

REPERTÓRIO  
LIVRE

# UMA CONVERSA SOBRE A EXPERIÊNCIA E O TEMPO DO ESPECTADOR NO TEATRO CONTEMPORÂNEO

*A CONVERSATION ABOUT THE  
SPECTATOR'S EXPERIENCE AND TIME  
IN CONTEMPORARY THEATER*

*UNA CONVERSACIÓN SOBRE LA EXPERIENCIA  
Y EL TIEMPO DEL ESPECTADOR  
EN EL TEATRO CONTEMPORÁNEO*

**FELISBERTO SABINO DA COSTA**  
**IPOJUCAN PEREIRA DA SILVA**  
**CHRISTIANE DE FÁTIMA MARTINS**  
**RUDSON MARCELO DUARTE**  
**DANILO CORRÊA**  
**IVANA MOURA ALVES**

COLABORADORES: AIRTON DUPIN GARCIA E FLÁVIA BERTINELLI

COSTA, Felisberto Sabino da; SILVA, Ipojucan Pereira da; MARTINS, Christiane de Fátima; DUARTE, Rudson Marcelo; CORRÊA, Danilo; ALVES, Ivana Moura; GARCIA, Airton Dupin; BERTINELLI, Flávia.  
Uma conversa sobre a experiência e o tempo do espectador no teatro contemporâneo.  
Repertório, Salvador, ano 24, n. 37, p. **23-39**, 2021.2

DOI: <https://doi.org/10.9771/rr.v1i37.43658>

## RESUMO

Inspirado no livro *Por uma pedagogia da pergunta* (1985), de Paulo Freire e Antonio Faundez, o grupo de pesquisa O Círculo instaura uma conversa sobre o tempo no teatro de (e do) agora, elegendo a memória e a experiência como disparadores, já que nossa leitura-base para este experimento é o livro *O Aroma do Tempo* (2016), de Byung-Chul Han. Abordamos temporalidades atravessadas por nossas experiências em montagens vistas em ato ou *on-line*, pautando-se por um fluxo livre de impressões, nas quais os participantes da conversa ativam memórias das ações vivenciadas.

## PALAVRAS-CHAVES:

espectador;  
contemporaneidade;  
experiência; memória;  
tempo; aroma do tempo.

## ABSTRACT

*Inspired by the text Por uma pedagogia da pergunta (1985), by Paulo Freire and Antonio Faundez, The Circle research group establishes a conversation about time in contemporary theater, choosing memory and experience as triggers, since our basic reading for this article-dialogue is O Aroma do Tempo (2016), by Byung-Chul Han. For that, we approach temporalities crossed by our experiences lived in person or online, guided by a free flow of impressions, in which we seek to activate memories.*

## KEYWORDS:

*spectator; contemporaneity;  
experience; memory; time;  
aroma of time.*

## RESUMEN

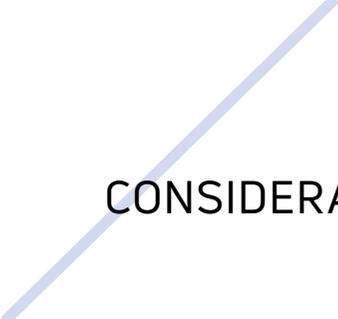
*Inspirado en el libro Por una pedagogia da pergunta (1985), de Paulo Freire y Antonio Faundez, el grupo de investigación O Círculo establece una conversación sobre el tiempo en el teatro contemporáneo, eligiendo la memoria y la experiencia como guías, ahora que nuestra lectura base para este experimento es el libro "O Aroma do Tempo" (2016), de Byung-Chul Han. Nos acercamos a las temporalidades atravesadas por nuestras vivencias en montajes vistos en acción o en línea, guiados por un libre flujo de impresiones.*

## PALABRAS CLAVES:

*espectador; teatro  
contemporáneo; experiencia;  
memoria; aroma del tiempo.*

ANTONIO FAUNDEZ – Penso que, neste nosso diálogo, poderíamos partir de temas ou de nossas experiências concretas.

PAULO FREIRE – Ou, então, uma combinação das duas hipóteses. Ao associarmos as duas possibilidades, criamos um espaço de liberdade em que a espontaneidade de cada um de nós vai ter um certo papel no desenvolvimento dos temas. ‘Falar’ um livro a dois, a três, em lugar de escrevê-lo a sós, rompe um pouco, pelo menos, com uma certa tradição individualista na criação e tirando-nos da intimidade gostosa — por que não dizê-lo? — do nosso quarto de trabalho, nos põe abertos um ao outro, na aventura de pensar.



## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

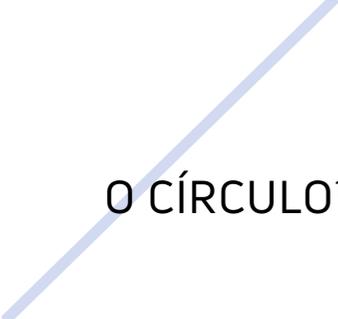
**A PROPOSTA DESTES EXPERIMENTOS**, que poderíamos nominar um quase-ensaio, parte do treinamento investigativo praticado em “O Círculo – Grupo de Estudos Híbridos das Artes da Cena”, fundado no exercício de um coletivo democrático e inspirado no texto *Por uma pedagogia da pergunta* (1985), de Paulo Freire e Antonio Faundez. Tal como neste livro “falado”, adotamos

o formato de diálogo-pergunta, em que “nossas experiências são únicas dentro de elementos comuns, mas também são diferentes”. (FREIRE; FAUNDEZ, 1985, p. 60) Seguindo ainda a perspectiva dos autores citados, partimos de temas e experiências concretas, buscando “não fazer um jogo intelectual, mas viver a pergunta, a indagação, viver a curiosidade”. (FREIRE; FAUNDEZ, 1985, p. 25) Isso posto, em nossa conversa sobre o tempo no teatro de (e do) agora, elegemos a memória e a experiência como disparadores, já que nossa leitura-base para este artigo-diálogo é o livro *O Aroma do Tempo* (2016), de Byung-Chul Han. Já, *Memória e Vida* (2006), de Henri Bergson, contamina, de forma sutil, algumas falas. Tendo como vislumbre a manifestação do tempo no teatro contemporâneo (que é um campo vasto), pensamos abordar temporalidades atravessadas por nossas experiências em montagens vistas em ato ou *on-line*. Iniciamos a fatura deste texto de forma presencial e migramos para um regime de tempo e presença imposto pela pandemia causada pelo covid-19. Não pretendemos falar sobre os seus efeitos, mas evidentemente eles perpassam, de alguma forma, nossos corpos.

A temporalidade, em Bergson, está associada a questões da memória, que não se traduz precisamente em presente, passado e futuro, mas em ações no tempo que determinam uma vivência, uma experiência. Memórias que nos dão embasamento para vivermos o presente, compreendê-lo ou percebê-lo. O filósofo nos diz que acessamos simultaneamente uma memória psicológica, preservada pelas vivências anteriores, e outra, atualizada no momento presente a partir do que está acontecendo. São essas lembranças que nos preparam para agir.

Por sua vez, Byung-Chul Han (2016) nos traz a percepção do tempo relacionada acentuadamente com as questões contemporâneas do sujeito na sociedade hodierna e coloca em fricção o comparativo de vidas contemplativa e ativa. Han tece uma crítica a respeito de como perdemos o aroma do tempo, ao não deixar que as coisas nos acometam. Em suas obras, Han (2016) e Bergson (2006) conversam bem ao tratar o tempo como experiência, postulando a diferença em relação à vivência. Enquanto Bergson fala de camadas de memória que vão se transformando, nas quais há uma memória intensa que é promovida pela experiência mais impactante do sujeito, Han ressalta que o grande problema do sujeito contemporâneo está no fato dele viver dezenas de vivências sem alcançar uma experiência transformadora. O filósofo refuta a ideia de que somos uma sociedade sem tempo,

mas sim dispersa, que passa pela vivência sem se aprofundar na experiência, revela que a aceleração atual reduz a nossa capacidade de permanecer, que necessitamos de um tempo próprio que o sistema produtivo não nos deixa ter, um tempo livre sem nada produtivo a fazer, e que não deve ser confundido com um tempo de recuperação para continuar trabalhando. Tempo trabalhado é tempo perdido, não é um tempo para nós. Este possibilita entregarmos-nos à contemplação como ato substancial, sentir o seu aroma. O capital hodierno trabalha para que todos sejamos iguais, e o neoliberalismo não funcionaria se as pessoas fossem diferentes. Essas implicações sobre a temporalidade contemporânea apontadas por Han (2016) perpassam o nosso diálogo, porém, torna-se oportuno observar que o desiderato é que essas questões reverberem livremente no fluxo do encontro.



