

# O ESPECTADOR COMO *BRICOLEUR* NA CENA CONTEMPORÂNEA: UMA NOVA ESTRUTURA DE COMUNICAÇÃO

Autora: Mestranda Carmen M. B. Valdez

Orientador: Walder G. V. de Souza

**Resumo:** Este artigo versa sobre o entendimento de uma nova comunicação entre a cena contemporânea e o espectador. Alega-se que a mesma é estruturada por meio de um processo de *bricolagem* conferindo ao espectador o caráter de *bricoleur* (LÉVI-STRAUSS, 1970). Para tanto, são realizadas algumas considerações teóricas e conceituais acerca do teatro pós dramático (LEHMANN, 2007) com o intuito de relaciona-las com o conceito de *bricolagem*. Sugere-se que a categorização do teatro pós dramático e a figura do *bricoleur* podem estar contextualizados sob o guarda chuva do conceito de “obra de aberta” (ECO, 2007) – por considerar que as particularidades desta forma de produção artística acaba por exigir um espectador diferenciado daqueles tradicionalmente conhecidos. Por fim, indica-se a semiótica da recepção teatral (DE MARINIS, 1997) como viés metodológico para a análise da relação entre a cena e o espectador.

**Palavras-chave:** espectador; teatro pós dramático; *bricolagem*

Recentes estudos sobre o processo de criação na dança contemporânea impulsionaram algumas reflexões acerca de uma nova conjuntura da cena contemporânea no que tange à sua relação com o espectador. Dessas reflexões, destaca-se uma inquietação, particular, quanto aos novos sentidos e significados estruturados pelo espectador diante de um contexto de novas propostas artísticas – desenvolvidas pela dança e pelo teatro – que de um modo geral tendem a acessar e requisitar o espectador de forma diferenciada.

Tal inquietação acabou por impulsionar a elaboração de um projeto de pesquisa que objetivasse certo entendimento do que vem ocorrendo neste universo. Por este motivo, um sobrevoo neste contexto, ainda que deveras imaturo, fez convergir uma série de reflexões iniciais com a pretensão de uma discussão teórica que buscasse entender o novo quadro de relações e comunicação entre a cena e o espectador da dança e do teatro contemporâneos e discutir que lugar este sujeito/indivíduo assume.

Contudo, observou-se que a proposta de analisar o espectador da dança e do teatro mostrou-se, em alguma medida, insustentável devido ao necessário refinamento teórico que pudesse dar

conta do que se encontra imbricado num processo de recepção artística contemporânea. E num mesmo sentido, a escassez de estudos detidos neste foco contribuiu para o reconhecimento de que os espectadores das propostas artísticas da dança e do teatro contemporâneos são, apesar de semelhantes, diferentes se considerada a “natureza” criativa de suas propostas. O que seria um problema dificilmente solucionado em tão pouco tempo.

O presente artigo busca, portanto, (1) apontar os primeiros encaminhamentos teóricos e conceituais acerca do teatro pós dramático (LEHMANN, 2007) e de sua relação com o conceito de *bricolagem* (LÉVI-STRAUSS, 1970); (2) sugerir que a categorização do teatro pós dramático e a figura do *bricoleur* estão configurados e contextualizados sob o guarda chuva do conceito de “obra de aberta” (ECO, 2007); (3) e indicar a semiótica da recepção teatral (DE MARINIS, 1997) como viés metodológico para a análise da relação entre a cena e o espectador.

Sendo assim, a leitura do “Teatro Pós Dramático” (LEHMANN, 2007) destacou-se como fundamental para compreender que o processo de significação da cena teatral contemporânea não passa mais pelo estabelecimento de sínteses conclusivas (acerca dos significados colocados em cena). Sua construção encontra-se aberta e fragmentada, conferindo espaço para que se instale, segundo o autor, a substituição da percepção uniformizante e concludente por parte do espectador, para uma percepção também aberta e fragmentada – tratando-se de um potencial artístico indicado por ele como “decomposição da percepção”.

O espectador do teatro pós-dramático não é impelido a uma imediata assimilação do instante, mas a um dilatatório armazenamento das impressões sensíveis com “atenção flutuante igual” (LEHMANN, 2007: 145).

