uma ilha desconhecida e o desejo e disposição para encontrá-la movia o homem que possuía o barco. Fato que lhe levaria a, apesar da falta de uma tripulação disposta ao mesmo, seguir junto da mulher numa aventura mar à fora.

Se a atitude dos marinheiros marca com exatidão o primeiro modo de responder ao desconhecido, a do homem que possui um barco diz respeito à segunda resposta. Nela, aceitamos os riscos e, apesar deles, nos colocamos em movimento, em virtude daquilo que o caminho pode nos oferecer como compreensão e reinvenção de nós mesmos. Não por acaso o conto de Saramago termina da seguinte forma: “Depois, mal o sol acabou de nascer, o homem e a mulher foram pintar na proa do barco, de um lado e do outro, em letras brancas, o nome que ainda faltava dar à caravela. Pela hora do meio-dia, com a maré, A Ilha Desconhecida fez-se enfim ao mar, à procura de si mesma” (SARAMAGO, 1998, p. 62).

Para experienciar um estado de espectador é preciso estar disposto a se perder no encontro com o objeto de fruição, a adentrar o mundo da obra, estando ciente de que ao fim dessa aventura podemos não mais ser os mesmos. Em outras palavras, é necessário estar disponível para realizar um deslocamento imprescindível, já sugerido na obra citada de Saramago, que atravessa todos esses outros e parece estar na essência da experiência do espectador: o deslocar-se de si próprio. Afinal, a “arte pode sugerir modos

distintos de percepção, apontar vias não percorridas, antecipar caminhos da experiência futura, imaginar modelos de pensamento e comportamento não experimentados, ou propor questões ainda não formuladas” (DESGRANGES, 2017a, p. 42).

Por essa razão, em face das possibilidades oferecidas diante de uma produção artística, segundo Mondzain (2015, p.73), parece “absolutamente imperioso sublinhar a dimensão da coragem necessária para ver uma imagem, para construir e defender um olhar. Ver a imagem é não ter medo de se perder a si próprio de vista”. A afirmação da autora encaminha-nos a uma virtude cujo debate e reflexão decorre desde a antiguidade: a coragem.

Seja atrelada às ações dos guerreiros e heróis ou aos atos e palavras dos cidadãos na *pólis* grega, seu uso relaciona-se, geralmente, a um contexto no qual um determinado sujeito toma uma atitude, apesar do medo e dos possíveis riscos inerentes a ela. Aristóteles, em “Ética a Nicômaco” (1973), dedicou-se a explicitar alguns aspectos que constituem a coragem, delimitando-a como “um meio-termo em relação aos sentimentos de medo e confiança” (ARISTÓTELES, 1973, p. 290). Na perspectiva aristotélica, um dos princípios que fundamenta o sujeito corajoso é a capacidade de realizar uma ação nobre, tendo consciência plena do que o move e cuja finalidade é o bem comum. Uma virtude que se faz em ato, numa circunstância da qual não se pode fugir.

Nesse sentido, não se trata de algo pertencente à natureza do sujeito, senão, seria ela um fator determinado no nascimento de cada ser humano. Antes, a coragem diz respeito a um tipo de disposição em face do medo, que não o ignora, mas que apesar dele se faz acontecer; se materializa nos atos e palavras de homens e mulheres a despeito dos perigos que os cercam.

Para Aristóteles, alguns modos de agir podem se confundir com a coragem, todavia, não a configuram plenamente. Movidos pelo impulso da paixão, por exemplo, como animais que reagem a um ataque, somos capazes de vencer o medo, entretanto, menos por uma ação deliberada do que por uma atitude impensada em face de um estado de ânimo instaurado por essa paixão. Assim, ainda que possamos vencer os temores que se apresentam diante de nós, se o fazemos por meio de um ato passional, movidos por algo que nos tira do controle, não agimos de fato com coragem, mas, antes, por um acometimento que nos faz ignorar o perigo. Um ato de coragem caminha sempre lado a lado com o perigo e se dá apesar dele, mas não o ignora, nem finge sua inexistência. Por essa razão, dirá Aristóteles (1973, p. 268), “pelo que fazemos em presença do perigo e pelo hábito do medo ou da ousadia, tornamo-nos valentes ou covardes”.