## O CÍRCULO<sup>1</sup>

**Ipojucan:** Para iniciar a nossa conversa, gostaria de relacionar certa dimensão do tempo cênico com o livro de Byung, isto é, do tempo vivido pelo espectador diante do acontecimento teatral, que afeta a sua temporalidade. Pensando em produções teatrais de alguns criadores dos anos 1980 e 1990, ou antes mesmo disso, nos trabalhos iniciais de Bob Wilson, tais como *O rei da Espanha*, *Einstein na praia* ou *A vida e a época de Joseph Stalin*, entre outros, nos anos 1960 e 1970, quando ele ainda estava ligado à Fundação Byrd Hoffman, podemos ver como o uso do recurso da movimentação em câmera lenta ajudava o espectador a observar com detalhes uma determinada ação ou cena. Quando Wilson elabora espetáculos ralentando o tempo, de alguma maneira ele dá uma resposta à aceleração acentuada em nossas ações cotidianas. A proposta para o seu espectador seria fruir o espetáculo num outro regime de tempo que não o seu próprio, de se ligar no tempo da ficção do espetáculo na ilusão daquele mundo possível que se descortina diante de seus olhos, para assim poder perceber a aceleração na sua própria vida. Ele desperta um interesse por níveis subliminares de comunicação, difíceis de serem percebidos em situações corriqueiras. Hoje em dia, acho que isso mudou, vemos espetáculos que parecem fugir disso, de falar desse tempo acelerado, nessa perspectiva.

**1** O Círculo – Grupo de Estudos Híbridos das Artes da Cena, do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP).

**Christiane:** Esse exemplo do Bob Wilson me remete a uma fala do artista Bill Viola, de 1989, sobre um trabalho em vídeo que ele estava realizando, com a seguinte citação: “Tem havido uma evolução e uma aceleração tremenda em fazer as coisas cada vez mais curtas, mais informação e menos tempo. Sendo um artista, eu imediatamente pensei: ‘Bom, então devemos fazer o contrário. Mostrar cada vez menos informação em mais tempo’” citado por Canton (2009, p. 22). A partir disso, no pensamento artístico, essa operação do tempo passou a ser vista nesse sentido, ao querer fazer com que as pessoas experimentem, durante o encontro com a obra, outra forma de vivência, a qual permita gerar uma experiência.

**Ipojucan:** Mas muito do que temos como percepção de tempo também se relaciona com a sensação visual. Por exemplo, eu sei que o tempo está passando, pois algo está em uma posição no espaço, que agora ocupa outra posição, assim, vou ‘vendo’ o tempo passar. E, claro, as referências de percepção de tempo não seriam somente essas. Teríamos também a percepção tátil, dentre outras. Pensando em Han e no momento contemporâneo, da era digital, estamos cada vez mais focados na percepção temporal visual e nos afastando da sensação sinestésica do tempo. Então, o corpo é um lugar em que a memória provoca uma sensação física, de forma sinestésica.

**Rudson:** Há um relevo sobre a questão visual relacionado ao tempo do fazer artístico, que remete a Stanislavski quando ele aborda a memória afetiva, sobre o quanto ela está relacionada às lembranças e o quanto essas estão presentes no corpo. Por exemplo, estou andando na rua e percebo um cheiro, o qual me leva à uma memória que resgata uma história da minha vida e traz essa memória para o tempo presente, provocando nosso pensamento. Questiono se isso é ficção ou realidade, no sentido do quanto essa memória foi real e o quanto foi uma ficção criada no meu presente, ou seja, algo aconteceu, provavelmente uma parte seja real, mas o quanto a percepção que tenho agora daquela memória retrata o fato real que ocorreu no passado.

**Ipojucan:** Isso que você observa sobre a memória afetiva me faz pensar na noção de “agora benjaminiano”, que é uma ruptura no tempo cronológico, uma espécie de tempo inaugural que resgata um passado adormecido e simultaneamente desdobra-se num vetor para o futuro. O Cassiano Sydow Quilici (2010) comenta

bastante sobre isso, sobre esse pensamento do Walter Benjamin, num ensaio chamado “O ‘contemporâneo’ e as experiências do tempo”, tentando dar outras perspectivas para se discutir as produções teatrais atuais, colocadas, todas, sob o mesmo guarda-chuva do chamado teatro contemporâneo. O Cassiano propõe, por exemplo, a experiência do “instante”, no lugar do “agora benjaminiano”, para analisar várias obras do teatro contemporâneo e da *performance*, que não estariam presas a essa relação de historicidade. E daí eu fico pensando como é que a gente reflete sobre o que Byung propõe a respeito do tempo no teatro contemporâneo... Como ficam as obras contemporâneas, quando o Byung valoriza e aponta no livro dele a questão da narratividade, a organização do relato? Então, espetáculos contemporâneos fragmentados e polifônicos, que são muito comuns no trato com a questão temporal do “instante”, a gente vai desprezar isso? Abraçar esse caminho, nessa direção é ruim? Porque estaríamos alimentando um tempo disperso, que ele critica? Como é que a gente lida com esse campo da arte contemporânea, que me agrada muito ler, ver, e que não me incomoda de maneira nenhuma?

