

<http://dx.doi.org/10.1590/2176-457337835>

**A percepção sensorial do espectador na teatralidade contemporânea:  
diálogos com Bakhtin / *The Spectator's Sensory Perception in  
Contemporary Theatricality: Dialogues with Bakhtin*<sup>1</sup>**

Robson Rosseto\*  
Patricia Pluschkat\*\*

**RESUMO**

O presente texto tem como objeto a organização da sociedade atual, afetada e impactada pela tecnologia, cenário no qual o aparato sensorial é profundamente afetado por diversas modalidades de comunicação interativa. Nesse contexto, apresenta-se uma reflexão sobre as formas pelas quais o espectador interatua com as proposições cênicas e uma análise sobre a experiência enquanto espectadores de um determinado espetáculo do encenador Robert Wilson. A reflexão desenvolvida evidenciou os níveis diferenciados de percepção alcançados por estes pesquisadores/espectadores no momento da recepção. O artigo propõe, no diálogo com a teoria bakhtiniana, reflexões sobre a alteridade e a interação entre espectador e obra no campo do teatro.

**PALAVRAS-CHAVE:** Espectador; Teatralidade contemporânea; Percepção sensorial

**ABSTRACT**

*The object of this article is the organization of current society, affected and impacted by technology, a scenario in which the sensory apparatus is deeply affected by different modalities of interactive communication. In this context, this text presents a reflection on the ways in which the spectator inter-acts with scenic propositions and an analysis of the experience as viewers of a Robert Wilson's spectacle. This reflection evidenced the differentiated levels of perception achieved by these researchers/spectators at the time of reception. In a dialogue with the Bakhtinian theory, the article proposes reflections on otherness and on the interaction between spectator and work in the theater context.*

**KEYWORDS:** *Spectator; Contemporary theatricality; Sensory perception*

---

<sup>1</sup> Este artigo resulta da revisão e ampliação da tese de doutorado “Interfaces entre Cena Teatral e Pedagogia: a percepção sensorial na formação do espectador-artista-professor”, do autor Robson Rosseto, publicada pela editora Paco, Jundiaí, em 2018.

\* Universidade Estadual do Paraná - UNESPAR, Faculdade de Artes do Paraná - FAP, Curitiba, Paraná, Brasil; <https://orcid.org/0000-0002-7905-9819>; [rossetorobson@gmail.com](mailto:rossetorobson@gmail.com)

\*\* Universidade Federal do Paraná – UFPR, Curitiba, Paraná, Brasil; CAPES, Proc. 88882.180899/2018-01; <https://orcid.org/0000-0001-7428-6943>; [estrelaflorestilo@gmail.com](mailto:estrelaflorestilo@gmail.com)

## Introdução

O presente artigo parte da constatação de que as novas tecnologias avançaram e produziram efeitos sobre o sujeito inserido no contexto da contemporaneidade, marcado pela diversidade sociocultural refletida na produção e na recepção cênica. Cabe ressaltar os impactos desse cenário no potencial perceptivo do espectador, que dispõe de distintas possibilidades de experimentar um amplo leque de informações abstraídas do plano simbólico e amparadas pelo cruzamento de sensações e sentidos.

Quando nos referimos à noção de sujeito, nós o compreendemos na perspectiva bakhtiniana, como dialógico e alteritário. Esse sujeito é um ser social, singular em sua complexidade, constituído pelo outro via linguagem, em relações dialógicas. Ele não é assujeitado pelas esferas sociais, mas é constituído por elas e também as constitui (VOLÓCHINOV, 2017). Logo, a sociedade tem natureza dialógica e, assim como o sujeito, está em constante movimento, o que faz com que as interações sociais alterem as formas de os sujeitos se relacionarem uns com os outros e com o mundo.

Rápidas mudanças são sinalizadas que, de forma abrupta, atravessam a vida cotidiana do sujeito surpreendido por novas informações, padrões de comportamento e expectativas sociais, levando-o a constante elaboração e reelaboração de ideias e conceitos em direção a novas inter-relações sociais. Do mesmo modo, a produção artística materializa-se forjada pela lógica social e pela cultura digital, sem perder o seu potencial de transgressão das normas e das instituições vigentes (BRAND, 2018).

De fato, diante desta nova realidade depara-se com a desestabilização de discursos que permeiam os mecanismos comportamentais e afetam as ações humanas imersas no universo tecnológico, que tende a uma crescente espetacularização da vida, e nesta esteira, das inter-relações sociais, econômicas e culturais. É oportuno, desse modo, destacar que a escrita cênica atua na interação do espectador da cena teatral, na medida em que reflete o estado contemporâneo balizado pelo fenômeno da sensação e da percepção dos sujeitos construídos sociais.