Nos extremos da coragem se encontram o temor e a confiança. Aqueles que agem na direção desses excessos estabelecem relações distintas com as situações de perigo em que a coragem poderia se fazer presente. De um lado, o que excede na confiança e no destemor é tido por Aristóteles (1973, pp. 291-292) como uma espécie de insensível ou louco, um sujeito temerário considerado como simulador da coragem, cuja imprudência parece guiar seus atos. Do outro, aquele que se entrega ao medo experimenta o desespero como forma de agir ou não agir, sua covardia impede que enfrente os perigos que se apresentam diante si e a fuga torna-se prática recorrente em seu estar no mundo. Em ambos os casos, o que ocorre é a configuração de uma desmedida que guarda certa distância do ato virtuoso da coragem.

Enquanto meio-termo, numa posição de equilíbrio com relação aos excessos, a coragem aparece ao mundo, como já dito, em situações nas quais o perigo é iminente e que podem ser configuradas de diversas maneiras. Podemos nos referir ao perigo com relação à vida, o risco de cairmos de um precipício ao deslocarmo-nos por uma montanha, por exemplo. Todavia, podemos também indicar outras modalidades de perigo. Lançarmo-nos em um exercício de pensamento, nos colocando a refletir sobre aquilo que nos ocorre, sobre as certezas que até então guiam nossas ações; ou buscarmos um tipo de conhecimento pelo qual nosso modo de ver e se relacionar com as coisas do mundo se redimensiona; em certa medida, podem ser consideradas ocasiões de perigo. Não porque necessariamente coloquem nossa vida em risco – embora isso possa já ter ocorrido, tal como no exemplo de Sócrates –, mas, sim, por nos oferecer a chance de tomar uma atitude em face do imponderável. Afinal, a “experiência com relação a fatos particulares é também considerada como coragem” (ARISTÓTELES, 1973, p. 292-293).

Nesse sentido, para realizar o deslocamento inerente à fruição de uma produção artística, a coragem parece ser um elemento imprescindível. Entretanto, cabe ressaltar, o que chamamos aqui de coragem não se equipara exatamente àquela atribuída ao herói guerreiro ou ao cidadão da *pólis* grega. Trata-se, antes, de uma *disposição* para enfrentar os riscos que o deslocamento de si próprio pode oferecer. Assim, contrariando parte da citação de Mondzain anteriormente referida, na qual afirma que ver “uma imagem é não ter medo de se perder a si próprio” (MONDZAIN, 2015, p. 73), é possível inferir que fruir é, apesar do medo de perder-se, lançar-se nessa aventura oportunizada pelo encontro com uma imagem.

O que talvez pareça um paradoxo, num contexto tecnológico onde, cada vez mais, almeja-se ter o controle sobre as ações dos indivíduos. Um ambiente que nos vende a ideia de que é preciso estar localizado, saber exatamente onde se encontra, atribuindo ao ato de perder-se uma conotação depreciativa. Ter o controle sobre cada possibilidade de ação futura e de suas consequências, bem como taxá-las como produtivas ou não, parece configurar um dos fetiches da sociedade contemporânea. Andamos com aparelhos celulares que podem indicar com precisão onde estamos e o caminho a percorrer até chegar num outro lugar; traçamos rotas para, inclusive, chegarmos mais rápidos a qualquer destino que temos em nossa mente; exaltamos essa velocidade ao tomarmos um caminho cujo meio não importa, desde que a chegada esteja garantida.

Evidentemente, há diversas situações em que isso se faz necessário, como em uma emergência médica, por exemplo. A questão posta é que essa mesma dinâmica parece governar todas as relações que tecemos entre nós e com o mundo. Logo, se nos colocamos diante de uma criação artística com o intuito exclusivo de encontrar nela uma utilidade prática já dada de antemão; preocupados em entender rapidamente o que ela tem a dizer; não permitindo que ela nos atravesse com suas indefinições e incertezas; nosso ato de leitura “se inviabiliza como experiência, pois abandona o risco iminente e prefere ancorar-se em significados recorrentes, estabelecidos pelas produções simbólicas em voga” (DESGRANGES, 2017a, p. 18). Em outras palavras, é como se quase perdêssemos a capacidade de nos aventurar. Uma capacidade sem a qual um estado de espectador não acontece de fato.