**Felisberto:** Talvez uma questão para pensarmos, a partir disso que você está pontuando, seria a distinção: está-se falando de uma aceleração do tempo, que é uma questão, mas outra seria a dispersão do tempo. Como isso se manifesta nas experiências cênicas que a gente tem acesso? A problemática que o Byung coloca, ao afirmar que não se trata de aceleração, mas de uma dispersão do tempo, abre a seguinte indagação: onde os espectadores “ficam” nessa espécie de lugar? Como isso é postulado no teatro, como ele responde a essa dispersão? O que acontece quando o espectador vai a uma peça, a uma determinada situação, na qual ele, como indivíduo, está imerso nesse campo de dispersão do tempo e se depara com uma determinada obra em que há um contorno de tempo estilhaçado e disperso?

**Christiane:** Vivenciamos um período de intensas transformações sociais, de um tempo turbinado, assim, um dos desafios do teatro contemporâneo é captar o foco do espectador habituado a um mundo tão tecnológico, de inúmeras telas e de contato e informações instantâneas, que possibilitam a dispersão o tempo todo. Isso retorna, em parte, a ideia das vidas contemplativa e ativa, de como recuperar esse momento contemplativo. Byung deixa claro: a gente não vai ter

uma vida apenas contemplativa ou vai deixar de ter uma vida ativa, mas como podemos tentar trazer o equilíbrio através da arte? Bob Wilson, de certa forma, é um resgate, uma tentativa de resgate, pelo menos. Às vezes, recriamos essa memória por conta de outra lembrança, como uma queda que você tenha sofrido e tenha sido muito dolorosa, mas que, em seguida, sua mãe tenha te tratado com carinho, então você liga uma memória de dor com uma de afeto, e isso pode modificar a memória da queda.

**Ipojucan:** Apesar de haver artistas que fogem da questão da imagem, colocando o espectador dentro da obra para que se tenha uma sensação física capaz de ativar sentimentos, na cena contemporânea há uma parcela significativa de trabalhos artísticos com a questão visual, não só apoiada na imagem, mas no fato de o espectador ser colocado em uma posição de contemplação. Um exemplo bem radical é a peça *Stifters Dinge* (2013), do Heiner Goebbels, que é uma peça sem atores, sem a presença humana em cena. O Goebbels faz uma espécie de “peça-paisagem”: o espectador pode dar vazão à imaginação enquanto contempla mudanças de luz, projeções de imagens, pianos que tocam sozinhos, névoas, ruídos... Nessa obra, o espectador se perde de seu tempo e entra no tempo da peça, aliando-a com suas próprias lembranças. Para essa cena contemplativa que, cada vez mais, provoca um deslocamento temporal do espectador, Han, ao falar da retomada de narrativas, propõe uma tentativa de voltar, em uma outra maneira de acesso, às memórias. Mas o que está sendo provocado com essas obras da cena contemporânea é uma percepção de tempo muito fugaz. Será que estamos, por conta das telas e da internet, cada vez mais apoiados em uma cena visual? Como as coisas são muito rápidas, o tempo que é necessário para a contemplação é acelerado, então, que memória é essa acessada pelo espectador? Talvez não seja uma memória tão profunda, mas somente de camadas superficiais.

**Rudson:** A percepção espaço-tempo é um dos temas que necessitamos discutir, mas ainda precisamos estar dentro do fazer artístico quanto à percepção do tempo de quem faz a obra. Estamos discutindo sobre a memória vinculada à imagem, à memória como ficção ou como resgate para a criação, e adentramos a discussão acerca da cena contemporânea. No entanto, e o tempo associado ao correr das coisas, à rapidez como elas estão acontecendo? Como podemos pensar essas questões dentro do fazer artístico?

**Christiane:** Há novas linhas artísticas, tais como o Artivismo<sup>2</sup> (uma produção de arte com um viés ativista), que lida com a urgência do tempo. Por ser uma linguagem mais imediatista, precisa de uma resposta pontual. Como o Artivismo convoca, no calor da hora, embates políticos, sociais, ambientais e outros, quando acontece um fato, o artista tem de responder de imediato, não havendo mais um tempo para pensar na forma da obra, porque ela tem de surgir como resposta ao instante, ao que está acontecendo no momento. Por exemplo, não faz sentido para um grupo de artistas que almejam a esfera ativista como estofado do grupo falar da queima da Amazônia e do Pantanal no ano seguinte às queimadas da floresta, é preciso falar sobre isso enquanto está acontecendo, perfazendo atos insurgentes, nos quais presença e urgência são eixos fundantes.

**Ipojucan:** Talvez seja daí que venham algumas ideias, como a tratada por Béatrice Picon-Vallin (2009), ao abordar essa característica do teatro: o teatro é sempre passado, está sempre apresentando algo que já aconteceu. Há um apelo atual do teatro de se tornar presente, de trabalhar com o tempo presente. Por isso, o teatro documentário surge como resposta, ao tentar mostrar algo acontecendo agora. Essa outra busca, Christiane sinalizou no Artivismo, em que não importa tanto a obra que se vá criar, mas a ação que se está fazendo nesse momento.