E esse é o tema deste artigo, que se interessa pelas relações entre Bakhtin e o Teatro, já exploradas, no Brasil, por Gonçalves (2013, 2014, 2015). O foco de discussão volta-se, especificamente, para o campo dos aparatos sensoriais, perspectiva ainda pouco estudada, especialmente em sua relação com o campo teatral, em uma tentativa

de investigar tanto o seu funcionamento nas teatralidades contemporâneas como, para além delas (buscando nos estudos da recepção alguns fundamentos), compreender o agir do espectador, suas respostas, seu posicionamento e sua função enquanto sujeito partícipe do espetáculo. O artigo é dividido em duas seções, ambas em diálogo com a teoria dialógica (Bakhtin e o Círculo). Na primeira seção, discutem-se as bases epistemológicas para a compreensão da perspectiva sensorial e, na segunda, articulam-se elementos de uma experiência vivida em um espetáculo de Bob Wilson e aspectos relacionados ao espectador de teatro na contemporaneidade.

## **1 Teatralidade contemporânea: o aparato sensorial**

De acordo com o filósofo alemão Christoph Türcke (2010), em geral a sensibilidade do sujeito da contemporaneidade é anestesiada em função dos variados e distintos estímulos imagéticos que invadem a sua vida cotidiana, fato este que pode ser comparado à condição de um dependente químico com debilitada capacidade perceptiva. No entendimento de Türcke (2010, p.19), tal como as drogas afetam os seus usuários, as novas tecnologias interferem no modo de ser e de viver do sujeito dos dias atuais, cabendo especificar a metralhadora audiovisual contemporânea que provoca a sua dependência, na medida em que:

[N]ão é mais suficiente que os acontecimentos sejam por si só explosivos, confeccionados de forma chamativa, ou que tenham as manchetes gritadas como nas edições extras de outrora; o meio audiovisual necessita mobilizar todas as forças específicas de seu gênero e ministrar a notícia com toda a violência de uma injeção multissensorial, de forma que atinja o ponto que almeja: o aparato sensorial ultrassaturado dos contemporâneos.

Embora o sujeito seja inteiramente responsável por seus atos, ou, como Bakhtin afirma, não temos alibi na existência (BAKHTIN, 2010, p.99), a perspectiva bakhtiniana da alteridade permite afirmar que somos instigados por esses estímulos imagéticos, constituídos por eles e, por conseguinte, interlocutores de um processo incessante de transformação tecnológica. Nesse sentido, recorre-se ao conceito de

“sociedade do espetáculo”<sup>2</sup>, desenvolvido pelo pensador francês Guy Debord, maior expoente da Internacional Situacionista – IS<sup>3</sup>. Debord e seus companheiros da IS, estiveram comprometidos com novos olhares sobre a teoria marxista no contexto da sociedade moderna francesa, especialmente após a Segunda Guerra Mundial, seguida pela sociedade capitalista nos anos 1960, marcada pelo consumismo.

Movido por tal concepção, Debord analisa a “espetacularização midiática” e estabelece o espetáculo a partir do conjunto das relações sociais mediadas pelas imagens que, em seu bojo, induzem à passividade e à aceitação dos efeitos do capitalismo. Nessa mesma direção, no entendimento do autor, o pensamento crítico e reflexivo do espectador é aplacado pelo trabalho e pela arte capitalista, pois “[...] quanto mais ele contempla, menos vive; quanto mais aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos compreende sua própria existência e seu próprio desejo” (1998, p.24). Este conceito é derivado da noção marxista de “fetichismo da mercadoria”, empregada em *O capital*, de 1867<sup>4</sup>, de Karl Marx<sup>5</sup>. Conforme o autor, “o caráter místico da mercadoria não provém [...] de seu valor de uso, tampouco do conteúdo das determinações de valor” (MARX, 1985, p.70). Ou seja, quando finalizada, uma mercadoria perde a sua relação com o trabalho e ganha vida própria, pois obtém uma valorização de venda determinada pelo mercado.

Nessa mesma linha, para o pensamento bakhtiniano o cerne do caráter humano são as relações sociais, nas quais o outro é sempre sua premissa fundamental. Assim, Sobral (2017, 2017, p.20) aponta que:

A formulação marxista do valor se faz presente no pensamento bakhtiniano como a valorização inerente a todo ato humano, tendo como característica relevante o fato de ir além do econômico estrito, ainda que Marx não tenha se limitado a este último aspecto, ao revelar ser o valor reificado no capitalismo de modo tal que a relação entre

---

<sup>2</sup> A *sociedade do espetáculo*, escrita em 1967, é o trabalho mais conhecido do filósofo pós-marxista Guy Ernest Debord (1931-1994).

<sup>3</sup> A Internacional Situacionista foi fundada em 1957, na Itália, movimento político e artístico que publicou o seu manifesto em 1960. Tinha como objetivo abolir a noção de arte como uma atividade especializada e separada da sociedade. Em geral, os ativistas lutavam contra a espetacularização, almejaram alcançar a participação ativa das pessoas em todos os campos da vida social, sobretudo na cultura.

<sup>4</sup> De forma mais precisa, o conceito é encontrado na seção intitulada O fetichismo da mercadoria: seu segredo; essa seção – A mercadoria, situa-se no primeiro capítulo de O processo de produção do capital, Livro I (1867).

