

SOARES, Stênio José Paulino. Da cena como acontecimento: o espectador como participante do fenômeno teatral. Curitiba: Universidade Estadual do Paraná (FAP/UNESPAR). Universidade de São Paulo (USP), doutorando, Orientadora Maria Thaís Lima Santos. Capes; bolsa de doutorado. (ator e professor).

RESUMO

A esfera das relações humanas como lugar da obra de arte sempre foi um dos assuntos mais caros à arte teatral. Este aspecto da estética relacional nos provoca uma reflexão sobre as artes cênicas, embora Nicholas Bourriaud oriente sua reflexão através das mudanças evidentes nas artes visuais. Ainda que percebamos que as artes cênicas também foram afetadas por proposições da estética relacional e sofreram, sobretudo no teatro, mudanças significativas quanto ao estatuto da obra de arte cênica, devemos admitir que a relação de intersubjetividade entre os artistas teatrais, a cena e os espectadores precedem a própria noção da arte moderna, e se remetem às formas elementares da vida em sociedade quando os sacerdotes, o acontecimento do ritual e os participantes se relacionavam de maneira a elevar-se a um estado sublime. O presente trabalho resulta da nossa experiência com o work in progress “Negras memórias” e a observação de encenações contemporâneas brasileiras. Conforme refletiremos sobre a estética relacional, também buscaremos evidenciar o que foi alterado, especialmente, no estatuto da obra de arte cênica. Discutiremos o fenômeno da interatividade, na perspectiva do fenômeno teatral que revisita através das encenações o princípio das relações humanas como lugar da arte.

Palavras-chaves: espectador; acontecimento; fenômeno teatral.

RESUMÉ

La sphère des relations humaines comme un lieu de l'oeuvre d'art a toujours été l'une des questions les plus importants de l'art théâtral. Cet aspect de l'esthétique relationnelle nous pose une réflexion sur les arts de la scène, tandis que Nicolas Bourriaud a conduit sa réflexion à propos des changements dans les arts visuels. Bien que nous nous rendons compte que les arts de la scène ont également été touchés par les propositions de l'esthétique relationnelle et, en particulier dans le champs du théâtre, qui ils ont souffert des importants changements à le statut de l'oeuvre d'arts scénique, nous devons admettre que la relation de l'intersubjectivité entre les artistes de théâtre, la scène et les spectateurs précèdent la notion de l'art modern. Cette relation se remonte aux formes élémentaires de la vie sociale, quando les prêtres, l'événement du rituel et les participants étaient liés d'une manière à atteindre un état sublime. Ce travail est le résultat de notre expérience avec le travail en cours "Negras Memórias" et l'observation des mises en scène contemporaines brésiliennes. Alors que nous réfléchissons sur l'esthétique relationnelle, nous cherchons, également, à mettre en évidence ce qui a changé, en particulier dans le statut de l'oeuvre d'art scénique. Nous devons discuter le phénomène de l'interactivité du point de vue du phénomène théâtral qui revisite à travers les mises em scène, le principe de relations humaines comme un lieu de l'oeuvre d'art.\

Mots-clés: le spectateur; l'événement; le phénomène théâtral.

A questão posta por Nicholas Bourriaud, ao que concerne a estética relacional, à medida que envolve as artes, aproxima-se de um fenômeno das relações humanas no âmbito da linguagem. Esse fenômeno exige um esforço para ser compreendido, pois acerca-se de significações sem encerrar-se nelas e expressa-se por sinais percebidos em virtude da corporeidade para nos dar um sentido incorpóreo. “A esfera das relações humanas como lugar da obra de arte” (BOURRIAUD, 2009, p.61) sempre foi o assunto mais caro à arte teatral e, certamente por este motivo, o filósofo nos provoca uma reflexão sobre as artes cênicas, embora seu ensaio sobre a estética relacional oriente-se pelas mudanças evidentes nas artes visuais, integrando novas linguagens que não eram abarcadas pela História da Arte Moderna. No entanto, ainda que percebamos a evidência de encenações ao longo do sec. XX que também manifestaram aspectos que se aproximam à estética relacional, provocando, sobretudo no teatro, mudanças significativas quanto ao estatuto da obra de arte teatral, devemos admitir que a relação de intersubjetividade entre os artistas teatrais, a cena e os espectadores precede a própria noção de Arte Moderna, e se remetem às formas elementares da vida em sociedade quando sacerdotes, ritos e participantes se relacionavam de maneira a elevar-se a um estado sublime (HUGO, 2012, p.21). Assim, conforme refletirei sobre a estética relacional, buscarei evidenciar nas artes cênicas o que foi alterado, especialmente no estatuto da obra teatral. Com isso, traçarei um breve caminho que, longe de ambicionar conclusões, buscará tão-somente esboçar um quadro teórico a fim de compreender a abordagem do fenômeno da interatividade feita por alguns artistas teatrais, a partir de suas encenações contemporâneas que revisitam o princípio das relações humanas como lugar da arte.