Lehmann esclarece que o significado a ser construído pelo espectador encontra-se suspenso, até que se estabeleçam as ligações e correspondências entre os pontos observados e mesmo os inesperados – o que possivelmente indica o estabelecimento de jogos de significação onde variáveis como acaso e risco são colocadas em pauta. De certa forma, reconhecer esta possibilidade talvez confirme a afirmação de que este “novo” teatro sobrecarrega, com frequência, o “aparato perceptivo” do espectador.

A referência a outros pensadores da cena contemporânea também sustenta as indicações dessa discussão.

Heiner Müller deixa claro que quer abarrotar o leitor e o espectador com tanta coisa ao mesmo tempo que seria impossível assimilar tudo. Muitas vezes há várias pessoas falando simultaneamente no palco, de modo que só se entende em parte o que dizem, ainda mais quando usam línguas diferentes. Ninguém é capaz de

apreender tudo o que se passa simultaneamente em um espetáculo de dança de William Forsythe ou de Saburo Teshigawara (LEHMANN, 2007: 145-146).

Assim, nega-se ao espectador o desejo de um sentido previamente estabelecido na medida em que não se vislumbra o princípio da ação única. Cabe a ele mesmo, o espectador, elaborar, por meio de uma seleção fundamentalmente subjetiva, aquilo que será sua própria estruturação.

Torna-se decisivo que o abandono da totalidade não seja pensado como déficit, mas como possibilidade libertadora – de expressão, fantasia e recombinação – que se recusa à “fúria do entendimento” (JOCHEN HÖRISCH *apud* LEHMANN, 2007: 147).

Ryngaert (1998) esclarece que diante de uma nova forma de construção do diálogo na cena, o autor contemporâneo deixa de considerar o leitor/espectador na elaboração de uma conversa, onde interessa aos personagens o entendimento das informações necessárias – o que acaba não conferindo uma lógica, e coerência, facilmente apreendidas pelo leitor/espectador. O autor, por este motivo, faz do subentendido a “peça mestra” do jogo com o receptor.

Ionesco (*apud* RYNGAERT, 1998), mostra que a interpretação de uma dramaturgia deve permanecer aberta em todas as direções sem que o autor mostre nenhuma de suas intenções. Neste sentido, e em presença de um texto fragmentado, cabe ao leitor/espectador um trabalho particularmente delicado de elaboração de uma coerência detidamente pessoal.

É preciso, então, que ele aceite abandonar seu sistema habitual de observação tradicional e se entregue aos fragmentos do diálogo (RYNGAERT, 1998: 132).

Retomando Lehmann, e numa complementação a esta discussão, observa-se que o tratamento não hierárquico dos signos no teatro pós-dramático comunga com a prática de reunir os mais variados gêneros artísticos na construção da cena contemporânea. O que exige do espectador uma nova atitude diante de um espetáculo que aponta, paralelamente, para diversas direções de significação.

Não se trata apenas de um novo tipo de encenação delirante, mas de um modo de utilização dos signos teatrais que, ao por em relevo a presença sobre a representação, os processos sobre o resultado, gera um deslocamento dos hábitos perceptivos do espectador educado pela indústria cultural. É pelo modo desestabilizador do trânsito entre palco e platéia que essa potência se efetiva (LEHMANN, 2004: 15).

Avaliando este viés conceitual desenvolvido por Lehmann, constatou-se que, numa mesma medida, a apropriação do conceito de *bricolagem* (LÉVI-STRAUSS, 1970) apresentava-se como

um interessante instrumento de análise – complementar e dialógico – para se compreender este novo lugar do espectador.

O *bricoleur* não lida com algo previamente delimitado e a ser concluído, não depende ou possui um caminho pré-concebido. Na prática, quando reconhecido enquanto indivíduo que empreende procedimentos técnicos em trabalhos manuais, o *bricoleur* constrói e produz algo a partir da apropriação de materiais já utilizados – sobras, pedaços, fragmentos, “coisas” que num dado momento ocupavam outra esfera de significação e de pertencimento.

