

Instâncias da relação entre teatro e público: o espectador como participante do ato teatral

Approaches of the relationship between theater and public: the audience as key participant of the theatrical act

Flávio Desgranges¹

Resumo

Neste artigo, o autor aborda a relação entre teatro e público a partir de duas instâncias, que podem ser pensadas em tensão produtiva. Por um lado, a importância da colaboração do público no movimento teatral, partindo da noção de que não há alteração na arte que possa ocorrer sem a efetiva participação dos espectadores. E, por outro, o necessário engajamento do público-participante para a realização do evento teatral, tendo em vista que o fato artístico não se efetiva sem o ato criativo do espectador.

Palavras-chave: Teatro; público; espectador; recepção; efeito estético

Abstract

In this article, the author addresses the relationship between theater and public from two approaches which can be analyzed as a productive tension. On the one hand, the importance of audience collaboration in the theater movement, starting from the notion that there is no alteration in the art that can occur without the effective participation of the public. And, on the other hand, the necessary commitment of the public in a participative manner for the outcome of the theater event, considering that the artistic act does not happen to its fullest without the creative act of the public.

Keywords: Theater; public; audience; reception; aesthetic act

E-ISSN: 2358.6958

¹ Prof. Dr. Departamento de Artes Cênicas – Graduação e Pós-graduação em Teatro (PPGT) - Universidade Estadual de Santa Catarina (UDESC) - fdesgranges@uol.com.br

O evento teatral não pode ser concebido como algo que se dê sem a efetiva atuação do espectador, e sem que este se disponibilize para uma criação de sentidos *a priori* inexistentes. O ato do espectador - designamos como ato, pois a leitura solicita produção -, reconhecido na dimensão artística que o constitui, não se resume ao recolhimento de informações, ou à decodificação de enunciados, ou ao entendimento de mensagens, pois a experiência estética se realiza como produção de sentidos. O que solicita invenção na linguagem, ou invenção de linguagem. A posição do espectador em um evento teatral, assim concebida, muito se aproxima da própria posição do artista.

O ato de leitura se constitui como instância fundamental do acontecimento teatral. Sem essa atuação do espectador, que desempenha um gesto necessariamente autoral, o evento não se realiza. Ou, compreendido de outro modo, uma proposição teatral só se completa na realização do espectador-participante. Ou seja, o texto cênico se constitui como obra no momento em que processado pelo espectador. "O texto, portanto, se realiza somente através da constituição de uma consciência receptora. Desse modo, é só na leitura que a obra enquanto processo adquire seu caráter próprio" (Iser, 1996, p. 51).

Nunca é demais lembrar que não existe teatro sem público, assim como não se pode compreender uma arte teatral que possa se efetivar sem levar em consideração as questões da vida pública. A importância da presença do espectador no teatro precisa ser vista não somente por uma razão econômica, de sustentação financeira das produções. O teatro não existe sem a presença deste participante fundamental com o qual dialoga sobre o mundo e sobre si mesmo. Sem espectadores interessados neste debate, o teatro perde conexão com a realidade que se propõe a refletir e, sem a referência deste participante com quem dialoga, o seu discurso pode se tornar ensimesmado, desconstruído, estéril. Não há transformação do teatro que se dê sem a efetiva participação do público.

No Brasil, o debate sobre a relevância do público teatral, enquanto participante imprescindível de um movimento artístico e cultural, ocorre, de modo mais enfático e evidente, a partir de sua ausência. No início dos anos 1970, Anatol Rosenfeld, filósofo alemão radicado no Brasil, reflete sobre a dita crise no teatro brasileiro do período, marcada exclusivamente pela falta de público nas salas de teatro. Rosenfeld comenta, então, que "uma encenação normal raramente consegue atrair, nos dias comuns, mais que cinquenta ou setenta espectadores, se é que consegue tanto" (Rosenfeld, 1993, p. 43).

Mais adiante, dando sequência à sua análise acerca do esvaziamento das salas de espetáculo, Rosenfeld aponta para o fato de que a arte teatral, naquele momento, ainda não havia se instalado como hábito cultural amplamente difundido no país, e afirma que, no Brasil, se os teatros fossem fechados, não apenas uma porcentagem do público não tomaria conhecimento disso durante algumas semanas, como havia dito Grotowski, referindo-se ao público europeu, mas que grande parcela da população brasileira, provavelmente, nunca se daria conta do ocorrido.

