

## Decorrência, distanciação e ambiente – a modulação temporal do espaço teatral

Jorge Croce Rivera  
Universidade de Évora

Procuramos pensar o teatro desde o acontecimento teatral, o modo como no teatro há acontecimentos. Assim pensado, o acontecimento teatral indica o efectivo jogo de apresentação de uma representação, modo temporal que dizemos anterior tanto à variabilidade histórica, cultural, estilística e funcional dos acontecimentos teatrais, como à recondução desse acontecimento ao evento: evento sócio-cultural, realização das aptidões técnicas ou fenómeno psicológico dos seus protagonistas – actores, espectadores e técnicos, mas que os configura como sua possibilidade.

Qual é, todavia, o próprio do acontecimento teatral? Como se distinguem os acontecimentos teatrais dos outros acontecimentos, não teatrais? De que modo a sua temporalidade se sobrepõe, se justapõe ou se insere na temporalidade em geral, na quotidianidade vivencial ou nos processos protocolarizados em que os homens se envolvem? De que modo este acontecimento teatral possibilita a temporalidade teatral?

Para pensar o acontecimento teatral na sua generalidade, importa-nos pensá-lo no que o analoga e o diferencia dos demais acontecimentos. O que determina o acontecimento teatral como acontecimento articulado com a temporalidade em geral, quotidiana ou institucional, é a instância que denominamos de *decorrência*: breve ou demorado, o acontecimento teatral implica uma articulação de momentos que se configuram como relativas a decisões que regem o comportamento de actores, espectadores e técnicos – autores do texto dramático, encenadores, cenógrafos, luminotécnicos, sonoplastas, contra-regras, camareiros, ou, ainda, críticos, historiadores.

Que significa *decorrência*, como instância do acontecimento teatral? Como instância do acontecimento teatral, nela se subsume o discurso teatral, nele também o texto dramático, pois que na apresentação efectiva de uma representação ante um público importa a efectividade do acontecimento, não apenas a que envolve actuação dos actores segundo um modo de encenação de um texto prévio de autor dramático ou uma total

ou parcial improvisação, mas a de todas as subjectividades envolvidas, a dos espectadores e a dos técnicos, atentos ou distraídos, emocionados ou aborrecidos. A decorrência envolve uma vivência que enquanto tal não se distingue das vivências temporais em geral, pelo que a articulação de momentos que decorrem requer e rege duas outras instâncias, que enunciamos como *distanciação* e *ambiente*.

Que significa *distanciação*, como instância do acontecimento teatral? Como momento temporal de um acontecimento significa operar uma distância de si a si, como consciência da consciência, ou consciência de si como presença; como estranhamento, como tornar ou mostrar outro o que era familiar, mas também como separação do que assiste ao que é jogado para si. A distanciação é também possibilidade de um total empenhamento neste estranhamento, como alienação, que afecta tanto os actores, os espectadores, como os técnicos.

Que significa *ambiente*, como instância do acontecimento teatral? Ela não significa apenas as condições extrínsecas de realização da decorrência – som, luz, disposição no palco, a qualidade dos cenários, do guarda roupa ou da caracterização –, mas um modo de totalidade presencial subsumido no acontecimento, modo que mediatiza todos os momentos, significações, determinando-lhes a relevância ou irrelevância. O ambiente, ou na sua conjugação pela decorrência e distanciação, a *ambiência*, significa uma alteração da presença, que afecta todos os sujeitos e objectos que se apresentam e representam, todos os elementos significativos e todos os actos de atribuição de sentido, que se tornam não como algo que valha por si, mas pela correlação presencial com todos os outros.

Se a distanciação indica a funcionalidade teatral, é o ambiente o modo como o acontecimento teatral afecta o processo do real e gera a ilusão teatral. O ambiente afecta a decorrência, conferindo-lhe o *pathos* cómico, dramático ou trágico que seja, a explicação das personagens, a dinâmica da conflituosidade e o desenlace. Ele afecta a distanciação: a distração dos espectadores, a concentração dos actores e técnicos, a envolvência de todos.

Instâncias que afectam todos os momentos do acontecimento teatral, distanciação, decorrência e ambiente implicam-se, mas também se apõem e opõem, numa estrutura rítmica que é ela mesma temporal, capaz de se articular de diferentes modos.