<sup>5</sup> Karl Heinrich Marx (1818-1883) e Friedrich Engels (1820-1895), filósofos alemães, analisaram a sociedade capitalista, refletindo sobre as instituições que regulavam as relações humanas e, desse modo, desenvolveram um conjunto de ideias que serviria de base à teoria marxista.

pessoas é transformada em relação entre objetos. A diferença reside no fato de o Círculo trazer essa problemática para os atos concretos de sujeitos concretos identificáveis, o que não estava na ordem das preocupações de Marx.

Em Adorno (1995) encontra-se a atualização do fetichismo marxista quando afirma que o fetichismo da mercadoria se funde ao fetichismo da mercadoria cultural, concepção esta fundamentada em novas técnicas de propagação do processo da indústria cultural<sup>6</sup>, com tendência à manipulação e à alienação do gosto: “pessoas que se enquadram cegamente em coletivos convertem a si próprios em algo como um material, dissolvendo-se como seres autodeterminados. Isto combina com a disposição de tratar outros como sendo uma massa amorfa” (ADORNO, 1995, p.129). Nesse sentido, é possível afirmar que, na sociedade capitalista, o sujeito é tragado pelo processo de produção que automatiza os seus interesses, anseios e necessidades, efeito este característico do fetichismo da mercadoria e inerente à fabricação de produtos.

Este conceito é alvo de interesse de TÜRCKE, herdeiro da Escola de Frankfurt<sup>7</sup>, que combinou o pensamento de Marx com a Psicanálise<sup>8</sup>. Com o olhar voltado para o contexto midiático que caracteriza a sociedade da sensação contemporânea que se materializa no fetiche, TÜRCKE afirma que a máquina audiovisual emite constantes choques imagéticos e se impõe ao aparato sensorial humano. De forma abrupta estes choques atingem o espectador que é anestesiado em suas sensações limitadas nas sutilezas perceptivas, em função de um jorro de estímulos geradores da produção e da liberação de adrenalina. Neste panorama, é possível afirmar que tais efeitos acabem por gerar profundas alterações no âmbito social, econômico e cultural, provocadas pelas novas tecnologias da informação e da comunicação que atinge aceleradamente os sujeitos conectados no espaço virtual, excitado pelos fenômenos midiáticos. Concordamos com TÜRCKE quando diz, a respeito do computador, que:

---

<sup>6</sup> Termo cunhado por Adorno na obra *Dialética do esclarecimento* (1985 [1944]), escrita em parceria com Max Horkheimer (1885-1973).

<sup>7</sup> A Escola de Frankfurt consistia em um grupo de intelectuais que, na primeira metade do século passado, produziu um pensamento conhecido como Teoria Crítica. O objetivo era exercer uma crítica sobre o sistema capitalista, fenômenos da mídia e da cultura de mercado, na formação do modo de vida social. Seus principais integrantes foram Theodor Adorno, Max Horkheimer, Herbert Marcuse, Walter Benjamin, entre outros.

<sup>8</sup> Os estudos de Sigmund Freud (1856-1939) foram utilizados para elucidar fatores de ordem psicológica que “coisificavam” pessoas no sistema capitalista, anulando-lhes a capacidade de ser pensante e de ter consciência de suas ações.

[...] já não tende a ser apenas um instrumento geral de trabalho, mas também a representar o entroncamento técnico, o ponto de encontro social e o nevrálgico individual, em que processamento e transmissão de dados, televisão e telecomunicação, trabalho e atividade de tempo livre, concentração e distração, ser ‘bacana’ e ‘por fora’, observado e ignorado, se misturam até a indiferenciação. Baixar dados e enviá-los e recebê-los passa a significar a atividade por excelência. A compulsão à ocupação é especificada em uma compulsão à emissão. Ela transforma-se, entretanto, em uma forma vital de expressão. Emitir quer dizer tornar-se percebido: ser (2010, p.44).

A partir dessa concepção entende-se que, na sociedade contemporânea, ser significa transmitir, irradiar, ser percebido para se tornar existente, muito comumente apresentado nas plataformas de redes sociais online<sup>9</sup>, fenômeno que inaugura um novo paradigma da comunicação atual, evidenciado na necessidade de impressionar, de “chocar” para ser notado. No entendimento de Türcke, “a tecnologia vai tão fundo no indivíduo que cada um não pode senão metamorfosear-se em um transmissor de si próprio, então sua radiação pessoal é obscurecida por uma etérea, que abala o próprio fenômeno do estar-aí” (2010, p.45). O fenômeno que ocorre nas redes sociais pode ser compreendido, na perspectiva bakhtiniana, como uma manifestação exagerada da necessidade que nós, sujeitos em alteridade, temos do outro. Assim, o efeito da comunicação virtual é o exercício da alteridade em um processo de construção identitária. Como afirma Bakhtin,

[T]udo o que me diz respeito, a começar pelo meu nome, chega do mundo exterior à minha consciência pela boca dos outros (da minha mãe, etc.), com a sua entonação, em sua tonalidade valorativo-emocional. A princípio eu tomo consciência de mim através dos outros: deles eu recebo as palavras, as formas e a tonalidade para formação da primeira noção de mim mesmo (2011c, p.374).