Afirmo que as relações de intersubjetividade entre os artistas teatrais, a cena e os espectadores se remetem às formas elementares da vida em sociedade e aconteciam de maneira a fazer os participantes elevarem-se a um estado sublime. Quando nos remetemos à gênese antropológica das artes cênicas, seguindo os passos de Antonin Artaud (2010), entendemos o fenômeno teatral como uma manifestação da faculdade de diálogo intercambiável entre atores e não-atores. Também consideramos que sua tradição ocidental transformou-se de tal maneira que no caso do teatro moderno (SZONDI, 2011), especialmente na expressão do naturalismo, a relação interativa entre artistas, cena e espectadores passa a ser relegada, e o texto enaltecido enquanto dramaturgia. O teatro moderno assume a forma dramática, baseando-se no raciocínio dialético de aristotélico, quando as ações se desenvolvem de maneira que a contradição entre os fatos resulte em uma solução-síntese. Sob a égide da forma dramática, os espectadores são situados na condição de receptores, uma plateia para contemplar o texto “declamado” pelos atores. Segundo Peter Szondi (2011), o drama moderno tem a tendência de reproduzir na cena a estrutura do diálogo, como forma representativa da relação intersubjetiva dos personagens no textoⁱ. Assim, sendo a centralidade do texto um aspecto paradigmático no teatro dramático, dramaturgos e encenadores, como Vsévolod Meyerhold, questionavam esta

forma postulando concomitantemente sua crise. Para Meyerhold, o teatro exige que o espectador seja também um novo criador da cena:

Enfim, depois do autor, do diretor e do ator, o método de estilização supõe no teatro um quarto criador: o espectador. A nova concepção de direção obriga o espectador a *completar pela sua imaginação as alusões* feitas em cena (MEYERHOLD, 1969, p. 38) (grifo do autor).

Nessa afirmação, entendemos claramente que Meyerhold questiona o estatuto da obra teatral vigente no século XIX e coloca em evidência a relação de interação e intersubjetividade entre o artista teatral (ou um coletivo de artistas), a encenação e o espectador.

As relações de interação e intersubjetividade são inerentes às artes cênicas. O fenômeno da cena não se limita a um conjunto de artifícios técnicos somados à atuação de atores, orquestrados por um encenador que coloca sobre um palco a expressão cênica de um texto. Antes do texto existe o argumento, e o próprio texto pode ser construído de diversas maneiras. Mesmo assim, o estatuto da obra teatral sempre inquiriu uma relação entre artistas, encenação e espectadores, ainda que em um contexto de distanciamento como no teatro naturalista e sua vertente burguesa (SZONDI, 2004). Esta que por sua vez, embora acontecesse muitas vezes na instituição eleita, a caixa preta do palco elisabetano, respondia contrariamente às encenações mambembes realizadas pelos teatros de rua e teatros de feira, cuja interatividade com o público era indispensável.

Segundo Hans-Thies Lehmann (2007), a forma dramática foi o cânone, o princípio formal, que interferiu de maneira estrutural as regras dentro das artes cênicas. Embora o autor argumente que o teatro “pós-dramático” seja tanto uma crítica à forma dramática quanto também o deslocamento da obra de arte cênica para o acontecimento, o que houve foi a reafirmação do caráter antropológico do *acontecimento*, essência ou princípio racional do fenômeno da cena.