A característica do pensamento mítico, como a do *bricolage*, no plano prático, é elaborar conjuntos estruturados, não diretamente com outros conjuntos estruturados, mas utilizando resíduos e fragmentos de acontecimentos (LÉVI-STRAUSS, 1970:43).

Em se tratando da construção de sentidos do ponto de vista cognitivo, assim como destacado por Lévi-Strauss acerca do pensamento mítico/selvagem, considera-se a estruturação de significados a partir de fragmentos de outras estruturas do pensamento e da experiência vivida e observada. Estes fragmentos tendem a ter seus significantes e significados permutados em função dos interesses e sentidos atribuídos pelo sujeito *bricoleur*.

Assim, o processo de re-significação desses elementos – para formação de novas estruturas –, esclarece Lévi-Strauss, não retoma o que existiu, mas constitui algo novo como resultado de um “movimento de relação e interconexão entre partes até então pertencentes a estruturas próprias” (LÉVI-STRAUSS, 1970: 38). Neste momento, o autor continua, uma vasta cadeia de possibilidades se abre ao *bricoleur*, que em diferentes medidas estará sempre colocando algo de si, de sua subjetividade, de sua história no que surgirá.

A todos esses objetos heteróclitos, que constituem seu (*bricoleur*) tesouro (de idéias e possibilidades), interroga-os para compreender o que cada um deles poderia ‘significar’; contribuindo, assim, para definir o conjunto a realizar. [...] as possibilidades desses objetos (elementos) permanecem sempre limitadas pela história particular de cada peça e pelo que nela subsiste de predeterminado, devido ao uso original, para o qual ela foi concebida, e pelas adaptações que sofreu, em vista de outros empregos. Por outro lado, a decisão depende da possibilidade de permutar um outro elemento na função vacante, de tal forma que cada escolha acarretará a reorganização total da estrutura que não será nunca igual à vagamente sonhada, nem a uma outra que lhe poderia ter sido preferida (LÉVI-STRAUSS, 1970: 39-40).

Esta conceituação da *bricolagem* considera o trabalho com o inesperado, com aquilo que se apresenta, com um constante apropriar-se de algo. Cada fragmento, cada parte decomposta de um todo, conjuga-se a subjetividades e compõe algo ainda não visto ou percebido. Algo estritamente

particular, mas que de alguma forma mantém vínculos remissivos no passado e no presente. Até porque, para o próprio Lévi-Strauss, o manejo do sujeito *bricoleur* não lhe confere espaço para “fazer seja lá o que for” – o que talvez indique que algum grau de referencialidade a um suposto “todo” persiste em cada fragmento apropriado.

[...] são sempre os antigos fins que são chamados a representar o papel de meios: os significados tornam-se significantes e inversamente (LÉVI-STRAUSS, 1970:42).

Ao tratar esta acepção da *bricolagem* de forma dialógica com o que se entende por teatro pós dramático, sugere-se que o desejo deste negar ao espectador um sentido previamente estabelecido comunga com a ideia de um *bricoleur* que não lida com algo previamente determinado, mas elabora novas estruturas de sentidos a partir dos fragmentos de suas experiências e daquilo que lhe chega às “mãos”.

Deste modo, as bases estabelecidas por Lehmann – quanto ao teatro pós-dramático – e a apropriação conceitual da *bricolagem* – consoante à abordagem desenvolvida por Lévi-Strauss – sustentam os primeiros apontamentos da hipótese central do artigo ora apresentado. Qual seja: a identificação de uma nova comunicação entre a cena pós dramática e o espectador – estruturada por um novo quadro de relações – reconhecida como fruto de um processo de *bricolagem* que confere ao espectador o lugar de *bricoleur*.

Partindo desta inquietação inicial, um universo teórico e conceitual agregou-se às discussões em decorrência das leituras e diálogos realizados com as demais temáticas e autores do campo da arte contemporânea e da recepção, de um modo geral, e do teatro, mais detidamente. Em particular, foram fundamentais as reflexões nascidas das contribuições de Umberto Eco – em “Obra Aberta” (2007) e “Os Limites da Interpretação” (2004) – e de Marco De Marinis – em “Comprender el Teatro” (1997).

Seguem, desta feita, algumas considerações que até o momento vêm sustendo a empreitada de propor este novo lugar do espectador.