Num sentido, a distanciação é instância anterior, necessário para que a decorrência se estabeleça e possa gerar o ambiente; noutro, o ambiente, emergindo da decorrência, é também anterior, a instância que possibilita a efectivação do estranhamento e sua vertigem. É a implicação

da distanciação no ambiente que gera a separação física dos actores, dos espectadores e dos técnicos, pelo qual se organiza a espacialidade e os lugares teatrais quaisquer que sejam as formulações e experimentações; outro sentido, todavia, a distanciação age contra a ambiência, ela implica a *desilusão* do efeito totalizador da ambiência. A distanciação não pode, no entanto, ser total, o ambiente exige que a distanciação se subordine à decorrência – do texto, da performance – para que a decorrência surja como “retrato da vida”, realidade também e as rupturas que assinalam o *tempus* teatral: as pancadas de abertura, as palmas finais, a alteração de luminosidade, as subidas do pano, a circunscrição pelo silêncio ou pelas reacções emocionadas ou intempestivas, articulam a distanciação e o ambiente, segundo os momentos da decorrência. A distanciação abre e determina o domínio da decorrência, mas para se perder na decorrência e se tornar operativa através do ambiente: o acontecimento envolve e mediatiza, i.e., transforma em correlações presenciais, as interpretações dos actores, as emoções dos espectadores, a competência dos técnicos.

A estruturação temporal interna do acontecimento teatral é relevante, não apenas porque potencia a imensa variedade expressiva que histórica, técnica e cognitivamente tem sido possível, mas porque permite pensar a subjectividade, posta pelo acontecimento teatral, desde um decisivo anterior à distinção entre espectadores e actores, por um lado, entre estes e os que sustentam as condições de actuação, mas que permanecem velados nos bastidores, por outro, isto é, reconhecer modos de subjectividade anteriores à dos indivíduos que histórica e socialmente se reconhecem como espectadores, actores e técnicos.

Pensada desde as instâncias que enunciámos, o acontecimento teatral gera uma subjectividade *comum*, que sustenta o jogo da apresentação e da representação. Jogo não unívoco, mas que emerge na decorrência segundo aqueles modos que Caillois aponta<sup>1</sup>: o agónico (*agón*), o mimético (*mimicry*), o acaso (*álea*) e a vertigem (*ilinx*). O comum assim gerado é provido de subjectividade própria, que afecta tudo o que nele se insere, suscitando, para todos os envolvidos, actores, espectadores e técnicos, a referência a esse valor que, realizado sobre a cena, se projecta para todo o espaço teatral – para a sala, foyer, átrio, praça, cidade, ou, numa outra direcção, para o proscénio, bastidores, camarins, e que envolve indivíduos, actos, objectos, espaços e momentos.

Como emerge, se sustém e desaparece essa subjectividade comum? Que significa para a compreensão do teatro e da própria subjectividade?

---

<sup>1</sup> Roger Caillois, *Les jeux et les hommes*, Paris, Gallimard, 1958.

Operamos aqui análoga e consequente diferenciação daquela que reconhecemos no acontecimento teatral: o acontecimento teatral faz emergir na subjectividade comum a diferenciação e simultânea correlação de duas instâncias: *o público como subjectividade* e a *experiência dos princípios* lógicos, axiológicos e ontológicos que possibilitam esse comum, diferenciação e correlação que não é anterior mas emerge das instâncias do acontecimento teatral: distanciação, decorrência e ambiente.

A apresentação comum de uma representação faz surgir, desde uma *sustentação velada*, um *modo de estar* ante uma *percepção comum*. A subjectividade pública significa a articulação 1) da sustentação velada, 2) do estar ante outrem e 3) da percepção comum numa expectativa e outorgação de valor, sentido e ser verdadeiro. Tal articulação afecta actores, espectadores e técnicos e constitui o que possibilita denominar como público o conjunto de espectadores cuja disposição cognitiva e emocional se dirige para o modo de estar cuja sustentação é velada.

Tal instância subjectiva supõe, no entanto, uma outra instância de subjectividade que dizemos experiência dos princípios ou *principal*, para indicar que o acontecimento teatral convoca os *princípios lógicos*, *axiológicos* e *ontológicos* que dão a consistência dos discursos, das acções e dos modos de ser, para os experimentar na constituição da determinação de sentido, valor e ser do que se apresenta como público.