Para Türcke (2010), comparada ao estado de dependência, a relação cibernética foi assinalada como o moderno ópio das pessoas insaciáveis pelo inédito, em suas expectativas na vida cotidiana que se desvanece quando desconectada com o mundo virtual. Neste ambiente, assinalado pela efemeridade dos estilos de vida e pontos de

---

<sup>9</sup> Por exemplo: Badoo, Facebook, Google+, Instagram, MySpace, Onlyfreak, Skype, Stayfilm e Twitter. Um estudo conduzido no primeiro semestre de 2013 pela Nielsen (empresa germânico-americana com sede em Nova York, presente em mais de 100 países – no Brasil, a empresa age junto com o IBOPE) indicou que os brasileiros são os que mais acessam redes sociais do mundo, à frente de mercados como China, Estados Unidos e Índia.

vista, a audiovisualidade foi corresponsável pela restrição da capacidade do sujeito de perceber, representar, imaginar e pensar o mundo de hoje, cujos ditames sociais são atravessados pela transitoriedade: é preciso moldar-se aos ditames sociais, para se redefinir, para se aprimorar e para se adaptar.

A população capturada pelo dinamismo social experimenta acentuada ansiedade, com efeitos contínuos na percepção sensorial provenientes do ritmo da vida instantânea e dos dispositivos tecnológicos multissensoriais. Em diálogo com o pensamento de Bakhtin e o Círculo, podemos perceber que “novos meios de representação forçam-nos a ver novos aspectos da realidade, assim como estes não podem ser compreendidos e introduzidos, de modo essencial, no nosso horizonte sem os novos recursos de sua fixação” (MEDVIÉDEV, 2012, p.199).

O aparato sensorial imerso nas tecnologias digitais e impactado por elas, acaba por afetar a interatividade das pessoas, sobretudo pela forma de comunicação entre as mesmas, que transitam num circuito sensorial. Pensando na urgente redescoberta e reeducação dos sentidos, trazemos para esta discussão as interfaces *touch-screen*, que de modo irreversível alterou a percepção e as relações humanas. Estas interfaces estão diretamente associadas ao tato na manipulação de informações, determinantes no uso de novas sensorialidades e reconfiguração das relações sociais.

## **2 O espectador contemporâneo: reflexões para além da perspectiva sensorial**

Os espectadores são constituídos por públicos distintos e se aproximam de interesses individuais, formando microcoletividades, na medida em que pessoas se unem em um mesmo espaço com a finalidade de apreciar um espetáculo, que pode motivar elementos subjetivos atrelados à vida social. Pergunta-se: de que forma a recepção do espectador é efetivada no contexto da sociedade contemporânea? Neste momento, recorre-se ao público no contexto de um festival de teatro para o aprofundamento da reflexão sobre esse assunto.

A diversidade dos espetáculos ofertados em um festival de teatro requer dos espectadores a seleção daqueles que mais lhe interessam. Ano após ano, o espectador se depara com um universo de opções geradoras de conflito entre escolher/priorizar as peças que fazem parte da programação. Em geral, a tarefa é árdua, ainda que tendo

como parâmetro grupos e espetáculos predefinidos, em função do conhecimento sobre suas trajetórias e também pelo interesse nas investigações de determinados grupos teatrais. Acrescenta-se a esta angústia a indicação, ao longo do evento, de espetáculos que *a priori* não haviam sido selecionados na lista do espectador, imersos na imensa quantidade de opções de espetáculos apresentados em espaços tradicionais e alternativos.

Em uma sociedade de mercado, a relação entre oferta e demanda se estabelece de forma recorrente no âmbito das produções artísticas – o público compreendido como um consumidor e, a obra de arte, como uma mercadoria. Cabendo destacar que a dinâmica do consumo - prática que se converteu em ação corriqueira na sociedade capitalista - interfere no processo de compra e na apreciação das montagens cênicas. Isso significa que os vínculos entre cena e espectador são guiados pela mesma fluidez demarcada pela lógica do mercado.

Com Volóchinov (2017), podemos afirmar que as escolhas do sujeito são determinadas pelo seu horizonte social, constituído por suas relações dialógicas, ou seja, pelas vozes e esferas que o constituem (família, trabalho, instituições...). Assim, o espectador é atraído/movido para um espaço teatral e, ao compartilhar o encontro com os artistas, absorve, à sua maneira, o espaço poético. De fato, a apreciação da arte amplia a percepção do espectador em constante processo de mudança. Contudo, ainda que as novas tecnologias tenham alargado os modos do sentir e das relações humanas, “o bombardeio audiovisual faz os sentidos ficarem dormentes. As sensações criam a necessidade de outras mais fortes” (TÜRCKE, 2010, p.68). Cabe destacar que a experiência artística constitui fenômeno de percepção diferenciado das exigências da vida cotidiana, por esta razão, ainda que inserido no frenético contexto das novas tecnologias, imbuído de sua competência perceptiva em diálogo com a teatralidade contemporânea, o espectador estabelece modos distintos de recepção, de forma ativa e participativa.