A busca por evidenciar este espectador como *bricoleur* da cena teatral contemporânea (pós dramática) – no processo de estruturação de significados na recepção – indica que ideia de transmissão de significados predeterminados, de uma comunicação unilateral, cede espaço para a construção de uma relação pautada na negociação acerca dos signos colocados em cena e da predisposição do espectador em ocupar um certo espaço de “co-autoria” dos espetáculos – quando estes se colocam enquanto um “produto” inacabado.

Em se tratando de um contexto de recepção aberto às diversas possibilidades de entendimento e de atribuição de significados, vale recorrer a Umberto Eco (2004) quando destaca, a esse respeito, o lugar da “deriva hermética” enquanto conceito que declara uma habilidade incontrolável de deslizamento de significado para significado, de semelhança para semelhança, de uma conexão para outra em processos interpretativos e de reestruturação significativa.

Eco esclarece que o conceito de “semiose hermética” – de alguma forma relacionada à semiose ilimitada de Peirce – assume que qualquer coisa pode remeter a qualquer outra e esclarecendo não se tratar da ausência de uma “plenitude do significado”, mas dos efeitos de contínuo deslizamento e deferimento de todo significado possível. (cf. ECO, 2004)

Portanto, e para reforçar a possibilidade de perceber a existência de uma interpretação deslizante por parte do espectador (*bricoleur*), Eco esclarece.

Quero sublinhar que na interpretação, além do fato de que uma expressão pode ser substituída por sua interpretação, também acontece que esse processo é teoricamente infinito, ou pelo menos indefinido, e que quando usamos um dado sistema de signos podemos tanto recusar-nos a interpretar suas expressões quanto escolher as interpretações mais adequadas segundo os diferentes contextos (ECO, 2004: 185).

Esta consideração talvez seja um caminho de proximidade com o procedimento de *bricolagem* no tange à possibilidade deste elaborar conexões e resignificações de elementos que em diferentes situações ocuparão também diferentes possibilidades interpretativas e de estruturação de sentidos.

Ao assumir o teatro pós dramático como referência conceitual para se pensar o novo lugar do espectador destacam-se, particularmente neste momento, os aspectos relacionados à construção de cenas fragmentadas, sem o estabelecimento de uma narrativa linear e de significados previamente estruturados por seu autor. Este recorte parece estar diretamente relacionado à discussão de Eco acerca do que poderia ser assumido como “obra aberta”.

Segundo ele, uma “obra aberta” estaria diretamente vinculada ao reconhecimento de uma determinada “relação frutiva com seus receptores”. Obras que oferecem espaços vazios para interpretações diversas sem que haja uma intenção por parte do autor de que o entendimento da obra seja restrito às considerações que ele próprio oferece.

A poética da “obra aberta” tende, como diz Pouseur, a promover no intérprete ‘atos de liberdade consciente’, pô-lo como centro ativo de uma rede de relações inesgotáveis, entre as quais ele instaura sua própria forma, sem ser determinado por uma necessidade que lhe prescreva os modos definitivos de organização da obra fruída (ECO, 2007:41).

De um modo geral, a obra aberta propõe experiências de desconstrução das formas clássicas de uma obra de arte para que estas possam ganhar vida num processo de subjetivação da sua recepção. O que, em alguma medida, sugere que o teatro pós-dramático possa ser entendido enquanto “obra aberta” e que, conseqüentemente, passa a requisitar um espectador diferente daquele tradicionalmente reconhecido. Deste “novo” espectador exige-se uma nova disposição de se relacionar com o teatro, com tendência a se manifestar num comportamento mais ativo e de responsabilidade com a própria constituição do ato cênico.

Para Eco, as “obras abertas” representam a recusa à “inércia psicológica” enquanto contemplação da ordem encontrada, ou seja, de um espetáculo apresentado sem espaço para demais significações. O que parece aproximar-se daquilo que se espera de um *bricoleur*, de um espectador da cena contemporânea. Neste caso, uma redefinição dos significados colocados em jogo por um dado espetáculo diante da estruturação dos signos cênicos que viabiliza espaços “vazios” a serem preenchidos por uma suposta nova comunicação estabelecida com o espectador.