Ao comentar os motivos apontados por empresários e artistas para a falta de público nas salas, nessa ocasião, Rosenfeld ressalta que a concorrência da televisão

merecia grande destaque, pois o teatro perdia não só espectadores, mas também artistas que, seduzidos pela vantagem econômica oferecida, não mais se interessavam pelas produções teatrais, dedicando-se especialmente às telenovelas, que surgiam como importante fenômeno cultural no país. A disputa cada vez maior com o cinema estrangeiro era outro fator destacado. Apoiada em uma produção artesanal, a dificuldade da arte teatral de competir com espetáculos industrializados a tornava um evento em franca decadência. Com forte discordância de Rosenfeld, alguns julgavam mesmo obsoleto o teatro, argumentando que o palco não seria mais capaz de retratar a complexidade do mundo moderno. Outro motivo apontado, na década de 1970, por algumas pessoas de teatro para o esvaziamento das salas de espetáculo era o momento político-social pelo qual passava o país, apoiado na falta de liberdade de expressão que lançava toda a cultura nacional em um círculo de silêncio.

Yan Michalski, importante crítico teatral do período, registra em seu livro, intitulado *Palco Amordaçado* (1979), algumas das marcas e cicatrizes deixadas no movimento teatral pelas estratégias brutais e contumazes de perseguição e silenciamento de artistas e intelectuais no período da ditadura no Brasil. E lamenta que toda uma geração de artistas tenha sido privada do elementar direito a um trabalho criativo, livre de interferências alheias, e toda uma geração de espectadores tenha sido impedida de escolher de acordo com seus próprios anseios e necessidades o tipo de teatro que desejava assistir.²

Michalski ressalta que, a partir de 1950, antes do golpe militar portanto, novos ventos passam a soprar no teatro brasileiro, em diálogo estreito com o momento histórico do país. Uma nova geração de artistas - como Oduvaldo Viana Filho, Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri, Dias Gomes, Jorge Andrade, entre outros - mostra-se intrinsecamente preocupada com as questões históricas e sociais de seu tempo. O golpe militar, e o sequente estabelecimento da censura à produção teatral, comenta Michalski, corta "o suprimento de ar ao mais importante movimento da cultura teatral brasileira, que em poucos anos havia recuperado boa parte do atraso condicionado por toda uma longa trajetória de colonização e alienação" (Michalski, 1979, p. 15)

Além do veto ao florescimento de uma geração de artistas e espectadores que poderia contribuir de modo decisivo para o estabelecimento de uma cultura teatral no país, a perseguição às produções artísticas no período ditatorial pode ter deixado outras marcas significativas. Entre elas, talvez possamos supor que a desestruturação do movimento teatral no período, ocasionada por anos de perseguição intermitente e violência desmedida, tenha colaborado para o quadro atual de dificuldade dos artistas de mobilização em âmbito nacional, tendo em vista o estabelecimento de uma política cultural que estimule de modo organizado e contínuo a produção e a difusão da arte teatral.

São muitos os fatos que atestam e dignificam a luta e a resistência da classe teatral em oposição aos impedimentos e perseguições impetrados pelo regime militar durante o período ditatorial. Contudo, como analisa Michalski, "um estudo desapassionado da evolução desta resistência pode revelar a variedade e a eficiência dos

2 Maiores informações sobre o assunto podem ser encontradas no artigo a seguir. Fragmentos textuais do seguinte artigo foram propositalmente retomados no presente texto, na busca por rever e ampliar a reflexão sobre o tema, anteriormente traçada pelo próprio autor: Flávio Desgranges, 2014.

instrumentos de que um regime de força dispõe para ir enfraquecendo aos poucos as atitudes coletivas de resistência, por mais legítimas e vitais, que procuram opor-se aos seus abusos” (Michalski, 1979, p. 34). A partir de 1968, com a implantação do AI-5 (Ato Institucional n. 5), que resultou na prisão, no exílio e na morte de vários artistas - como Heleny Guariba -, foram extintas quaisquer margens de negociação com o regime militar, instaurando-se um clima de medo diante do qual nenhuma manifestação coletiva e pública parecia viável.