“(…)Foi determinante para a estética teatral o deslocamento da *obra para o acontecimento*. É certo que o ato da observação, as reações e as “repostas” latentes, ou mais incisivas dos espectadores desde sempre haviam constituído um fator essencial da realidade teatral, mas nesse momento se tornam um *componente* ativo do acontecimento, de modo que a ideia de uma construção coerente de uma obra teatral acaba por se tornar obsoleta: um teatro que inclui as ações e expressões dos espectadores como um elemento de sua própria constituição não pode se fechar em um todo nem do ponto de vista prático nem teórico. Assim, o acontecimento teatral torna explícitas tanto a processualidade que lhe é própria quanto a imprevisibilidade nela implícita”. (LEHMANN, 2007, p. 100)

E ao entender a obra teatral como acontecimento, devo situar este fenômeno como um aspecto que dá forma à atividade estética relacional: um fenômeno comungado tanto pelas artes cênicas quanto pelas artes plásticas e, cuja aproximação e contaminação, dá origem a outras linguagens artísticas. No caso do teatro, há um extensivo debate em torno da *performance*, o que desloca o teatro do centro das discussões, inserindo a dança e o estudo da *performance*, compreendendo-os como artes da cena ou artes cênicas.

Devo ressaltar que, embora aprecie o estudo de Hans-Thies Lehmann, que revela significativas observações acerca da teoria crítica de teatro, percebo problemas no seu conceito de “teatro pós-dramático”. Mesmo que o autor não tenha a intenção de reforçar uma historiografia cronológica do teatro (LEHMANN, 2010), há de se considerar um deslize do crítico ao empregar o conceito “pós-dramático”. O uso do prefixo “pós” (do latim *post*, atrás de; depois de; após, em seguida) implica considerar que a forma “pós-dramática” é uma “fase” posterior ou aquilo que vem depois da forma dramática. Se Lehmann desenvolve o conceito de “pós-dramático” considerando-o como uma reação crítica à forma dramática, nesse sentido, enquanto significante linguístico, “pós-dramático” é um termo ambíguo. Os aspectos que o autor identifica como “signos do teatro pós-dramático”ⁱⁱ estão presentes na forma dramática, o que nos leva a entender que uma tendência de resistir à forma dramática é inerente a ela mesma. Nesse sentido, o drama como forma não foi superado pelo teatro na contemporaneidade, percebemos expressões que colocam questionamentos, sobretudo, referente ao aspecto relacional da obra teatral. O que Lehmann identifica como “teatro pós-dramático” são teatralidades que eclodem enquanto críticas à forma dramática sem sua completa negação. Estas expressões se manifestam como alternativas discursivas, cuja ascensão está atrelada às narrativas de legitimação com determinado vínculo social da obra teatral. Nesse sentido, situo o trabalho dos encenadores José Celso Martinez Correa, Pina Baush e Angélica Lidell como expressões que situam essa “crise das narrativas” (LYOTARD, 1989) no contexto das artes cênicas.

Em Pina Baush, especialmente no espetáculo *1980*, ficam evidentes as relações da sua dança-teatro com a crítica à forma dramática como estrutura narrativa. A construção das cenas destaca-se como o resultado de um inventário, um levantamento detalhado de gestos corporais que constroem a corporeidade de cada ator/bailarino. Os corpos dos bailarinos nas coreografias de Pina Baush expressam qualidades próprias que deixam incertos os limites entre a dança e o teatro. O processo criativo de Pina Baush, evidente na obra *1980*, baseia-se na experiência de recordar sentimentos e manifestá-los em gestos. Esse procedimento revela também uma indagação mais arraigada à personalidade e ao inconsciente do bailarino, um trabalho de interioridade do *performer* com o objetivo de expressar algo que foi cultivado, construído e que de alguma maneira constitui uma personalidade. Trata-se de um processo poético das sensações, isso quer dizer, que o *performer*, formado por experiências que lhe geraram qualidades e sentidos, fosse provocado a transformar essas qualidades e sentidos em gestos, ou seja, movimentos plásticos. Nesse momento, o processo criativo do *performer* expressa uma relação da interioridade à exterioridade, construindo uma ação que estabelece uma relação intersubjetiva com a percepção do espectador e sua experiência de pensamento. É evidente nas encenações que o espectador da dança-teatro de Pina Baush não pode se perder no envolvimento dos sentimentos-gestos que os *performers* expressam.