Todos esses apontamentos culminaram na identificação da semiótica enquanto campo de conhecimento necessário para formalizar a abordagem relativa aos processos de significação da cena. Por isso, são indicados alguns pontos dialógicos entre as considerações de De Marinis acerca da adoção da semiótica como perspectiva central dos estudos teatrais – no que tange os processos de significação e comunicação próprios deste campo – e a necessidade de entender a estruturação de uma nova relação entre a cena contemporânea (pós dramática) e o espectador (*bricoleur*).

Vale ressaltar que as citações ora apresentadas são de livre tradução da autora do presente artigo.

Desde o momento em que a teoria teatral começa a estudar o espetáculo relacionando-o com seu contexto comunicativo, e, portanto, em relação com o espectador, o resultado não é simplesmente uma aplicação do campo de investigação, ao contrário, é uma verdadeira mudança do objeto de análise, o qual naturalmente exige uma mudança análoga do método de aproximação (DE MARINIS, 1997: 25).

Até porque, como mostra De Marinis, a própria semiologia e outras disciplinas que se têm ocupado nos últimos anos da textualidade (não só literária) já passam a esclarecer de maneira definitiva que todo texto é sempre incompleto e exige que seu destinatário (leitor, ou espectador) complete-o, no sentido de atualizar suas potencialidades significativas e comunicativas. A relação, desta feita, entre a cena e o espectador, é decisiva para o reconhecimento de que dado espetáculo ultrapassa a noção unilateral de atribuição de sentidos e, neste caso, de limitação da capacidade interpretativa do espectador.

É possível falar, e não metaforicamente, de uma dramaturgia (ativa) do espectador referindo-se às diversas ações/operações receptoras que este realiza no teatro: percepção, interpretação, apreciação estética, etc. (DE MARINIS, 1997: 27).

Passa-se a considerar o ato receptor do espectador, a sua dramaturgia ativa, como uma “autonomia criativa parcial” ou “relativa” (Ruffini *apud* De Marinis, 1985: 35). Para tanto, De Marinis propõe o conceito de “espectador modelo” – como analogia ao “leitor modelo” de ECO (1979) – enquanto uma construção hipotética, uma categoria de metalinguagem teórica.

A esse respeito, não há qualquer pretensão em se conceber o processo receptor como algo rígido e totalmente predeterminado ao qual o receptor real teria que se adequar. A teoria do “espectador modelo” serve para mostrar de que maneira um espetáculo deixa a seu receptor “espaços vazios”, margens de indeterminação mediante os quais ele poderá elaborar seu próprio ponto de vista. O que, para efeito das considerações conceituais dialógicas, se aproxima dos apontamentos de Umberto Eco acerca dos “limites da interpretação” e, mais especificamente, do que poderia ser tomada como “obra aberta”.

Esta indicação conceitual possivelmente aponta para a necessidade de se considerar uma certa tipologia do próprio espetáculo, podendo o mesmo estar manifesto entre os pólos aberto e fechado; ou seja, um máximo ou mínimo de predeterminação que anteceda a presença do espectador. Uma questão a ser pensada numa outra oportunidade.

No delineamento dos caminhos do trabalho de campo, De Marinis chama particular atenção para o fato de que a utilização da categoria de um “espectador modelo” não propõe mostrar as dinâmicas reais da recepção, mas apresentar modelos para as análises das operações que o espectador realiza no teatro.



Uma semiótica da recepção teatral se funda, precisamente, na hipótese de que é possível sair da desesperante variedade, teoricamente infinita, de atitudes do espectador para chegar a generalizações adequadas, ou seja, a modelizações do ato receptivo que, evitando cair na especificação *ad infinitum* das variáveis, podem revelar as regularidades subjacentes às distintas experiências teatrais dos sujeitos e, portanto, de agrupá-las sob certos pontos de vista bem determinados (DE MARINIS, 1997: 29).

O que talvez confirme a hipótese de indicar o espectador da cena teatral contemporânea a partir do modelo *bricoleur*.