Talvez não seja possível mensurar com precisão de que modo as estratégias de desmobilização perpetradas pelo regime ditatorial repercutem na atual dificuldade de organização dos artistas teatrais para a reivindicação de leis e projetos que fomentem de modo efetivo o teatro no país. Contudo, essa é uma questão que perpassa de modo candente a relação entre teatro e público entre nós.

Algumas décadas depois, no final dos anos 1990, a dita crise prosseguia quase que inalterada, pelo menos no que se refere ao público. Segundo pesquisa divulgada no período pelo *Jornal do Brasil*, era crescente o número de poltronas vazias nos teatros das cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, tendo as salas uma média de ocupação de, respectivamente, 21% e 22,7%. (Oliveira, 1997) O esvaziamento das salas de teatro segue sendo comentado, desde então, nos mais diferentes meios de comunicação, por artistas, educadores e produtores culturais, bem como as estratégias e procedimentos necessários para o fomento à produção teatral e os procedimentos a serem adotados para convidar o público a se aproximar das instâncias do fazer teatral.

A principal norma federal especialmente elaborada para o incentivo à produção artística, nas últimas décadas, foi a precária Lei Rouanet - além de outras iniciativas sem grande impacto, ou que tenham proposto mudanças de fato expressivas na concepção política de incentivo à cultura. Criada em 1991, esta lei se vale de mecanismo de incentivos fiscais como forma de estimular o apoio da iniciativa privada ao setor cultural. O governo abre mão de parcela do imposto de renda de pessoas físicas ou jurídicas, que podem destinar esses valores para que sejam investidos em projetos culturais. Os agentes incentivadores podem deduzir até 4% (pessoa jurídica) e 6% (pessoa física) do total do imposto de renda devido.

O Estado transfere para a iniciativa privada os critérios que estabelecem a pertinência e a necessidade dos projetos culturais que devem vigorar no país. Os artistas e produtores culturais, nesse contexto, não definem suas estratégias de investigação e proposição artística necessariamente a partir das próprias inquietações, surgidas dos embates e tensões com aspectos estéticos e históricos da contemporaneidade, pois, para que tenham seus projetos incentivados, precisam se submeter aos questionáveis ditames do *marketing cultural* que costumam reger as opções e iniciativas das empresas financiadoras.

Desse modo, a produção cultural apoiada pela Lei Rouanet costuma ter o selo e a aquiescência dessas empresas. O resultado disso nós conhecemos muito bem: ficamos restritos a uma política cultural que valoriza eventos grandiosos e pontuais, que possam oferecer retorno imediato de visibilidade para as marcas empresariais em questão, sem a noção efetiva de projeto e de continuidade. Não há em curso no

país uma política sucessiva e bem-estruturada de apoio à produção cultural, pensada para fazer frente às questões de nosso povo e de nosso tempo, que possa garantir a necessária manutenção e o refinamento de projetos e pesquisas, bem como a sobrevivência de artistas e grupos teatrais.

No final dos anos 1990, os coletivos teatrais da cidade de São Paulo criam o movimento *Arte Contra a Barbárie*, insatisfeitos com as possibilidades existentes até então de incentivo à produção cultural. Em 2002, o movimento conquista importante vitória, conseguindo aprovar a Lei Municipal de Fomento ao Teatro, que surge fundamentalmente embasada nas proposições elaboradas pelos próprios artistas. Apesar das limitações intrínsecas, a Lei de Fomento se constitui em iniciativa de inegável importância, tanto por se tratar de proposta que surge de movimento coletivo de artistas, quanto pelo modo de incentivo e os critérios de seleção propostos pela lei. Este fomento vem enriquecendo sobremaneira o panorama teatral da cidade, possibilitando o amadurecimento de grupos teatrais e a ampliação de público, tornando-se um marco para as políticas públicas e uma referência para artistas e gestores da área cultural. Além de mostrar a viabilidade de ações de incentivo à cultura que se organizem para além dos ditames do mercado.