De qual teatralidade contemporânea estamos tratando? Para iluminar essa questão, recorreremos às palavras do filósofo Giorgio Agamben: “Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela.” (2009, p.59) De fato, o pensador percebe o



contemporâneo como aquele que não compactua com o seu tempo, pois: “Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém do seu tempo” (2009, p.64).

Assim, em diálogo com Bakhtin (2011b), podemos dizer que o ser contemporâneo é aquele que mantém o olhar no seu cronotopo para nele perceber o mistério, interferindo e sendo interferido pelas tensões das interações. Ou seja, ser contemporâneo é conseguir ver exotopicamente, assumindo como necessário o distanciamento da atualidade, tendo em vista que o escuro solicita o desvelar – aquilo que estranha, descola, problematiza de forma intempestiva o seu próprio tempo.

A teatralidade contemporânea consiste na tensão ao viabilizar deslocamentos no sentido de criar ruídos para instigar o espectador a pensar o que nunca pensou, a sentir o que nunca sentiu. As experiências cênicas possibilitam o atravessamento de fronteiras em um processo da transcendência de regras e normas até então compreendidas como inquestionáveis pelo espectador, surpreendido diante do novo. A noção de teatralidade “não diz respeito apenas ao evento teatral, mas confunde-se mesmo com uma gama de práticas e fenômenos - na vida social, na linguagem, nas artes, na literatura, na filosofia...” (GONÇALVES & PEREIRA, 2018, p.13) — fenômenos estes que estão sempre em movimento e pulsando interdisciplinaridades.

A arte da participação se faz presente no trabalho, isolado ou coletivo, de artistas pesquisadores interessados em anunciar o potencial interativo da criação artística especialmente quando desvinculada do produto como seu único objetivo, cabendo destacar que o processo de construção da ação dramática estabelece o compromisso entre atores e plateia. A força da ação interativa nas produções cênicas atuais amplia o papel participante do espectador: interferindo, conduzindo ou alterando a cena teatral, modificando, conseqüentemente, os olhares para os processos de recepção e para o próprio ato de contemplação do espetáculo (GONÇALVES, 2015). A encenação teatral contemporânea se constituiu por múltiplos códigos em um entrecruzamento de culturas e épocas.

É válido especificar o hibridismo e a presença do corpo em cena entre a matriz da representação cênica e o campo da performance, onde o campo da construção e da estrutura se apresentam desvinculados de uma linha narrativa. O teatro e a performance

entrelaçam-se nas proposições contemporâneas e convidam o espectador na construção dos sentidos ao navegar no espaço real e simbólico.

No entendimento de Josette Féral (2008), no espaço teatral contemporâneo, os elementos da performance se fazem presentes: o performer cede espaço para o ator; a ação cênica substitui a representação e os aspectos visuais em detrimento do texto dramático. Acrescenta-se que a performance pode ser considerada como remodeladora da linguagem cênica quando a receptividade do espectador de forma especular se tornou essencial. Assim sendo, Féral utiliza o termo “teatro performativo”, pois os elementos da performance, com frequência, se apresentam no espaço cênico contemporâneo. Em seu diálogo com enfoque na relação entre ator e espectador, a pesquisadora desenvolve a seguinte argumentação:

No teatro performativo, o ator é chamado a ‘fazer’ (*doing*), a ‘estar presente’, a assumir os riscos e a mostrar o fazer (*showing the doing*), em outras palavras, a afirmar a performatividade do processo. A atenção do espectador se coloca na execução do gesto, na criação da forma, na dissolução dos signos e em sua reconstrução permanente. Uma estética da presença se instaura (FÉRAL, 2009, p.209).

Diante dessa concepção, distintas cenas contemporâneas transcendem o espaço da comunicação ou da informação até então restrito ao ator para convidar o espectador a compartilhar uma experiência artística. Para exemplificar, o espetáculo *The Old Woman*<sup>10</sup>, sob a direção de Robert Wilson, envolve o espectador ao longo do seu desenrolar, proposta esta que os autores tiveram a oportunidade de vivenciar. As montagens deste artista recorre à utilização de variados recursos, tais como iluminação associada à música e à gestualidade, assim como, o texto perde o seu protagonismo ao contrário do que ocorre no teatro naturalista, marcado pela hierarquia da obra dramática.