**Christiane:** Todas as ações artivistas, assim como o teatro documental, lidam com a chamada “Estética da Emergência” (LADDAGA, 2012), que se refere a esse novo momento da cultura, no qual as obras artísticas estão, de forma cada vez mais intensa, ligadas aos processos de mutações das formas de ativismo político, dos processos de produção econômica, comportamentos sociais etc. Portanto, provocam uma necessidade de resposta imediata do artista, por meio de suas produções, ao que ocorre a sua volta, como sujeito social e político, porque é muito mais conceitual do que realmente estético.

**Ipojucan:** Não é uma busca por um acabamento estético, um resultado fechado e acabado, mas pelo imediatismo, pela emergência, pela ação artística. O tempo aqui importa, porque o tempo é agora! Antecipar, se for possível! No teatro tradicional, o tempo importa porque há o momento de refletir, construir, olhar, sair e voltar, escolher, deixar um tempo, retornar. Além da busca pela obra esteticamente bem-acabada, existem também outras que são abertas, fragmentadas.

**2** O termo *artivismo* surge da interconexão entre arte e ativismo, é análogo à expressão Arte Ativista, difundida em 1996 pelo coletivo *Critic Art Ensemble* (CAE), que utilizaram o termo para designar pessoas que fazem uso de mídias diversas com o intuito de intervir na sociedade através de ações artísticas, como discurso alternativo que irrompe na vida social.

Nas artes visuais, acredito, isso vai aparecer antes do que no teatro. É a ideia de que uma escultura clássica, por exemplo, cria um espaço fechado, porque há essa questão de ser uma obra bem-acabada, fechada em si mesma, um ente. Ao longo da história da arte, ela vai se transformando, sendo esburacada, aberta, esfacelada e se abrindo ao espaço externo. Não cria mais uma fronteira definida como um espaço fechado e diferenciado do espectador, do fruidor, mas busca completude no que está fora. Não só completude espacial, como temporal também. Ela se abre ao presente. Daí a explicação para essas peças teatrais que são assumidamente incompletas e fragmentadas, porque elas se abrem ao tempo-espaço do que está acontecendo no agora, premeditadamente, não são feitas para serem acabadas e congelarem o tempo-espaço, e nem são totalmente no tempo presente! Elas guardam algo do passado, da memória, do que foi feito, e são abertas a uma completude do presente, criando um dinamismo.

**Felisberto:** Nessas paisagens que você evoca, há operadores dramatúrgicos que são espécies de dispositivos de tempo. Há, atualmente, no teatro contemporâneo, dramaturgos, diretores, atores e performers, que estão buscando trabalhar o tempo em distintas amplitudes. O tempo não é singular, mas plural.

**Ipojucan:** Quanto a isso, lembrei-me de David Yves (1999), autor de um livro de dramaturgia, chamado *Tudo no Timing*. São sete peças curtas, cujo mote é o tempo. Ele trabalha com essa coisa de ir e vir, a repetição, e constrói a dramaturgia brincando com o tempo cênico. Esse jogo que David Yves faz é o mesmo jogo que podemos perceber na obra de Samuel Beckett, como, por exemplo, na peça *Quadrat I+II* (1981). Há o ponto de vista da dramaturgia, que estamos enfocando, mas há também aquele do ator, de como a temporalidade aparece na atuação, o quanto o ator tem que lidar com isso para que a experiência aconteça. Às vezes, não tem relação com a história que está sendo contada ou com a estética, mas talvez com o fato de o atuante conseguir fazer com que eu esteja ou não no acontecimento.

**Christiane:** Gostaria de acrescentar, também, o ponto de vista do espectador, que pode ou não estar no acontecimento cênico, por exemplo, a partir do momento que um atuante leva o espectador ao palco, mesmo que ainda seja um lugar cênico, é retirado do seu espaço convencional. Desse modo, creio que isso provoque rupturas tanto no modo de fazer como de receber a cena.

**Felisberto:** Poderíamos falar das várias possibilidades de teatros. Espetáculos, como, por exemplo, alguns realizados pelo Grupo Tapa e por outros coletivos, a temporalidade, digamos, se desenvolve numa linha de ação contínua. No entanto, podemos ver outras experiências nas quais essa linha está completamente explodida. Além disso, há o espectador que está imerso no chamado “tempo da dispersão”. Convivemos com distintas modalidades temporais distribuídas em múltiplas propostas.