Após mais de quinze anos em vigor, se pode dizer que a Lei de Fomento mudou o teatro da cidade, mas talvez ainda não tenha conseguido mudar o teatro na cidade. A lei financia, em média, projetos de trinta grupos teatrais por ano, o que se constitui em iniciativa suficiente para garantir a experimentação intermitente e qualificada de quantidade relevante de coletivos teatrais da cidade. No entanto, em face da grandiosidade populacional de São Paulo, ainda não possibilita alterar de modo significativo a atuação dos grupos na cidade. Ou seja, o programa vem possibilitando conquistas importantes, e as ações dos grupos fomentados, marcadas por caráter investigativo e inovador, vêm colaborando, ainda que com limitações, para difundir o hábito da prática teatral na cidade. Mesmo se constituindo em avanço notável, o Fomento não deve ser tomado como modelo inquestionável - críticas e revisões necessárias vêm sendo feitas por artistas e intelectuais que integram o movimento teatral (Costa; Carvalho, 2008; Desgranges; Lepique, 2012) -, mas indica caminhos possíveis a serem adotados nas políticas públicas para a cultura, na contramão do modo de compreender a relação entre arte e sociedade que vem sendo demonstrada pelos atuais governantes do país.

As experiências do iNerTE

Em 2004, no âmbito do crescimento do movimento de grupos teatrais em todo o país, criamos o iNerTE – Instável Núcleo de Estudos de Recepção Teatral, junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo (USP)³, a partir do interesse de seus participantes em investigar o efeito estético, detendo-se mais especificamente acerca do “processo criativo do espectador teatral, buscando enunciar, a partir do estudo de teóricos da recepção e de procedimentos artísticos

3 www.eca.usp.br/inerte

propostos em eventos coletivos, aspectos desse modo de produção”. (Simões, 2013, p. 195) A cena que o iNerTE se propõe a evidenciar e analisar é aquela que emerge do encontro entre espectador e proposição artística, a partir da seguinte questão: como tornar reconhecíveis as instâncias da construção poética própria ao ato de leitura, evidenciando os elementos que embasam a noção de uma arte do espectador?

Os estudos de recepção propostos pelo iNerTE buscam relacionar os estudos teóricos realizados com as experimentações práticas propostas pelo núcleo. O objetivo central desses estudos pode ser definido como a tentativa de colocar o participante, espectador do evento, em condições de perceber a si mesmo, mantendo-se atento aos próprios processos receptivos, que engendra enquanto assiste às cenas e atua nas proposições artísticas.

Observar o espectador em ato produtivo e, além disso, debater os meandros do processo de leitura artística é o que buscamos evidenciar nessa proposta investigativa. Algumas das perguntas que nos colocamos, desde que fundamos o grupo de pesquisa – e que ainda nos inquietam –, são: como capturar esse momento de criação do espectador? Como vislumbrar aspectos desse espectador em pleno processo criativo? Como deixar que essa *fala silenciosa*, que essa *outra cena* que o espectador cria, enquanto se depara com a cena apresentada, possa vir à tona?

A proposta desses estudos de recepção pode ser definida como a criação de um espaço aberto para que nos debrucemos acerca do modo de atuação do espectador, estimulando a análise do fazer artístico no âmbito receptivo e as possibilidades de relação com a vida social. Ou seja, a proposição do grupo feita aos participantes desses estudos é a de viabilizar um espaço de encontro entre espectadores, que se põem a falar, refletir, atuar a partir das próprias experiências.

Para efetivar esses encontros com os espectadores, e colocar os estudos teóricos em diálogo com a prática, o núcleo têm organizado duas linhas de ação. A primeira linha de ação é um espetáculo teatral, criado pelo grupo, que apresenta a história de uma espectadora que se vê diante de uma cena prestes a começar. Intitulado *Efeito*, o espetáculo aborda distintos aspectos da experiência estética. As cenas intentam colocar em evidência a experiência de uma espectadora que, ante a precipitação de um evento teatral, em face de um espetáculo que está prestes a começar, “se depara com a angústia suscitada pelo desconhecido, o que está prestes a ser revelado. A trajetória dessa personagem é apresentada a partir da rememoração de cenas de sua existência e de momentos vividos, ansiados ou ainda imaginados de sua relação com o teatro” (Simões, 2013, p. 196). O que pode ser exemplificado a partir da seguinte passagem da dramaturgia:

Espectadora – (*na plateia, ante um espetáculo teatral prestes a começar*) O teatro me deixa assim, inquieta, parece que eu tenho que ansiar por algo, tenho que lembrar de algo. Será que eu não posso simplesmente estar aqui, tranquila, confortável com a situação? Prefiro o cinema. É mais agradável, adoro as poltronas das salas de exibição... Esqueci de pagar o IPTU. Por que eu sempre me esqueço? Estão me olhando, eu sabia!!! Acho que estou desarrumada. Meu cabelo, meu cabelo, é o meu cabelo. Descabelada. Quero tanto passar despercebida. Não sei se olho ou não. Será para mim mesmo que estão olhando? Quando sentei aqui me percebi tão minúscula. Vim até aqui para me distrair, esqueci da plateia. Op-

tei por estar trancada em mim. Por que não fiquei em casa? Mas lá está tudo tão desarrumado.⁴

A Espectadora é uma personagem que desliza entre várias outras, é múltipla e polifônica, se expressa de forma delirante, sua fala surge de forma caótica, seu discurso passeia por entre sua vida e algumas obras de arte já vistas, entre brechas possíveis do passado, fissuras do presente e vislumbres de futuro. Cindida entre colocar-se efetivamente ou não como espectadora, entre assumir ou não a disponibilidade de enfrentamento proposta “pela arte teatral, a Espectadora percebe-se diante de si mesma. Suas várias vozes não se harmonizam em uma fala única, há uma tensão permanente entre as distintas posições assumidas. Não se trata, no entanto, de uma colagem de várias personagens, mas de uma tensão e um deslizamento entre distintos territórios de subjetividade, em que ela, atenta aos próprios processos, estranha a si mesma em face do acontecimento. (Desgranges; Simões, 2017, p. 18) O espetáculo *Efeito* se constitui como uma dramaturgia acerca dos próprios atos de leitura efetivados pela Espectadora, a partir da singularidade da relação que trava com o evento teatral.

A segunda linha de ação do núcleo constitui-se nas rodas de conversa com espectadores, realizadas após espetáculos de outros grupos teatrais. Denominamos esses encontros, realizados com coletivos teatrais de várias regiões do país, e também com grupos de outros países, de *debates performativos*. Esses encontros tiveram início em junho de 2013, sendo inaugurados a partir do espetáculo *Folias Galileu*⁵, no Galpão do Folias, na cidade de São Paulo.⁶

Os debates, realizados com o público logo após os espetáculos, foram pensados com o objetivo de expandir os estudos teóricos e práticos do grupo acerca da recepção. Para isso, temos organizado encontros entre espectadores e grupos teatrais, e, a partir dos espetáculos produzidos por esses grupos, intentamos efetivar leituras poéticas coletivas. A ideia central é que, a partir do espetáculo assistido, possamos estabelecer espaço para a instauração de um coletivo de espectadores, que seja convidado a dialogar sobre o espetáculo em questão e, por conseguinte, conversar, a partir do ponto de vista do público, sobre a condição da arte teatral em nossos dias.

Em 2016, o núcleo se transfere para a cidade de Florianópolis, passando a atuar junto ao Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade Estadual de Santa Catarina (UDESC)⁷. A mudança de cidade trouxe também a possibilidade de ampliar a atuação do grupo. Desde 2018, temos realizado o projeto *Por Uma Arte do Espectador*, que conta com o apoio do SESC-SC, em que espetáculos teatrais são apresentados, no Teatro do SESC Prainha, para estudantes da EJA - Educação para Jovens e Adultos. Grupos de alunos, formados por trabalhadores, que estudam no período noturno, e que, de maneira geral, nunca tinham tido a oportunidade de ir ao teatro. Após cada um dos espetáculos, debates são propostos aos espectadores, convidados a elaborar leituras poéticas da obra teatral em questão. Os espetáculos e debates

4 Trecho do texto dramático *Efeito*, de Marcelo Soler, Giuliana Simões e Flávio Desgranges.

5 Artigo sobre esse debate performativo está publicado em: Giuliana Simões e Flávio Desgranges, 2017.

6 Debate Performativo Folias Galileu (vídeo): <https://www.youtube.com/watch?v=VCGEycR3tGU>

7 iNerTE/UDESC (vídeo): <https://youtu.be/R5ivJxQI2Ro>

acontecem uma vez por mês e, além de propostos aos alunos das escolas, são abertos ao público em geral.