3. Uma questão de temporalidade

Para experienciar um estado de espectador, além do deslocamento e da coragem necessária para realizá-lo, é preciso também vivenciar uma relação distinta com o tempo. Afinal, há entre o início e o fim de um espetáculo uma temporalidade específica, marcada pela ruptura com a dinâmica do cotidiano. Vejamos, pois, do que se trata essa temporalidade.

Ao gerenciar as inúmeras tarefas que realizamos em nosso dia a dia, nos valemos de um modo de operar na qual o tempo é exclusivamente levado em consideração por sua dimensão quantitativa. Nessa perspectiva, cada minuto se equivale, cada hora quantifica um mesmo pedaço de tempo. Os 30 minutos que antecipam um espetáculo são contabilizados pelos mesmos critérios que os 55 minutos em que a apresentação se desenvolve. Em outras palavras, nesse contexto prevalece uma modalidade de tempo denominada na antiguidade, pelos gregos, como *Chronos*¹. Movidos por ele, nos dedicamos a uma séria de tarefas. Acordamos pelo som dos despertadores, nos vestimos, nos alimentamos, trabalhamos, nos exercitamos, descansamos. Cada atividade com um horário definido para acontecer. Assim, programamos nossos dias e nossas noites quase que totalmente.

Uma programação que não afeta apenas o exato momento em que as atividades acontecem, mas seu passado e seu futuro. Programar e delimitar o tempo destinado a tudo o que fazemos parece já integrar nosso modo de vida em sociedade. Assim, quando não estamos ocupados cumprindo as tarefas que nos propusemos, estamos preocupados estabelecendo novos horários para novas atividades ou atribuindo algum valor quantitativo ao que já fizemos num tempo passado. Dominados pelo relógio, que marca e indica o momento para as coisas se darem, vamos também tecendo nossa relação com aqueles com quem partilhamos o mundo.

Logo, numa sociedade onde cada vez se produz mais em menos tempo, essa velocidade adquire status de produtividade, de atividade bem-sucedida. Quanto maior nossa capacidade de realizar algo num curto espaço de tempo, melhor, afinal, findada essa tarefa podemos nos lançar a uma nova. E, assim, vamos sendo devorados por *Chronos*, tal como o foram seus filhos na mitologia grega.

Se por um lado, é esse tempo indicado pelo relógio que gere, inclusive, uma ida ao teatro, por outro, não é o mesmo que se estabelece quando sujeitos ocupam uma plateia. Algo diferente acontece naquele espaço quando as luzes se apagam e atrizes e atores preparam-se para iniciar suas ações. Em face daquele instante, uma outra experiência temporal é possível de ser vivenciada, um outro modo de perceber e interagir com o tempo. Trata-se, pois, de um tempo oportuno, justo para se lançar num estado de espectador, mais próximo do que os gregos denominavam como *Kairós*.

¹ Segundo a mitologia grega, "*Chronos* (Cronos) é um deus corajoso, o mais jovem dos titãs. Foi o único a ter a coragem de ajudar sua mãe, Gaia (terra), a se livrar dos castigos de seu pai, Urano (céu). Cronos tornou-se rei supremo dos deuses no lugar de seu pai e gerou muitos filhos com sua esposa-irmã, Hera. Cronos temia que seus filhos lhe tomassem o poder, por isso passou a devorá-los. Zeus foi o único filho que não teve o triste fim. Lutou contra seu pai e depois da vitória, obrigou-o a regurgitar os seus irmãos. Ao derrotar Cronos, Zeus tornou-se imortal" (MANIERI, 2010, p. 29).

Kairós se configura como uma primeira qualificação em *Chronos*. Nele, o que está em jogo não é uma relação quantitativa, de experimentar mais ou menos tempo, mas sim, uma dimensão qualitativa. Se em *Chronos* todas as partes de tempo se equivalem, em *Kairós* um instante de tempo aparece de maneira única. Ele diz respeito a um momento favorável e efêmero na qual uma determinada ação deve ocorrer; à oportunidade fugaz e precisa que emerge diante dos humanos quando estão na iminência de realizar um ato ou palavra (CHAUÍ, 2002, p. 503).

Nesse sentido, poderíamos dizer que a brecha que se abre entre o passado e o futuro no exato momento em que o espetáculo está a ponto de começar e que convoca a plateia a tomar uma atitude diante desse fato, configura-se como esse tempo *Kairós*. Para responder a ele é preciso estar atento e disposto, faz-se necessário deslocar-se. Ao desfrutar dessa oportunidade, instaura-se, pois, um terceiro modo de relação temporal, constituinte de toda experiência estética e chamado na antiguidade grega de *Aión*.