A diferenciação e correlação de instâncias no comum não corresponde a uma dicotomização de objecto e de sujeito do acontecimento teatral: neste sentido redutor, o objecto seria o que está em público sobre a cena e o sujeito a experiência dos espectadores. Superando tal aposição, tanto a subjectividade pública como a experiência principal atravessam as diferentes disposições intencionais dos intervenientes públicos, a dos espectadores, a dos actores e dos técnicos, e surge como anterior às subjectividades dos indivíduos. São as instâncias do acontecimento teatral – vividas diferentemente pelos que *sustentam veladamente* o que se apresenta em público, pelos que *se expõem ao público* e pelos que assistindo *ajuízam* como público – que definem funcionalmente técnicos, actores e espectadores, bem como a sua relação com o *espacialidade* teatral, como tentaremos explicar.

É a experimentação principal que possibilita a exposição pela decorrência da diferenciação de modos de ser em geral: do divino, do humano, do animal, dos seres espirituais ou oníricos, míticos ou históricos, das relações dos heróis e dos conflitos com os deuses ou os homens, dos indivíduos ante a sociedade ou forças sociais, dos questões geracionais ou de género, dos indivíduos e a realização dos valores, pois outorga ao

que se apresenta como público *um sentido de verdade* de ser que afecta a totalidade da decorrência.

Difícil, reconhecemos, explicar com singeleza o que denominamos *experiência principal*, como instância sem a qual a identidade dos indivíduos, a coerência dos discursos e das acções, a judicação não teriam consistência. Na experiência humana comum, os princípios lógicos, axiológicos e de ser estão tacitamente presentes, nenhum discurso, acção ou modo de ser poderia consistir sem a sua determinação, mas eles só são apreendidos em situação de crise ou conflito, evocados para se reconhecer a sua anterioridade e garantia do sentido, do valor e do ser que a linguagem, os juízos e os actos realizam na subjectividade comum.

A que princípios lógicos aludimos? Na sua máxima generalidade, ao de identidade, de exclusão de terceiro, de não-contradição. A que princípios axiológicos? aos dos valores morais e éticos, dos estéticos, os políticos, dos sociais – dos indivíduos, dos grupos, dos géneros, das famílias, das classes, das nações, da humanidade; também valores carismáticos: dos seres míticos, naturais, divinos, angélicos. A que princípios ontológicos? Aos que determinam a diversidade de haver ser, assinalada nas modalidades – contingências, possibilidades, necessidades – desse ser real.

Mas o principal abarca também os correlatos opostos: a não identidade, a inclusão do denominado terceiro, que é e não é, a contradição; a inverdade, o não-belo, o não-uno e de todas as negações dos valores morais, éticos, estéticos, políticos e sociais; a obviação do modo de ser, a presunção, a ambição ou o fracasso como modos negativos de ser, e, radicalmente, a *destruição*, o *pericimento* e a *morte*.

O comum posto pela diferenciação e correlação do público e do principal não se restringe ao legado de uma comunidade cultural ou civilizacional, nem se esgota no somatório das experiências cognitivas, emocionais, psico-físicas dos intervenientes: ao invés, é ele que possibilita as experiências “mais amplas que a vida” que o acontecimento teatral suscita, provoca e requer nos intervenientes o interesse, fascínio e compreensão do diferente – ou, contrapolarmente, a desconsideração, desprezo e intento de aniquilação da alteridade.

No acontecimento teatral, desde a subjectividade comum, a experiência principal coloca os intervenientes ante a determinação dos princípios da comunidade de sentido, de valor e de ser que os constituem, determinação sempre suposta, mas raramente experimentada na constituição mesma dessa principalidade, eminentemente tensiva.

A comunidade de ser, de sentido e de valor surge por isso mais ampla que a experiência subjectiva individual, mas a rigor só pode ser experimentada

como indefinida, indeterminada – nela se confrontam os princípios pelos quais a subjectividade pública pode convocar – tecnicamente, actualmente, imaginariamente – homens e deuses, animais e bestas, sonhos e mortes, razões e desmesuras, perfídia e honradez, aborrecimento e entusiasmo.