O espetáculo *The Old Woman* se estruturou no total de 12 cenas, baseado na temática da morte, protagonizada por uma mulher idosa, cujo corpo é encontrado na casa de um escritor que se manifesta surpreso diante da cena. Os contornos narrativos são norteados pela linguagem visual que orienta o espectador, testemunha do enredo delineado. Outro recurso utilizado pelo encenador foi a utilização das línguas russa e

---

<sup>10</sup> Espetáculo apresentado no Teatro Paulo Autran, no SESC Pinheiros, em São Paulo, em cartaz de 24 de julho a 03 de agosto de 2014. A peça é uma adaptação da obra homônima do escritor russo Daniil Kharms, interpretada pelo bailarino/ator Mikhail Baryshnikov e o ator Willem Dafoe.

inglesa, com legendas em português, fato este que impôs a atenção dos espectadores sem, contudo, interferir na sua apreciação, sobretudo em função do pontual uso da palavra ao longo das cenas. Seleciona-se abaixo a argumentação de Wilson sobre a elaboração da montagem:

Comecei a dar forma à peça em termos de luz, cenário e movimento, e passei a inserir o texto devagar. [...] Geralmente começo com a luz e depois o movimento, adicionando elementos de texto e áudio posteriormente (2014).

Vários recursos são utilizados como estímulos para instigar o espectador, dentre outros, cadeiras e janelas que flutuam no espaço sob efeitos musicais, verbais e visuais; a rigorosa movimentação corporal em seus pequenos detalhes; a utilização dos silêncios ou a música minimalista; os ambientes estilizados e a visualidade destacada pela iluminação. Os recursos cênicos aqui mencionados foram utilizados com precisão, em geral surpreendendo os espectadores, por meio de uma estética inquietante e atraente. Nosso envolvimento com o espetáculo também se dá a partir das esferas que constituem o próprio evento teatral e seus sujeitos: “A contemplação estética e o ato ético não podem abstrair a singularidade concreta do lugar que o sujeito desse ato e da contemplação artística ocupa na existência” (BAKHTIN, 2011b, p.22).

Wilson buscou minimizar o pensamento racionalista do público, impelido à apreciação por meio dos sentidos, para a fruição artística. Por meio das construções visuais, nos sentimos diante de pinturas em telas, na medida em que o encenador utilizou-se ininterruptamente do colorido para a expressão da ilusão, quando variados sentidos foram requeridos de forma simultânea, rompendo expectativas. O imprevisto ocorreu de forma permanente em cada uma das cenas, proporcionando o alargamento das sensações, assentado no apelo à manifestação simultânea de uma variedade de sentidos. Bakhtin destaca que “[O] o ato estético dá à luz o existir em um novo plano axiológico do mundo, nascem um novo homem e um novo contexto axiológico – o plano do pensamento sobre o mundo humanizado” (BAKHTIN, 2011b, p.177).

Diversos encenadores da contemporaneidade recorrem em suas criações artísticas a procedimentos sincréticos, pautados de distintas linguagens artísticas para a concretização de uma concepção estética. Para Herman Parret, uma obra de arte sincrética é necessariamente sinestésica: “O sincretismo ‘objectivo’ das artes reflecte-se

‘subjectivamente’ na sinestesia da experiência estética” (2001, p.205). Nesse momento, considera-se oportuno a apresentação do conceito de sinestesia. De acordo com o pesquisador Sérgio Roclaw Basbaum, “a origem da palavra sinestesia é grega (*sin* + *aisthesis*), e significa a reunião de múltiplas sensações (ao invés de, por exemplo, *anestesia*, nenhuma sensação)” (2002, p.19). A estimulação de um sentido desperta a sensação de outro, cabendo destacar que a capacidade de fundir ou misturar diferentes sentidos é inerente ao sinestésico. Para melhor compreensão, dentre tantas outras possibilidades de cruzamento dos sentidos, o sujeito sinestésico vê cores quando ouve sons, sente gosto ao ser tocado, sente cheiros ao ver cores, sente dor ao saborear um alimento específico.

Para Parret (2001) o sincretismo de uma produção artística corresponde à sinestesia da experiência estética. Na medida em que a encenação *The Old Woman* se utilizou de uma somatória de sensações, por meio da luz, do volume, do som e do movimento, Bob Wilson dialoga com o conceito apresentado por Parret. Diante deste cenário, questiona-se: em que medida a produção do espetáculo teatral analisado provocou sinestésias no espectador?

A sinestesia se refere a um fenômeno ancorado na sensibilidade e de permanente associação dos sentidos, a partir do qual uma modalidade sensorial aciona automaticamente uma experiência perceptiva em outra modalidade sensorial (DAMÁSIO, 2000). Nesse sentido, é possível afirmar que a produção cênica atingiu seu objetivo, ao despertar no espectador um emaranhado de emoções, apoiado na sensibilidade perceptiva. Questiona-se ainda: uma obra de arte sincrética pode ser vivenciada sinestésicamente por um espectador não sinesteta?

Assim como Richard Cytowic (1997) e Simon Baron-Cohen e John Harrison (1997), também Damásio entende que a sinestesia constitutiva se manifesta na infância em quase todos os casos e permanece ao longo da vida. Cytowic calcula uma taxa de cerca de 1/25.000 na relação entre sinestetas e pessoas consideradas como normais. Por outro lado, este mesmo pesquisador aponta que a sinestesia se refere a uma propriedade geral do aparelho perceptivo humano e que somos todos, em alguma medida, menos ou mais sinestetas. O caráter misto e global dos sentidos determina a própria recepção que é individual, porém mesmo o espectador não sinesteta pode ter de alguma forma de reações advindas da sinestesia.