**Rudson:** Algumas linguagens determinam também os tempos. Isso ocorre como dilatação e forma de observação em algumas estéticas, tanto na construção cênica quanto no próprio espectador. E aí me vem à cabeça a peça *Marcha para Zenturo*, de Grace Passô (2012), que opera a desaceleração e o retorno do tempo. Há sempre uma ação que acontece e retorna, quase como se fosse um *remix* de tempo a todo instante. Os personagens acabam de falar uma coisa aqui e retornam a falar essa mesma coisa, no mesmo contexto, em vários momentos do espetáculo. A brincadeira é um pouco isso: mexer com as estéticas e os olhares de tempo, bem como romper o naturalismo para criticar, no caso desse texto, a sociedade brasileira. Passô trabalha a dramaturgia, numa espécie de tempo espiralado. Talvez o tempo esteja um pouco atrelado às estéticas múltiplas que estão sendo desenhadas.

**Ipojucan:** Observo que as pessoas no teatro tendem a transformar a experiência não no que ela é, mas tentam causar uma potencialização, é sempre uma tentativa de fazer com que aquilo seja intenso de alguma forma. Vem-me à memória a passagem de Bergson sobre o copo d’água com açúcar, ou seja, tenho que aguardar o açúcar derreter na água e esse tempo, que parece ser vazio, é um em que estou sendo afetado, aquilo está dizendo algo, se manifestando. Então, a experiência está acontecendo em mim, não tenho que fazer daquilo uma coisa incrível, fotografar ou me comover intensamente. No lugar de aguardar o açúcar derreter, a experiência vai se dar num certo tempo. No fim é que ela vai se processar, e o transcurso se tornará assim uma espécie de empecilho para se chegar ao final.

**Felisberto:** Quanto a essa poética do olhar, gostaria de retornar a do espectador: como se conectam espectador e cena, hoje? Uma espécie de agenciamento, consciente ou não, começa a ser operada antes mesmo do início do espetáculo,

instaurando-se temporalidades, ações do tempo no (e pelo) corpo daquele ou daquela que se lança a uma aventura anunciada. Independentemente das qualificações do tempo, se dessa ou daquela outra forma, talvez seja interessante observar como ocorre um possível diálogo entre tempo, expectativa e espectador, atuando como brevidade e expansão.

**Ivana:** Penso, num primeiro aspecto, como o anúncio da duração de uma peça, como essa informação poderia atrair ou afastar o espectador. De alguém que chega e diz: “Vamos ver uma peça de um grande encenador?”. A pessoa replica: “Não vou em hipótese alguma passar oito horas vendo um espetáculo”. Mas aí você diz: “Já vi essa peça e, para mim, pareceu ter apenas 45 minutos”. Há essa primeira questão: como essa informação pode somar, atrair o espectador? E a segunda: quais seriam os procedimentos que estariam em jogo num espetáculo que dura oito horas, numa temporalidade, digamos real, mas a experiência que daí resulta seria uma fruição de 45 minutos? Um exemplo concreto seria *Os sete afluentes do Rio Ota*, de Robert Lepage, que é um espetáculo longo, com aproximadamente seis horas, mas que não tem esse peso de seis horas. Na minha experiência, pelo menos, entrei naquela história, de uma forma que não estava me ligando às coisas que aconteciam lá fora.

**Rudson:** Conheço pessoas que foram assistir ao *Rio Ota*, por exemplo, e acharam extremamente maçante, não viveram a experiência da mesma maneira que você. Talvez a subjetividade do tempo também esteja relacionada a como a sua experiência pregressa cria um olhar, uma observação, uma forma de recorte da vivência.

**Ipojucan:** É de se refletir: estar tanto tempo à disposição de um espetáculo de cinco ou seis horas, sendo que, quando estou vendo uma série, sou capaz de ficar um dia inteiro vendo um episódio atrás do outro. Mas, nesse caso, tenho a possibilidade de parar, de interromper e fazer outra coisa, pois controlo o processo. Isso me lembra um pouco Zigmunt Bauman (2001) ao falar da modernidade líquida. Dessa prerrogativa de que vou ser prisioneiro de uma coisa por muito tempo, seja um espetáculo, sejam as relações que estabeleço. Acho que isso é uma marca do tempo contemporâneo, há uma resistência por achar que vou ficar capturado em algo e que posso perder a minha liberdade.

**Christiane:** Ainda sobre a duração, me veio a ideia do teatro do real, do teatro imersivo, os quais tentam fazer com que o público vivencie a experiência ao máximo. Porque a pessoa não está num lugar de conforto, está também se movimentando, e essa questão da ação do espectador faz com que ele mude a percepção do tempo, diferentemente de quando está sentado, somente assistindo. Existem algumas vias de experimentos práticos já pensando nessa ideia de como trazer o espectador para esse outro lugar, outro tempo, outra vivência.