Um tempo cuja característica se distancia da marcação quantitativa presente em *Chronos*. Segundo Walter Kohan (In: DÁRIO JR; SILVA, 2018, p. 302), “*Aión* é o tempo, justamente da experiência, é o tempo da qualidade e não da quantidade. É o tempo que não passa. Que não se sucede. É o tempo que dura”. Em outras palavras, ele representa “um tempo em suspenso”, porque o envolvimento com o aquilo que fazemos em sua presença “nos faz esquecer que a areia da ampulheta ainda escorre” (POHLMANN, 2006, p. 291). Nesse sentido, *Aión* permite o estabelecimento de relações que transcendem o tempo cronológico, pelo qual nos guiamos cotidianamente. Logo, esse tempo provoca uma ruptura com o fluxo contínuo e devorador ao qual estamos sujeitos, fazendo com que nossa capacidade de fruir uma criação artística, por exemplo, possa continuar a existir.

Para além das três dimensões mencionadas, há, ainda, uma outra modalidade temporal importante: a *Scholè*. Enquanto *Chronos*, *Kairós* e *Aión* dizem respeito a atributos quantitativos e qualitativos inerentes ao próprio tempo, a *Scholè* se refere a um tipo de relação estabelecida com esses atributos; uma organização específica que instaura uma divisão entre um tempo dedicado ao trabalho e um tempo livre, não produtivo. Entretanto, não se trata do “tempo para lazer, tal como o entendemos hoje, o tempo da inatividade que sobra depois do trabalho diário, [...] mas o ato deliberado de se abster, de se conter (*schein*) e de não participar das atividades comuns determinadas pelas nossas necessidades cotidianas” (ARENDE, 2014, p. 111-112). Em outras palavras, a *Scholè* grega “separa dois usos do tempo: o uso daqueles de quem a adstringência do serviço e da produção tira, *por definição*, o tempo de fazer outra coisa; o uso daqueles que *têm tempo*, quer dizer, que estão dispensados dos constrangimentos do trabalho” (RANCIÈRE, 2018, p. 672, grifo do autor).

Para os gregos, era a *Scholè* que permeava o processo de formação das crianças e jovens. Pois consistia em um tempo livre dedicado ao estabelecimento de vínculos com a realidade e à atribuição de significados para com as coisas que configuravam o mundo; um tempo para ver e conhecer as obras, atos e palavras que constituíam a *pólis*; sem, necessariamente, gerar algum produto específico ou garantir uma utilidade prática. Era, pois, uma relação com o tempo com um fim em si mesmo. Ainda que diga respeito à formação do homem grego, essa relação com o tempo parece ser condição para

uma experiência estética em teatro. Afinal, o evento teatral necessita da “instauração de outra lógica temporal, interrompendo o ritmo cotidiano, fundando um espaço para a necessária participação do espectador” (DESGRANGES, 2017a, p. 17). Um tempo livre, no qual *Kairós* e *Aión* podem emergir. Sem essa condição fundamental, como tornar possível a existência de um estado de espectador? De fato, parece algo impensável.

Considerações finais

No início deste texto, ao apresentar o pensamento de Hannah Arendt e de Marie-José Mondzain, tratei de um “estar espectador” atrelado ao próprio fato da existência humana. Nesse contexto, toda e qualquer relação que um sujeito estabelece por meio de seus cinco sentidos com o que lhe é exterior, com os fatos que presencia, o coloca numa situação de espectador. Em outras palavras, é como se tal situação fosse sua condição normal. Tal como indica Jacques Rancière (2012, p.21): “Ser espectador não é a condição passiva que deveríamos converter em atividade. É nossa situação normal. Aprendemos e ensinamos, agimos e conhecemos também como espectadores que relacionam a todo instante o que veem ao que viram e disseram, fizeram e sonharam”.

De fato, como espectadores que – diante de um evento teatral – exercitam sua capacidade de traduzir e atribuir sentidos ao que vivenciam, podemos nos relacionar com tudo aquilo que configura o mundo. Ao longo de nossas vidas somos capazes de associar aquilo que vemos às experiências pelas quais passamos e que nos constituem tal como somos. Entretanto, como indicado até aqui, há outros fatores fundamentais para se experienciar um estado de espectador que, aparentemente, são cada vez mais raros em nosso estar no mundo.