Esta experiência principal não é apenas estritamente mental ou psicológica, dos modos anímicos individuais, específicos ou genéricos que a publicitação do acontecimento teatral convoca, mas é também dos princípios pelos quais há experiência *somática*, i.e., pelos quais o corpóreo é vivido e apreendido pelos indivíduos.

O acontecimento teatral requer a consciência de uma mesma referência tácita a um âmbito ou esfera principal, a uma presença dos princípios numa imediatez eminente, ainda que sem explícita tematização, para os confrontar na sua diversidade e na sua intrínseca constituição: por um lado, as formas de articulação entre estes princípios – o lógico, o axiológico e o ontológico cujo fundo último não pode ser alcançado e, por outro, as delimitações e definições de sentido, de valor e de ser que emergem deles e se expressam em público.

A confluência no comum do público e do principal *gera* o sentido e o valor da verdade do que é representado, segundo as instâncias do acontecimento teatral.

Assumida a dificuldade do que propomos, importam aqui duas observações: a primeira diz respeito ao âmbito dos princípios, ao principal como suposto da instância que dizemos da subjectividade comum.

A tematização mesma desses princípios – pela teorese filosófica, pelo juízo moral ou estético ou ainda em sede religiosa – empobrece a sua potência performática e a vivência que deles decorre. O principal implícita a diversidade de princípios cuja articulação tética não é directamente apreensível, mas que todos os acontecimentos supõem tacitamente, pelo que a experiência principal deve ser entendida como da potência da sua determinação: da sua latência e da sua regência.

Se a tematização dos princípios apresenta dificuldades teóricas ou surge como abusiva simplificação, os princípios, na sua mesma evidência e potência, não podem recorrer para outra instância, pelo que a experimentação da sua constituição e tensão intrínseca surge simultaneamente num duplo movimento, como referência reiterada à *latência* e *eminência* desses princípios e como *obviação* dessa indeterminação sem fundo, que dizemos abissal. É a *obviação* que tanto possibilita 1) a *judicação* requerida pela percepção comum, mas judicação no sentido mais lato – de sentido, valor e ser, anterior à enunciação ou formulação de juízos, como 2) a comunidade de sentido em todos os modos do público que afecta

a capacidade de representação dos actores, de atenção e interpretação dos espectadores, de sustentação velada da apresentação dos técnicos. Se houvesse experiência principal sem obviação haveria desatenção, desconcentração, distração – desfar-se-ia tanto o feito de estranhamento como o efeito de realidade.

A segunda observação diz respeito à dimensão experiencial dessa instância. Tomando em consideração a etimologia de *experientia*, *ae*, que radica em *experire*, cujo significado é “sair de”, “andar em direcção a”, experiência indica prova, ensaio, tentativa, saída de dificuldade: enuncia um *percurso* no qual confluem, se apõem, opõem, contrapõem valores e identidades, emergem contrariedades e contradições, exclusões e inclusões entre modos característicos ou singulares de ser, experiência de entrecruzilhadas mas também as resoluções e irresoluções.

Este âmbito de significação corresponde ao termo alemão *Erfabrung*, no qual se evidencia a sua relação com o verbo *fahren*, “viajar”. *Erfabrung* indica uma disponibilidade, uma espécie de necessária abertura, no qual se exprime o ímpeto de sair do familiar para se dispor a aventurar-se em lugares desconhecidos e a afrontar o risco, a surpresa e a maravilha. O termo latim *experientia* logra sintetizar o significado que Aristóteles no Livro A da *Metafísica* faz corresponder a diferentes vocábulos: 1) a *aisthesis* (sensação, intuição), como relação imediata, passiva, com uma alteridade pela qual se é afectados na sensação; 2) a *empeiria* (habilidade, prática), como capacidade de ordenar, catalogar, memorizar as impressões pelas quais se é afectado; 3) e, finalmente, a *peira* (experimento, prova) como possibilidade de ampliar a cognição, tanto para fins práticos quanto para fins teóricos<sup>2</sup>.

Assim entendida, pensada desde o acontecimento teatral, vivida na superficialidade ou em profundidade, sugerida ou adensada, a *experiência* principal determina todos os intervenientes, actores, espectadores, técnicos, pois é ela que configura ser, sentido, e valor às decisões, desde a possibilidade da sua negação: não ser, não ter sentido, não ter valor, das tensões e conflitos e contrariedades, das relações modais. É esta negatividade dinâmica latente que, ao mesmo tempo, faz recorrer a decorrência para o ambiente na expectativa da resolução da experiência principal, possibilita a distanciação, o estranhamento do que surge como sentido, valor e ser, mas provido de um sentido de “realidade”.