Os *debates performativos* são também denominados debates pelo avesso – ou compreendidos como o *avesso de um debate* –, pois, ao invés de partirmos da pergunta “o que quer dizer este espetáculo?”, partimos da indagação “o que aconteceu comigo na relação com o espetáculo?”. Investigamos a cena a partir do impacto nos espectadores, a partir das inquietações e vislumbres provocados pelo efeito estético; e os integrantes do iNerTE se colocam também na condição de espectadores em processo, tal como os demais integrantes do público. A partir do “poema” oferecido pelos artistas teatrais, os espectadores são convidados a conceber outro “poema”, que clara e propositadamente surgirá a partir da escrita cênica primeiramente apresentada, mas que possuirá também marcas visíveis da criação artística dos próprios espectadores. Os lances performativos surgidos nesses debates se efetivam como criações engendradas nos processos receptivos, uma espécie de fala do espectador, uma fala inventiva, exposta em forma de outra cena, e que, ao mesmo tempo em que pode abrir um potencial de sentidos acerca do espetáculo em questão, incita o espectador a pensar sobre si mesmo e se posicionar em face do evento artístico.

Os debates são propostos como espaços de fruição e de prazer, de encontro e jogo entre os participantes, pois, como afirma Roland Barthes (1987, p. 7), “não é somente a ‘pessoa’ do outro que me é necessária, é o espaço: a possibilidade de uma dialética do desejo, de uma imprevisão do desfrute: que os dados não estejam lançados, mas que haja um jogo”.

Os espectadores são convidados para participar de um encontro em que aspectos marcantes do espetáculo teatral são retomados, incentivando os participantes a constituírem leituras cênicas acerca do evento artístico em questão. Esses debates têm por objetivos: 1) aprofundar os estudos do núcleo de pesquisa acerca dos modos de compreensão do efeito estético em nossos dias; 2) através de encontros contínuos entre grupos teatrais e espectadores, ampliar o diálogo acerca da experiência receptora/produzida promovida por toda proposição artística; 3) propor modos de atuação do espectador em face do evento, que se estruturam como gestos artísticos, evidenciando a potência poética própria ao ato de leitura, 4) a partir de estudos e discussões públicas acerca do ato do espectador, fomentar o pensamento acerca da efetiva necessidade da arte em nossas sociedades contemporâneas.

A leitura de uma cena não se efetiva como algo previamente estabelecido, atribuído pelo artista e que precisa ser desvendado pelo espectador. Atribuir sentidos indica elaborá-los em relação a nós mesmos, ao modo com que nos deixamos atravessar pela proposição artística, ao que nos acontece a partir daí. Trata-se menos de descobrir o que quer dizer uma cena e mais de se perguntar o que acontece conosco, como ela nos atinge. O que demanda disponibilidade para se permitir impactar, pois uma cena não pode ser resumida a um significado anteriormente designado, a que se queira ou se deva chegar. “É justamente nessa indeterminação, como evento provido de finalidade, mas sem um fim previamente instituído, que se organiza o acontecimento artístico” (Simões; Desgranges, 2017, p. 342).