Tomemos como exemplo o modo como nos relacionamos com a questão da temporalidade. Estabelecer momentos de ruptura com o fluxo cronológico que nos guia tem se mostrado cada vez mais difícil. Seja porque a todo momento estamos dedicados a fazer algo, cobrando-nos uns aos outros por esse fazer; seja porque experimentar outra lógica temporal soa como algo improdutivo, inútil, sem qualquer razão de ser. De modo que, por vezes, só usufruimos dessa ruptura quando nosso corpo adoece e somos obrigados a parar.

Ainda assim, em muitas ocasiões, apesar de padecermos de uma doença, mantemo-nos conectados quase que 24 horas por dia. Seguimos trocando mensagens com muitas pessoas ao mesmo tempo, respondemos a e-mails, fechamos negociações com apenas um toque em uma tela. Logo, até quando nos vemos obrigados a instaurar esse corte no tempo, resistimos a esse chamado, pois a sensação da improdutibilidade parece nos ferir mais do que as dores de nosso próprio corpo.

Ocorre que esse modo de relação com o tempo torna qualquer possibilidade de instauração de um estado de espectador inviável. Indo mais longe, o próprio exercício do pensar, de refletir sobre o que nos acontece – que nada tem a ver com a constante aceleração contemporânea e com o anseio por produzir e consumir coisas –, torna-se impossível. Pois, ainda que esse exercício, “em seu sentido não cognitivo e não especializado, como uma necessidade natural da vida humana, como a realização da diferença dada na consciência”, não seja “uma prerrogativa de poucos, mas uma faculdade sempre

presente em todo mundo” (ARENDDT, 2014, p. 214), para realizá-lo se faz necessário uma lógica distinta da que opera no tempo produtivo do trabalho.

O pensamento se dá quando, estando só, um sujeito se põe a dialogar consigo próprio, narrando fatos e experiências por ele vivenciadas. Essa narrativa, que emerge por meio da lembrança, instaura uma conversa “dois-em-um”, na qual esse sujeito cindido em dois passa a ser plural em sua particularidade. Uma vez alimentada pela narrativa, a atividade do pensar dedica-se, então, ao exame, à reflexão do fato narrado. E é a partir desse exame, desse diálogo interno, que conseguimos atribuir sentido às coisas que nos ocorrem no mundo.

Entretanto, na medida em que a velocidade, as múltiplas atenções, o apelo constante por produtividade e por eficácia dominam as relações tecidas em sociedade, parece ficarmos cada vez mais distantes de realizá-lo. Afinal, essa capacidade de reflexão não dura mais que uma fração de segundos, no intervalo entre as inúmeras mensagens instantâneas que recebemos em nossos aparelhos celulares. Um fato que traz implicações diretas à maneira como nos relacionamos com o que nos cerca.

Seguimos olhando para as coisas, para os atos e palavras que nos atravessam diariamente, entretanto não com a atenção devida, ou, ainda, buscando nelas uma certa funcionalidade. Logo, o exercício de constituição de significados que realizamos enquanto espectadores num evento teatral, numa operação de e com a linguagem, esvazia-se em nosso estar no mundo. Ao invés de sentidos, atribuímos às coisas finalidades que lhes são exteriores. E há uma distinção clara entre esses dois termos. Enquanto o primeiro diz respeito ao “em nome de que” realizamos nossos atos e palavras ou nos movemos em uma direção, ao significado que atribuímos às experiências que vivenciamos e às coisas que habitam o mundo; o segundo associa-se à lógica de meios e fins, ao “para que” serve algo, tomando qualquer obra, ato ou palavra a partir de sua funcionalidade ou finalidade prática. Nesse contexto, nossa dimensão de ser simbólico aos poucos se esgota e, assim, constrói-se “uma sociedade de voyeurs por satisfazer, de modo a eliminar uma comunidade de espectadores” (MONDZAIN, 2015, p. 110).