**Rudson:** Pergunto-me o quanto é realmente possível a construção de um tempo artificial para o tempo da cena. Ainda me pego pensando quais seriam os dispositivos, como o Felisberto falou, de aproximação da experiência de tempo do espectador com a do tempo em cena.

**Ipojucan:** A experiência também é uma construção. Tudo bem, a experiência é algo que me atravessa, como diz Jorge Larrosa Bondía (2002), mas qual é a minha participação em sustentá-la? Porque ela pode acontecer e se dispersar, atravessar e ir embora.

**Ivana:** Sou uma pessoa bem dispersa. Se alguma coisa me incomoda, eu escapo. Tem gente que é assim também no teatro. Vai a um espetáculo e, se ele não está sendo agradável, ela escapa. Retomando a experiência individual, tem a questão de como seria para fisgar o espectador, quais tipos de procedimentos, disparadores, para engajá-lo. Essa experiência pode contagiar outras pessoas, no tempo do espetáculo. Não se finda quando termina o espetáculo, ela pode ser conformada por outro tipo de comunicação. Isso passa logicamente pela publicidade, pelas redes sociais, pelo jornalismo ou pelas críticas, influenciando pessoas que chegam ao teatro com uma determinada predisposição para assistir ao espetáculo. A gente não está num campo neutro.

**Rudson:** Podemos pensar em quais dispositivos o teatro pode utilizar para tentar recuperar essa experiência que Byung chama de “aroma do tempo”.

**Felisberto:** Um exemplo disso, é o que a gente chama de palestra-espetáculo, aula-espetáculo ou palestra-cênica. Essas modalidades de ação são tipos de operações do tempo que colocam o espectador diretamente naquele presente,

naquele momento, entrelaçando presença e presente. Com as palestras, pressupõe-se certa abertura do tempo, que busca se distanciar desse escapismo para entrar numa fábula ou na minha experiência individual, mas já me coloca diretamente em contato com todos que estão ali ao mesmo tempo, como numa aula buscando uma temporalidade inscrita no presente. Em sua forma mais radical, a palestra-cênica invoca uma certa liberdade temporal ao espectador. O “presente” nesses tipos de espetáculos-*performances* está muito relacionado com o agora, em manifestar um presente no qual, por exemplo, poderia olhar o celular, falar com alguém ao lado, estar na experiência contemplativa, estando inteiramente imerso em mim e jogando com os outros e também com a cena.

**Christiane:** É quase uma experiência de vida contemplativa dentro da vida ativa conseguir ter esses momentos de experiência.

**Felisberto:** Como que dentro da vida ativa eu possa ter esses momentos, que eu consiga realmente viver, sentir o aroma do tempo.

**Ipojucan:** É bom a gente lembrar que Byung cita vivência e experiência como coisas diferentes. Quando se fala de outra experiência, como cultura, como bagagem, as experiências que uma pessoa tem ou teve. Todas essas coisas concorrem para esse momento de fruição do teatro. Mas é legal a gente deixar as coisas mais separadas, pois ajudam a analisar melhor sobre o tempo. Ao abordar vivência, referimo-nos à experiência, cultura, bagagem, entre outras. E quando falamos de experiência, estamos, de alguma forma, atravessados pelo tempo.

**Danilo:** Essas questões da experiência são determinadas pelo tempo, pelo tempo em que você está em relação com algo que implica o espaço em que ocorre essa experiência.

**Ipojucan:** A ideia de espaço e tempo como entidades separadas começou a cair por terra no começo do século XX, cientificamente com a teoria da relatividade, não sendo mais possível falar de espaço sem falar de tempo. É um binômio espaço-tempo. A gente ainda continua falando tempo e espaço, mas implicitamente é tempo-espaço, espaço-tempo, uma coisa é indissociável da outra. Isso mudou a forma não só de se olhar o mundo, mas de os artistas também trabalharem.

No documentário *Abstract: the art of design* (2019), Olafur Eliasson pôde nos ajudar a pensar sobre isso, porque ele usou a tela do espectador que está assistindo ao documentário, que pode estar em qualquer lugar do planeta, para que tente fazer arte junto com ele. Então, a primeira coisa que o Olafur pede é para o espectador começar a ver o documentário à noite e não de dia, e para apagar todas as luzes da casa e observar seu ambiente. Olafur muda a luz da tela, e o espectador vai acompanhando essas mudanças na iluminação do seu ambiente. Isso altera a sua percepção de espaço. No final do documentário, o artista volta a fazer outra experiência perceptiva com o espectador. Ele aproxima uma folha de papel em branco da lente da câmera, e o espectador vê a sua tela inteira preenchida com um fundo branco. Quando Olafur tira a folha de papel, o espectador vê o artista num outro lugar, numa paisagem diferente. Então, se Olafur está em Israel, ele fala “esse é o céu de Israel” e pede para que se observe a luminosidade de tal local. Daí ele repete a ação de tapar a lente da câmera com a folha de papel em branco e, quando ele tira, está na Islândia. “Esse é o céu da Islândia”, ele diz, “a luz aqui é assim, ela dá um contorno para as coisas desse jeito, a luz é mais dura, dependendo do momento do dia, a luz muda”. Olafur repete essa experiência várias vezes, sempre mostrando um lugar diferente do planeta, fazendo com que o espectador preste atenção em como a luz e a percepção do espaço mudam de um lugar para outro. Isso desfaz a ideia de um mundo que parece fixo.