O que se pode esperar do espectador, assim como do artista, é que trate as palavras de sua língua como quem se relaciona com uma língua estrangeira, que estranhe os sentidos usualmente atribuídos a cada significante e se disponibilize a realizar experiências com a linguagem, a criar outro modo operativo, subvertendo os regimes consensuais. E refute uma espécie de instantaneidade na emissão e na percepção das palavras (objetos, gestos, sonoridades), como se as significâncias fossem concebidas por vontade própria. “O que confere ao indivíduo a incômoda sensação de um mero transmissor, uma quase vítima de um discurso indireto, que habita, molda a sua fala, e o submete a um circuito restrito, que o faz passar incessantemente da palavra de ordem a ordem silenciosa das coisas, e vice-versa”. (Simões; Desgranges, 2017, p. 342)

Toda a teoria racionalista clássica, de um “senso comum”, de um bom senso universalmente compartilhado, fundado na informação e na comunicação, é uma maneira de encobrir ou de ocultar, e de justificar previamente, uma faculdade muito mais inquietante que é a das palavras de ordem. (Canetti *apud* Deleuze; Guattari, 1995, p. 25)

Para se estabelecer condições de que o sentido de uma palavra se abra para outras possibilidades de escrita e de leitura, torna-se necessário revogar, ainda que temporariamente, os regimes em voga, que determinam a significação. A instauração de outra maneira de se relacionar com a linguagem solicita o reconhecimento e o enfrentamento das condições estéticas e históricas que condicionam tais regimes de significação. Como afirmam Deleuze e Guattari, “a linguagem é caso de política antes de ser caso de linguística” (Deleuze; Guattari, 1995, p. 97). Pois “não existe significância independente das significações dominantes nem subjetivação independente de uma ordem estabelecida de sujeição. Ambas dependem da natureza e da transmissão das palavras de ordem em um campo social dado” (Deleuze; Guattari, 1995, p. 17). Não há, portanto, como considerar a escrita e a leitura artística como algo que não esteja diretamente relacionado com o político, tendo em vista que um enunciado se concretiza no próprio diálogo que trava com os regimes estéticos em vigor.

Referências

BARTHES, Roland. *O Prazer do Texto*. São Paulo, Perspectiva, 1987.

COSTA, Iná Camargo; CARVALHO, Dorberto. *A Luta dos Grupos Teatrais de São Paulo por Políticas Públicas para a Cultura: os cinco primeiros anos da lei de fomento ao teatro*. São Paulo, Cooperativa Paulista de Teatro, 2008.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia, vol. 2*. Rio de Janeiro, Ed. 34, 1995.

DESGRANGES, Flávio. *A Inversão da Olhadela: alterações no ato do espectador teatral*. São Paulo, Hucitec, 2012.

DESGRANGES, Flávio. *A Pedagogia do Espectador*. São Paulo, Hucitec, 2003.

DESGRANGES, Flávio. O Desejo dos Outros: aspectos da relação entre teatro e público na contemporaneidade. *Moringa*, João Pessoa, v. 5, n. 1, p. 29 - 42, 2014.

DESGRANGES, Flávio; SIMÕES, Giuliana (Orgs.). *O Ato do Espectador: perspectivas artísticas e pedagógicas*. São Paulo, Hucitec, 2017.

DESGRANGES, Flávio; LEPIQUE, Maysa (Orgs.). *Teatro e Vida Pública. O Fomento e os Coletivos Teatrais em São Paulo*. São Paulo, Hucitec, 2012.

ISER, Wolfgang. *O Ato da Leitura, vol. 1*. São Paulo, Ed. 34, 1996.

LEMINSKI, Paulo. *Ensaio e anseios crípticos*. Campinas: Ed. Unicamp, 2012.

MICHALSKI, Yan. *O Palco amordaçado: 15 anos de censura teatral no Brasil*. Porto Alegre: Avenir, 1979.

MICHALSKI, Yan. *Ziembinski e o Teatro Brasileiro*. São Paulo, Hucitec, 1996.

OLIVEIRA, Roberta. S.O.S. Teatro. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 fev. Caderno B, p. 1, 1997.

ROSENFELD, Anatol. *Prismas do Teatro*. São Paulo, Perspectiva, 1993.

SIMÕES, Giuliana, O espectador em pleno voo: as experiências do iNERTE. *Sala Preta*. São Paulo, v.13, n. 2, p. 193-199, 2013.

SIMÕES, Giuliana; DESGRANGES, Flávio. Folias Galileu: o espectador em ato performativo. *Sala Preta*. São Paulo, v.17, n.1, p. 340-352, 2017.

Recebido em: 29/07/2019

Aprovado em: 12/08/2019