Os componentes (regularidade e variáveis) de tais modelos se determinam sobre a base de hipóteses referidas à estrutura do texto espetacular e a seu funcionamento comunicativo, por uma parte, e à competência do espectador, em suas principais variantes socioculturais tipologicamente delimitadas, por outro (DE MARINIS, 1997: 29).

É preciso que se destaque, ainda neste mesmo sentido, que a adoção da semiótica para análise do processo de significação na recepção teatral mudou crucialmente o olhar sobre a relação “espetáculo-público”. Segundo De Marinis, as investigações sociológicas sobre o público do teatro pautaram-se até os anos 70 em instrumentos e técnicas da sociografia, o que acabaram por resultar em dados quantitativos acerca da composição sociocultural do público. A partir de então, a adoção de um marco teórico e epistemológico da semiótica contribuiu para duas principais mudanças nas investigações deste campo: (1) a passagem da noção de público para espectador, muito mais complexa e concreta, determinada por fatores não apenas sócio-econômicos mas também psicológicos, culturais e mesmo biológicos; e (2) a concepção da relação espetáculo-espectador como uma relação de comunicação, como uma interação significativa.

Neste caso, entende-se que numa interação significativa os valores cognitivos e afetivos (significados) não são impostos de maneira unilateral por um pólo (o espetáculo, o ator) ao outro (o espectador). São produzidos, de algum modo, por ambos e, neste sentido, confirmam-se as colocações anteriores quanto ao lugar decisivo que o espectador assume na realização das potencialidades semânticas e comunicativas do fato teatral contemporâneo (pós-dramático).

Para tanto, é fundamental que se esteja atento para três principais aspectos (apontados por De Marinis) que parecem ser determinantes para a viabilidade desta lógica de uma interação significativa: as precondições da recepção (do espectador), o reconhecimento de uma relação relativista-parcial e a aproximação analítica entre processos emotivos e cognitivos.

O primeiro desses aspectos constitui, segundo De Marinis, num “sistema teatral de precondições receptivas” considerando os seguintes parâmetros:

- conhecimentos gerais, teatrais e extrateatrais do espectador;
- conhecimentos particulares, relacionados ao texto dramático utilizado na encenação e demais informações prévias baseadas no contexto comunicativo de realização da representação;
- fins, interesses, motivações e expectativas do espectador a respeito do teatro, em geral, e do espetáculo em particular;
- condições materiais da recepção, ligadas à localização física do espectador em relação ao espetáculo e outros espectadores.

Este sistema acaba por indicar possíveis caminhos necessários ao reconhecimento do perfil do espectador e de encontrar meios de acessá-los para efeito de análise dos processos de interação significativa e comunicativa no momento em que se dá o fato cênico.

Josette Féral (2004) traz algumas considerações pertinentes a esse respeito.

Na realidade, o espectador está determinado por uma soma de fatores (sociais, físicos, emotivos culturais, etc) que o condicionam e sobre os quais não tem realmente domínio, o que não significa ser menos livre de suas reações frente à representação na qual eleger seus elementos de leitura, de interpretação (FÉRAL, 2004: 129).

Apesar da existência desses determinismos, Féral destaca que há de se considerar uma liberdade do espectador em interessar-se pela representação ou não, e em caso positivo ser capaz de colocar sua atenção nos elementos que privilegia.

Paralelo a esse sistema de pré-condições, estrutura-se o segundo aspecto enquanto modelo de relação teatral denominado por De Marinis como relativista-parcial, indicando resumidamente: interdependência entre sedução e compreensão do espectador; assimetria relativa, e historicamente determinada, entre ator e espectador; autonomia criativa parcial do espectador; determinação cognitiva e cultural da atenção no teatro.

Estes dois aspectos destacam-se como pontos de extrema relevância a serem problematizados em outra ocasião.

Contudo, vale estar atento ao terceiro aspecto determinante para um olhar sobre a interação significativa em que De Marinis propõe aproximar analiticamente os processos emotivos dos processos cognitivos concomitantes no teatro, dentro de uma lógica relacional.

Esta concepção diferente, que chamamos ‘teoria semiótico-cognitiva da experiência teatral’ tem como objetivo, entre outros, o de recuperar a possibilidade de um enfoque semiótico ou de uma análise cientificamente fundada, ao menos parcialmente, para a análise da recepção do espectador (DE MARINIS, 1997: 199).