Se tanto Arendt, quanto Modzain e Rancière esforçam-se em destacar nossa condição natural de espectadores, talvez o seja porque, pouco a pouco, deixamos de experienciá-la ou abrimos mão do que ela pode nos oferecer. É como se as palavras desses autores dissessem: “assim como espectadores de uma cena dedicam atenção, esforçam-se para compreender o que veem, desfrutam de um tempo distinto da produção e do consumo, nós também podemos fazê-lo em nosso cotidiano”. Tais elementos não são exclusivos de um espectador de arte, eles, antes, podem dizer respeito às relações que tecemos enquanto seres humanos com as coisas, desde que consigamos estabelecer certas rupturas com a realidade na qual estamos inseridos. A questão que se coloca é que, talvez, apenas no domínio artístico eles encontrem um terreno propício para, de fato, existirem.

Neste trabalho procurei delinear alguns aspectos que constituem esse terreno. Mas, ao traçar uma linha de separação entre um estado de espectador deliberadamente assumido e uma condição natural na qual chegamos ao mundo, não tinha por intuito negar a potência inerente a essa última. Pelo contrário, é evidenciando o que caracteriza a experiência de um espectador em

face de uma criação artística que podemos nos perguntar: por que não experimentamos essa relação em nossa vida diária?

A suposição que se instaura, portanto, é de que assumir um estado de espectador no teatro, vivenciando as possibilidades de experiência que o constitui, pode redimensionar nossa maneira de ver, ouvir, dizer e agir na pluralidade dos seres humanos e, assim, reconfigurar nosso estar no mundo. Uma experiência que passa, necessariamente, pelos três elementos tratados aqui: a *disposição/coragem* do sujeito em *deslocar-se* de si mesmo e a relação com uma *temporalidade* que rompe o fluxo cronológico do cotidiano.

Referências bibliográficas

ARENDDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

_____. *A vida do espírito*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2014.

_____. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. *Responsabilidade e Julgamento*. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

ARISTÓTELES. *Tópicos; Dos argumentos sofísticos; Metafísica; Ética a Nicômaco; Poética*. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

CHAUÍ, Marilena. Introdução à história da filosofia: dos pré-socráticos a Aristóteles (vol.1). São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

DÁRIO JR, Ivan Rubens; SILVA, Luciana Ferreira. A escola como experiência: entrevista com Walter Omar Kohan. *Revista Eletrônica de Educação*. Vol. 12, n.1, p. 298-304. Jan./abr. 2018. Disponível em:

〈<http://www.reveduc.ufscar.br/index.php/reveduc/article/view/2297>〉. Acesso em: 5 jan. 2020.

DESGRANGES, Flávio. *A inversão da olhadela: alterações no ato do espectador teatral*. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 2017a.

_____. *A pedagogia do espectador*. São Paulo: Hucitec, 2003.

_____; SIMÕES, Giuliana (org). *O ato do espectador: perspectivas artísticas e pedagógicas*. São Paulo: Hucitec; Florianópolis: iNerTE, 2017b.

_____. *Pedagogia do Teatro: provocação e dialogismo*. São Paulo: Hucitec, 2006.

LARROSA, Jorge. *Tremores: escritos sobre experiência*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

MANIERI, Dagmar. Entre a *phýsis* e a *pólis*: a temporalidade grega. *Revista Synesis*. Vol. 2, n.1, p.26, 2010. Disponível em:

〈<http://seer.ucp.br/seer/index.php/synesis/article/view/48>〉 Acesso em: 06 jan. 2020.

MONDZAIN, Marie-José. *homo spectator: ver, fazer ver*. Lisboa: Orfeu Negro, 2015.

MORAES, Martha Lemos. *Teatro e formação de espectadores: uma proposta de programa educativo*. Jundiaí, Paco Editorial: 2017

POHLMANN, Angela Raffin. Intuições sobre o tempo na criação em artes visuais. *Educação. Revista do Centro de Educação*. Vol. 1, n. 2, p. 283-294, jul./dez. 2006. Disponível em:

〈<https://periodicos.ufsm.br/reveducao/article/view/1544>〉. Acesso em: 07 jan. 2020.

PUPO, Maria Lúcio de Souza Barros. *Para alimentar o desejo de teatro*. São Paulo: Hucitec, 2015.

RANCIÈRE, Jacques. Escola, Produção, Igualdade. Trad. Aimberê Guilherme Q. R. do Amaral. *Pro-Posições*. Campinas, Vol. 29, n. 23, p. 669-686, Set. 2018. Disponível em:

〈http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-73072018000300669〉. Acesso em: 03 dez. 2019.

_____. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

_____. *O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

SARAMAGO, José. *O conto da ilha desconhecida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.