A construção sincrética ou a sugestão sinestésica produzida pela encenação são formas de apelo ao corpo do espectador que, mobilizado pela força perceptiva, dialoga com a cena, tocado pela produção estética. Ao longo do espetáculo de Bob Wilson, as cenas promoveram a interação, o diálogo do espectador entre duas ou mais modalidades sensoriais. Sendo assim, os autores/espectadores entendem que este espetáculo possibilitou a comunicabilidade e intersecção entre os canais perceptivos favorecedores da recepção que tangencia possibilidades sinestésicas. Aqui cabe ampliar a discussão por lentes bakhtinianas, quando o autor pontua aspectos relacionados à estética de uma obra artística:

Devemos sentir na obra a resistência viva à realidade de acontecimento do existir; [...]. Por trás dos elementos transgredientes da forma artística e do acabamento devemos sentir vivamente a consciência humana possível à qual esses elementos são transgredientes, a qual eles acarinham e concluem; além da nossa consciência criadora ou cocriadora, devemos sentir vivamente outra consciência, para a qual se volta o nosso ativismo criador como precisamente para o outro; sentir isso significa sentir a forma, seu poder salvador, seu peso axiológico – a beleza (BAKHTIN, 2011b, p.185).

A apropriação das tecnologias mediadas pela arte possibilita interações perceptivas diferenciadas; os sentidos do espectador são aguçados por meio da audição, da visão, assim como do tato, olfato e paladar também são convocados para a vivência estética. A cena alicerçada no texto dramático, gradativamente perdeu a sua potência, pois expandiram-se as possibilidades das narrativas dramatúrgicas. Ao longo da história, as transformações cênicas impuseram, sobretudo em função da sua complexidade, a participação ativa do espectador na produção dos sentidos.

## **Conclusão**

No teatro da contemporaneidade o espectador experiencia e se percebe. E, a partir das demandas do espetáculo, é convidado ao enfrentamento das próprias questões, ao contrário daquele que opta pela sensação de segurança e escolhe permanecer à margem do medo, da ansiedade ou do risco. Ao eleger os veículos voltados para a distração na vida cotidiana, este espectador se mantém na zona de conforto. Ambos os

perfis de espectadores coexistem, porém o receptor deixou de ser compreendido como destinatário passivo, e passou a atuar como agente ativo, participante na elaboração do sentido, na construção final da produção artística.

O espectador contemporâneo é identificado com o contexto cênico vigente, confirmando, de certo modo, o que Bakhtin (2011a, p.XXXIV) afirmou em um de seus primeiros textos: “arte e vida não são a mesma coisa, mas devem tornar-se algo singular em mim, na unidade da minha responsabilidade”. As habilidades perceptivas do espectador participante das encenações contemporâneas ativam um processo de desenvolvimento contínuo das capacidades cognitivas e simbólicas. Ao promover quebras de expectativas, as produções cênicas atuais inserem o público no espaço da cena, com lacunas a serem completadas e experienciadas.

A produção cênica contemporânea pode ser compreendida como uma teia sensório-conceitual baseada na presença-experiência e se estabelece como um espaço privilegiado para o aprofundamento da reflexão voltada para a percepção sensorial. Nesse sentido, a produção de distintos modos de saborear a vida por meio da produção artística se ampliou na sociedade atual que possibilita o efetivo diálogo da tecnologia digital com a experiência da vida cotidiana. Os princípios digitais estão impregnados no dia a dia e se dispõem no campo perceptivo, instaurando novas modalidades sensoriais, assim como novas expectativas nas inter-relações sociais, processo este definidor nas formas do sujeito ver e refletir o mundo. Recorremos a Sobral para complementar essa reflexão:

[...] a experiência no mundo humano é sempre mediada pelo agir situado e avaliativo do sujeito, que lhe confere sentido a partir do mundo dado, o mundo como materialidade concreta. [...] não se trata porém de propor a relatividade dos valores, mas, pelo contrário, o fato de que o valor é sempre valor para sujeitos, entre sujeitos, numa dada situação. Portanto, o agir do sujeito, sem negar a realidade dada do mundo, também o postula ou, no caso do estético, o cria (2017, p.22).

A maneira como o público organiza o pensamento e o conhecimento está diretamente relacionada a reorganização dos sentidos, proporcionada pelas novas tecnologias, em especial as digitais. Essa marca da cena contemporânea aproxima a produção teatral da performatividade cênica, estabelecendo relações flexíveis e diretas com o espectador, em um intenso processo interativo perceptivo ou, bakhtinianamente,

assumindo uma atitude responsável e responsiva específica, tanto por parte do autor da obra quanto por parte do público. O encontro entre o fazer e o apreciar é fundamental, no contexto do jogo presente na cena contemporânea, caracterizada por uma estética que privilegia as vozes dos participantes envolvidos.