Considerando as relações entre interpretação e emoção, esta concepção teórica pressupõe ser absolutamente impossível separar os aspectos emotivos dos cognitivos na experiência teatral ou, ainda, opor uns aos outros. Até porque, considera-se que na experiência teatral, como em toda experiência estética, “as emoções funcionam cognitivamente” (GOODMAN, 1968 *apud* DE MARINIS, 1997). Deste modo, De Marinis lança a hipótese de um funcionamento cognitivo das emoções teatrais, não se tratando de um “hiperintelectualismo antihedonístico” que reduz a experiência estética a uma atividade unicamente cerebral, a um frio exercício de classificação e decodificação.

Uma semiótica cognitiva da recepção, fundada empiricamente, como a propomos e estamos tentando alcançar há alguns anos, deve permitir um adequado estudo do papel que desempenham o impacto e os efeitos emotivos na compreensão do espetáculo (como em qualquer outro tipo de fruição estética) (DE MARINIS, 1997: 200).

Ou seja, dos aspectos emotivos chega-se aos processos cognitivos por meio do qual o espectador trata de realizar progressivamente uma estruturação o mais coerente possível de sua própria experiência teatral; e é precisamente nesta estruturação que se insere o caráter subjetivo de suas reações e significações. E é também, neste sentido, que se acredita ser plausível a adoção da semiótica cognitiva da recepção para se reconhecer este espectador como um *bricoleur*.

Por fim, algumas considerações parecem ser pertinentes diante da discussão levantada.

Em resumo, entende-se que se as experiências teatrais tomadas como pós dramáticas configuram-se a partir de uma noção de imprevisibilidade e de não enquadramento em um padrão previamente estabelecido. Não se espera, numa mesma medida, que seus espectadores mantenham um comportamento dentro dos ditames tradicionais.

Deste modo, a renúncia da recepção convencional da forma (unidade, previsibilidade, apreensibilidade) e, portanto, da identificação de significados pré-estabelecidos, acaba por demonstrar que a cada espectador caberia uma leitura, um entendimento, um estado de sensações e percepções a serem estruturadas por ele próprio diante de uma cena fragmentada, aberta.

O pós-dramático, reconhecido neste contexto e apresentado como um teatro de “difícil” apreensão, parece indicar a configuração de um lugar onde o espectador colocar-se-á,

possivelmente, enquanto *bricoleur*. O que poderá contribuir para uma noção mais clara de uma nova estrutura de comunicação entre o espectador e a cena teatral pós-dramática.

Assumir, portanto, a *bricolagem* para o entendimento do novo lugar do espectador neste contexto provavelmente comungue com a estruturação do novo marco teórico proposto por De Marinis e, conseqüentemente, com os caminhos a serem percorridos para construção de novos saberes acerca do universo das novas relações teatrais.

Um problema, em particular, instala-se no momento seguinte ao aprofundamento dessas discussões: a necessidade de trazer experiências concretas que possam dar conta, no âmbito da prática, das considerações teórico-conceituais propostas. E, numa mesma medida, a definição, neste quadro de experiências concretas, por um estudo de caso ou pela apresentação de exemplos que possam ao menos ilustrar a hipótese central da pesquisa.

### **Referências bibliográficas**

DE MARINIS, Marco. *Comprender el Teatro: lineamientos de una nueva teatrología*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1997.

ECO, Umberto. *Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

\_\_\_\_\_. *Os Limites da Interpretação*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

\_\_\_\_\_. *Lector in Fabula*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

FÉRAL, Josette. *Teatro, Teoría y Práctica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Galerna, 2004.

GODARD, Hubert. *Gesto e Percepção*. In: PEREIRA, R. e SOTER, S. (Orgs.) *Lições de Dança I*. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2001.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-Dramático*. São Paulo: Cosac Naif, 2007.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O Pensamento Selvagem*. Campinas-SP: Papyrus, 1970.

PAVIS, Patrice. *A Análise dos Espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ROUBINE, Jean Jacques. *Introdução às Grandes Teorias do Teatro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o Teatro Contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.