---

<sup>2</sup> Seguimos neste ponto as sugestões de A. Fabris em “Esperienza e mistica” in A. Molinaro & E. Salmann (Ed.s). *Filosofia e mistica: itinerari di un progetto di ricerca*, Roma, Pontificio Ateneo S. Anselmo, 1997.

Que importam estas instaurações da subjectividade comum para a compreensão da espacialidade teatral? Não tomamos em consideração a diversidade de edifícios, de dispositivos cénicos, de encenação ou de cenografia, mas procuramos pensar a espacialidade desde o acontecimento teatral e a dupla instauração que vimos.

Para tanto, é necessário reconhecer que a correlação por ambas as instâncias do significado, valor e ser, se subsume num sentido lato como *experiência de verdade*....

Não cor respondendo a uma diferenciação do “objectivo” e do “subjectivo” – o público como o que se objectiva ante a experiência individual dos intervenientes – as instaurações são correlatas uma da outra: o público *expõe* a resolução do duplo movimento da experiência principal: a referência eminente e a obviação do principal; a experiência principal é *requerida* pelo público, mas para possibilitar uma indefinida virtualidade de significações, valores e modos de ser do que se apresenta em público, virtualidade, a rigor, excessiva.

Desta correlação emerge a espacialidade do público como exposição do *limite* – correlação dos significados, dos valores e dos modos de ser em público, aprendida como contenção do *excesso* que a experiência principal possibilita. A subjectividade pública faz reverter a aparência sobre si mesma, a partir de um sentido de *limite* que corresponde na aparência à exposição da negatividade experimentada principialmente, ao jogo das *definições* e *delimitações* posto pela decorrência teatral. *Limite* torna-se modo dinâmico de *reversão* do *excesso* principial que se apresenta em público. Através da subjectividade pública, todas as decisões postas pelo acontecimento teatral tornam-se simbólicas, pois a reversão do aparência apresenta - torna presente - o ser, do valor e do sentido como *limite* do que é, na experiência principal, apreendido como negativo: o que se apresenta é a realização de um *limite* de sentido, valor e ser, pelo que a realidade posta em público torna-se plástica e densa.

Por outro lado, e correlativamente, a experiência principal, correspondendo a um duplo movimento de entrada e saída do principal, induz a um outro modo espacial, ao *posicionamento* dos intervenientes, posicionamento não estático, mas dinâmico, não estritamente espacial, em relação ao lugar cénico ou ao edifício teatral, mas sobretudo judicativo: posicionamento dos actores, técnicos e espectadores entre si; posicionamento dos actores no palco; posicionamento dos técnicos; posicionamento diferenciado dos espectadores; mas sempre, para todos os casos, experiência assumida ou transgredida de correlativos limites.

Desde a subjectividade comum, a diferenciação desta pela instauração do público e do principal e a sua adunação pelo acontecimento teatral faz emergir a modulação do espaço teatral pela conjugação do *limite* e do *posicional*. Da articulação deles surge a articulação, variada, do lugares cênicos na sua relação com os bastidores e a assistência; o cenário como limite de revelação, excedido pelo acontecimento teatral; a espacialidade do texto dramático, a sequência decorrente, emergindo na sucessão de “cenas” e “actos”, das partes do “discurso teatral”; dela também, a caracterização do lugar teatral, do edifício teatral na sua relação com o espaço envolvente.

O público e o principal não esgotam, todavia, os modos subjectivos propostos pelo acontecimento teatral, mas possibilitam a emergência de dois outros modos de subjectividade, esses sim, referenciados em geral na consideração do acontecimento teatral: dizemo-los como *subjectividade privada* e *subjectividade íntima*. A consideração do teatro desde a correlação da subjectividade privada e do íntimo induz ao entendimento do acontecimento teatral como discurso literário de um *autor* que suscita actos cognitivos e emoções aos *espectadores* através de competências específicas e *performances* efectivas dos *actores* e dos *técnicos*. A relação da decorrência e do ambiente valoriza encenações e actuações circunscritas, transformando o acontecimento em evento, obviando a correlação do público e do principal, tornado um *suposto* axiomático presente em todos a expressão fenoménica histórica, cultural e civilizacional do teatro, da *evidente*, imediata e óbvia relação das subjectividades privadas e das suas experiências íntimas.