Diante do exposto, fica constatado que, no jogo presente na cena contemporânea, os espectadores estabelecem variados vínculos com a criação artística, que lhes possibilitam as próprias versões dos acontecimentos, cabendo a eles a autonomia que lhe é proporcionada, desde a opção dos lugares para observar e/ou interagir. Também a participação ativa do público é estimulada pela interação do mesmo por meio dos variados recursos sensoriais que aguçam a capacidade de recepção das informações propostas pelos atores no espaço cênico.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

ADORNO, T. *Educação e emancipação*. Trad. Wolfgang Leo Maar. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Trad. de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

BAKHTIN, M. *Para uma filosofia do ato responsável*. Tradução aos cuidados de Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco. São Carlos: Pedro e João Editores, 2010. [1920-24]

BAKHTIN, M. Arte e responsabilidade. In: BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. 6. ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2011a, p. XXXIII-XXXIV.

BAKHTIN, M. O autor e a personagem na atividade estética. In: BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. 6. ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2011b, p.3-186.

BAKHTIN, M. Apontamentos de 1970-1971. In: BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. 6. ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2011c, p.367-392.

BARON-COHEN, S.; HARRISON, J. (eds.). *Synaesthesia, classic and contemporary readings*. Cambridge: Blackwell Publishers, 1997.

BASBAUM, S. *Sinestesia, arte e tecnologia: fundamentos da cromossonia*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2002.

BRAND, A. Fabular un pueblo a través del arte. *Educação em Revista*, Curitiba, v. 34, n. 67, p.39-54, 2018. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-40602018000100039&lng=en&nrm=isso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-40602018000100039&lng=en&nrm=isso). Acesso em: 14 jun. 2018. [<http://dx.doi.org/10.1590/0104-4060.56116>].

- CYTOWIC, R. Synaesthesia, phenomenology and neuropsychology. In: BARON-COHEN, S.; HARRISON, J. (eds.). *Synaesthesia, classic and contemporary readings*. Cambridge: Blackwell Publishers, 1997.
- DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1998.
- FÉRAL, J. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. *Sala Preta*, ECA/USP, São Paulo, v.8, p.197-210, 2008.
- GONÇALVES, J. Protocolos teatrais verbo-visuais: produção de sentidos para a prática teatral universitária. *Bakhtiniana*. Revista de estudos do discurso, v. 8, n. 2, p.106-123, 2013. Disponível em [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2176-45732013000200007&lng=en&nrm=isso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2176-45732013000200007&lng=en&nrm=isso). Acesso em: 14 jun. 2018. [<http://dx.doi.org/10.1590/S2176-45732013000200007>].
- GONÇALVES, J. *Circo Negro*: o discurso teatral em perspectiva dialógica. In: BRAIT, B.; MAGALHÃES, A. *Dialogismo: teoria e(m) prática*. São Paulo: Terracota, 2014, p.267-279. .
- GONÇALVES, J. Do processo à contemplação: diálogos entre Mikhail Bakhtin e Peter Brook. *Revista Moringa*, v. 6. n. 1, p.75-89, 2015. Disponível em: <http://www.periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/moringa/article/view/25018/13691>. Acesso em: 14 jun. 2018.
- GONCALVES, J.; PEREIRA, M. Teatralidade, performance e educação. *Educação em Revista*, v. 34, n. 67, p.13-20, 2018. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-40602018000100013&lng=en&nrm=isso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-40602018000100013&lng=en&nrm=isso). Acesso em: 14 jun. 2018. [<http://dx.doi.org/10.1590/0104-4060.56133>].
- MARX, K. *O capital: crítica da economia política*. 2. ed. Trad. Jacob Gorender. São Paulo: Nova Cultural, 1985.
- MEDVIÉDEV, P. *O método formal nos estudos literários: introdução crítica a uma poética sociológica*. Trad. Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora Contexto, 2012.
- PARRET, H. A intersemiotividade das correspondências artísticas e das afinidades sensoriais. *Revista de Comunicação e Linguagens*, n. 29. Lisboa: Relógio d'Água, 2001.
- SOBRAL, A. Ato/ atividade e evento. In: BRAIT, B. (org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. 5. ed. São Paulo: Contexto, 2017. p.11-36.
- TÜRCKE, C. *Sociedade excitada: filosofia da sensação*. Trad. Antonio A. S. Zunin et al. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.
- VOLÓCHINOV, V. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. Trad. Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2017.
- WILSON, R. *Programa do espetáculo The Old Woman*. Folder. São Paulo: Sesc Pinheiros, 2014.



**Declaração de autoria e responsabilidade pelo conteúdo publicado**

Declaramos que para a construção do artigo “A percepção sensorial do espectador na teatralidade contemporânea: diálogos com Bakhtin”, acessamos o *corpus* da pesquisa e participamos ativamente da discussão dos resultados. Declaramos, ainda, que procedemos à revisão e aprovação da versão final do trabalho, nas suas versões em Português e Inglês. Os autores: Robson Rosseto e Patricia Pluschkat.

*Recebido em 15/06/2018*

*Aprovado em 16/06/2019*