**Rudson:** Quando Olafur faz um dispositivo para tentar de alguma forma trabalhar com novas espacialidades, independentemente de onde no globo a pessoa esteja assistindo àquele documentário, ele altera a sua percepção espacial e ao mesmo tempo cria essas durações, que podem acessar novas memórias.

**Ipojucan:** Esse dispositivo faz com que se comece a pensar melhor sobre essas entidades, tempo e espaço, pois, ao passar uma nuvem, isso muda a luz, o que altera a percepção do espaço. Essa nuvem vai sair, então o tempo vai passando, o espaço também vai mudando e se cria uma ideia de fluxo. Aí podemos pensar, existe tempo? Bom, essa é a pergunta: “Existe tempo?”.

## REFERÊNCIAS

- BAUMAN, Z. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BERGSON, H. *Memória e vida*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BONDÍA, J. L. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. *Revista Brasileira de Educação*, Rio de Janeiro, n. 19, p. 20-28, 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rhedu/n19/n19a02.pdf>. Acesso em: 30 jul. 2020.
- CANTON, K. *Tempo e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- ELIASSON, O. *Abstract: the art of design* (Olafur Eliasson: the design of art). Direção: Jason Zeldes. [S. l.: s. n.], 2019. (Temporada 2, episódio 1)
- FREIRE, P.; FAUNDEZ, A. *Por uma pedagogia da pergunta*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.
- HAN, B-C. *O aroma do tempo: um ensaio filosófico sobre a arte da demora*. Lisboa: Relógio d'Água, 2016.
- LADDAGA, R. *Estética da emergência: a formação de outra cultura das artes*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- PASSÔ, G. *Marcha para Zenturo*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012.
- PICON-VALLIN, B. Tradições e inovações nas artes da cena. *Revista Sala Preta*, São Paulo, v. 9, p. 319-332, 2009. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v9i0p319-332>. Acesso em: 30 jul. 2020.
- QUILICI, C. S. O “contemporâneo” e as experiências do tempo. In: NAVAS, C.; ISAACSSON, M.; FERNANDES, S. (org.). *Ensaio em cena*. Salvador: ABRACE; Brasília: CNPq, 2010, p. 24-33.
- YVES, D. *Tudo no timing: 7 comédias de um ato*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 1999.

**FELISBERTO SABINO DA COSTA:** é doutor em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (USP), com pós-doutorado na Universidade Sorbonne Nouvelle/Paris 3. Professor no Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes (ECA/USP).

**IPOJUCAN PEREIRA DA SILVA:** é doutor em Artes Cênicas e professor da Universidade Anhembi Morumbi. Autor do livro *O Teatro Essencial de Denise Stoklos: caminhos para um sistema pessoal de atuação*.

**CHRISTIANE DE FÁTIMA MARTINS:** é professora, pesquisadora e atua no mercado de arte, doutora em Artes pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Pesquisa sobre o espectador da intervenção urbana, ativismo e o hibridismo artístico.

**RUDSON MARCELO DUARTE:** é Mestre em Teatro pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Pesquisador das teatralidades físicas e do campo de intersecção entre o mascaramento e as poéticas contemporâneas.

**DANILO CORRÊA:** é professor, ator, dramaturgo e mestre em Artes Cênicas pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Pesquisa teatro e cultura popular, com destaque para o carnaval de Escolas de Samba.

**IVANA MOURA ALVES:** é jornalista, crítica e pesquisadora de teatro, escritora e produtora cultural. Doutorando em Artes Cênicas pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP).

**AIRTON DUPIN (COLABORADOR):** é professor diretor e pesquisador de tecnologias em Teatro de Objetos. Mestre em Teatro pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Estudou Linguística na Faculdade de Letras e foi Núcleo de dramaturgia do Sesi.

**FLÁVIA BERTINELLI (COLABORADORA):** é atriz, pesquisadora e encenadora. Formada em arte dramática pela Escola de Arte Dramática ligada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (EAD/ECA/USP), (EAD/ECA/USP), mestranda em artes cênicas pela ECA/USP e Commedia dell'Arte na Itália.