Posta a compreensão que propomos da instauração da subjectividade comum, que significa a subjectividade privada? Enunciamo-lo de um modo sintético mas definitivo: a subjectividade privada emerge do trânsito do principal para o público e configura-se na correlação pública da expressividade lógica, axiológica, ontológica dos intervenientes, no que se reconhece como determinações societais. É mais fácil reconhecê-la através dos papéis das personagens dramáticas – sempre tipificadas, mesmo quando é forte o traço da sua singularidade, como género, posição social, grupo etário, atributos e competências, habilitações e disposições. Mas esta subjectividade privada inclui também os outros intervenientes: as classes de técnicos, as classes dos espectadores.

Qual a *modulação espacial* que emerge desta subjectividade? Recorrendo do *limite* para o *posicionamento*, a subjectividade privada expressa-se em *escalas* e *fronteiras*: *escalas* que definem hierarquias e *fronteiras* que estabelecem delimitações cuja transgressão, ou pelo contrário, o

confinamento, ou dialéctica de ambas, são potenciadas pela decorrência do acontecimento teatral, escalas e fronteiras que expressam estática ou dinamicamente as significações, valores e modos de ser requeridos pelo acontecimento teatral.

A modulação espacial da subjectividade privada dispõe-se, por isso, para além da espacialidade dos indivíduos intervenientes, na relação de fronteiras e de escalas, isto, é, de posições hierárquicas. Esta disposição revela-se, antes de mais, sobre o palco, através da diferenciação de espaços –interior/exterior; palácio/casa; campo/cidade; templo/prça – e de um modo arbitrário ou estritamente codificado, como no teatro japonês clássico, mas também na hierarquização de lugares técnicos: cena, proscénio, fosso de orquestra, bastidores (e também: sala de adereços e guarda-roupa, camarins, armazéns, bilheteiras, etc.) e afecta também a assistência, mostrando-se na distribuição diferenciada de lugares, desde os lugares privilegiados do Rei ou dos “senhores” à “geral”.

A experiência dos indivíduos defronta-se, no acontecimento teatral, por um lado, com o sentido da subjectividade pública, na qual a exposição aparente é revestida de uma intencionalidade e carácter decisório, e, por outro, com a experiência dos princípios de sentido, de valor e de ser que são do comum em que se situa – a rigor, numa comunidade indefinida ou *enigmática*, pois se coloca no limiar do humano. É esta dupla defrontação que constitui a possibilidade da diversidade e variedade das vivências teatrais: das actuações dos actores, das encenações, das interpretações dos espectadores. Que significa então a *subjectividade íntima*?

A intimidade significa a subjectividade dos indivíduos intervenientes postos em trânsito da subjectividade pública para a experiência principal, subjectividade assim infinitamente variada, diversa em todas as ocasiões em que os intervenientes são afectados pelo acontecimento teatral

Qual então a modulação espacial da subjectividade íntima? Dizemo-la como *circulação*: os aspectos cognitivos e emocionais postos pelos acontecimentos teatrais – e segundo as instâncias que dissemos: distanciação, decorrência e ambiente – e tomados como seus pelos diferentes intervenientes, estão presentes numa circulação em que actuam a expectação, a retenção, a rememoração.

No acontecimento teatral, perspectivado desde a intimidade dos intervenientes, as decisões e as suas denegações circulam, não apenas na sequência progressiva da decorrência, do início do acontecimento para o fim, mas também em ordem reversa, do fim ao princípio da decorrência. É esta circulação que dá 1) a *conformação* comportamental dos indivíduos, de acordo com a sua *posição* ante o acontecimento teatral; 2) a *densidade*

experencial que se alarga à experiências anteriores ao acontecimento teatral, como o prolonga, depois de ele se ter concluído; e 3) a *necessidade* das partes do acontecimento teatral: referida ao que assiste, a experiência principal, assumida pelo espectador como sua, simultaneamente o distancia do que se apresenta, fazendo evocar, reviver ou reconhecer experiências extra-teatrais, e o torna cúmplice, como sujeito ele também privado, corresponsável do ambiente teatral, da resolução principal.

Análogo processo ocorre para actores e técnicos, através da potência activa do ambiente como momento do acontecimento teatral: a qualidade da representação dos actores – e a qualidade de sustentação dos técnicos – actualiza o seu treino, pelo qual se conformam as características idiossincráticas de cada indivíduo às exigências próprias, à subjectividade privada de cada personagem e função técnica.

Na intimidade, articula-se assim a subjectividade pública e a experiência principal: não apenas todos os aspectos lógicos da apresentação se tornam axiológicos e vice-versa, os ontológicos em lógicos, os axiológicos em ontológicos, mas todas as decisões e suas denegações que emergem no público devem retornar à decorrência para serem resolvidas. É assim a circulação que estabelece a diferenciação intencional das partes do discurso teatral, a sua evolução, resolução e completude, e outorga o sentido do acabamento.

Postos os quatro modos de subjectividade, público e principal, privado e íntimo, é no acontecimento teatral que os modos subjectivos se *cruzam* para mutuamente se requererem e se sucederem, numa complexidade de direcções e orientações que criam um *movimento pulsátil*: movimento, por um lado, *descontínuo*, em que o acontecimento teatral faz remeter a correlação do público e do principal para um estado de suposição axiomática e a correlação do privado e do íntimo surge como evidência imediata, em que a correlação do público e o principal antecipa e prepara a correlação do privado e do íntimo; mas movimento, por outro, *contínuo* de sucessão e conjunção, em que o que é público transita para o principal pelo íntimo e o principal transita para o público pelo privado. Retomando a tipologia de Caillois já referenciada, podemos dispor os modos subjectivos em esquemática circulação: a experiência principal entre o agónico e a vertigem, o público entre o acaso e a imitação; a subjectividade privada entre a vertigem e a imitação, a intimidade entre o acaso e a competição.

Reconhecido este movimento pulsátil, como nos permite ele apreender a espacialidade própria do acontecimento teatral? Pensar o teatro desde o acontecimento não nos conduz à espacialidade das edificações ou à história

dos dispositivos cénicos, mas às diferentes modulações espaciais que o acontecimento teatral convoca, na *pulsção* das subjectividades que nele se envolvem e decorrem. Seguindo diferente e esclarecedora perspectiva, Anne Ubersfeld<sup>3</sup>, propôs uma diferente consideração do espaço no teatro, distinguindo cinco modos de espaço: espaço teatral, espaço cénico, espaço dramático; e dois lugares: o lugar teatral e o lugar cénico. O espaço teatral, que engloba todos os outros espaços não pode ser confundido com o edifício teatral, que é um lugar teatral, distinto do lugar cénico em que ocorre a performance dentro do espaço dramático.

A interrogação do acontecimento teatral suspende, não rejeita ou critica, tal *leitura* do espaço teatral, mas os estudos sobre os lugares teatrais, as edificações ou a soluções de encenação, como exemplifica a abordagem semiótica de Anne Ubersfeld, operam uma distribuição e classificação funcional do espaço que supõe já o acontecimento teatral e a sua neutralidade, que é actualizada diversamente nas encenações, actuações e circunstâncias.

Postas igualmente as modulações espaciais dos modos subjectivos, limite e posição, escalas e circulação, que se *entretecem* no acontecimento teatral, o movimento pulsátil gerado não conduz à espacialidade das edificações ou à história dos dispositivos cénicos, nem à disposição funcional de espaços e lugares, mas a uma espacialidade *in fieri*, na *ambivalência* das modulações espaciais postas por cada modo subjectivo.

A espacialidade revela-se ela mesma em construção, uma *espacialidade deveniente*, que antecede, trespassa e ultrapassa o acontecimento teatral, a partir da qual podem ser pensadas as qualidades espaciais dos edifícios e dos palcos, dos textos e das encenações, dos cenários e dos objectos, das actuações dos actores, dos técnicos ou da audiência, ou a partir da qual se pode julgar da pertinência, falência ou sobrevivência do teatro.

---

<sup>3</sup> Anne Ubersfeld, *Lire le Théâtre I*, Paris, Éditions Sociales, 1977<sup>1</sup>