Na obra *1980*, a repetição por vezes exaustiva coloca o próprio gesto em suspensão, definindo uma determinada temporalidade para apreensão crítica do espectador. Essa suspensão parece aproximar-se da chamada “ética do signo”, conforme argumentada Jean Galard (2008). Antes que a gesticulação, como elemento da corporeidade dos bailarinos de Pina Baush, resume-se a

uma mera exteriorização de natureza íntima ou manifestação de um ser interior, a encenadora organiza as cenas tal como “uma forma produtora de sentido, uma configuração significativa que é supérfluo referir a uma origem substancial” (GALARD, 2008. p.46). Os gestos cotidianos deslocados na cena teatral podem ser identificados pelo espectador, que lhe atribuem sentidos familiares. Contudo, observa-se que durante o espetáculo, quando a repetição de gestos surge como aparente “reprodução” de cenas de um cotidiano, um bailarino começa a servir uma bebida (supõe-se que chá ou café) aos espectadores, de maneira a acusar criticamente uma contemplação passiva. Com aproximadamente uma hora de espetáculo, executando repetidamente uma partitura de movimentos gestuais, os bailarinos deslocam a cena do palco para a plateia de maneira que, ao andar em fila indiana, realizam compassadamente os gestos em sincronia com a música, integrando sua ação física aos olhares e às interações dos espectadores. Nesse momento, tanto espectadores como atores integram a cena teatral.

Diferente das encenações de Pina Baush, José Celso Martinez Correa realiza sua encenação de maneira a evidenciar o ato cênico como acontecimento ritual, não obstante o encenador inicia e termina seus espetáculos com músicas que se remete a um estado sublime religioso. No Teat@o Oficina Uzina Uzona, o coletivo torna-se um sujeito teatral. Nele integram-se artistas que executam papéis distintos e colaborativos no processo criativo, o encenador, o dramaturgo, os atores e as atrizes, os músicos, o *videomaker*, o iluminador, o sonoplasta e os demais técnicos da produção, formam um coletivo de artistas teatrais. A encenação do espetáculo *Walmor e Cacilda 64 – Robogolpe*, atualmente em cartaz na sede da cia de teatro, é iniciado como um ritual, e a forma narrativa dramática é usada como recurso para o humor, enquanto surgem em cena formas de um teatro contemporâneo que se apropria da projeção audiovisual de cenas e a iluminação executada em sincronia aos gestos corporais e à musicalização, algo próximo ao que artistas conceituais do Fluxus tratavam como *intermedia*. O espectador é constantemente interrogado e, em alguns momentos, é trazido ao centro da cena, ainda que à revelia.

No acontecimento cênico realizado pelo Teat@o Oficina, o espectador não pode ficar em inercia contemplativa. Ele é convocado para ser um participante da cena e, nesse sentido, o ator atua como um xamã, transcendendo a cena para um estado no qual as dicotomias cotidianas estão suspensas, tal como argumenta Gilberto Icle (2010, p.81). Ou ainda, outro aspecto na perspectiva da cena teatral como acontecimento, ao que concerne a aproximação da atuação dos atores a uma certa *performance* quando do “uso do corpo humano como sujeito força motriz do ritual” (GLUSBERG, 2013, p.11). Esse aspecto da relação arte-vida é evidente nas obras teatrais que citamos no presente trabalho.

Há algo em comum entre os atores de *1980* de Pina Baush, de *Walmor e Cacilda 64 – Robogolpe* de José Celso Martinez Correa e a atuação de Angelia Lidell em *Yo no soy bonita*, esta última apresentada na Mostra Internacional de Teatro São Paulo, em março de 2014. Na encenação de *1980*, uma bailarina “dança” a partir da movimentação de um regador elétrico,

instalado e ligado sobre o palco. Ou ainda, em outro momento, uma bailarina coloca objetos em combustão entre os dedos do pé de outro bailarino, de maneira que ele consiga apagá-los no momento em que estes começam a queimá-lo. A encenação do Teatro Oficina expõe a nudez como hiper-realismo para construções de personagens (animais citados pela dramaturgia) e o pelo “desmascaramento” do “vilão” criado na narrativa dramática. Ainda assim, a ação hiper-realista de Angélica Lidell de corta-se em cena e alimentar-se do próprio sangue, retoma de forma mais evidente essa estreita relação arte-vida. Criada a partir de uma experiência de abuso sexual sofrido por Angélica Lidell, a performance *Yo no soy bonita* apresenta uma crítica à sociedade patriarcal e aos papéis que são condicionados às mulheres. Nessa *performance*, a atriz executa breves e intensos atos, alguns que demonstram a mutilação do corpo, reelaborando poeticamente a violência sexual. Sua ação física se manifesta para além de uma ideia de ficção. A criação cênica deixa de ser fantasiosa e passa a agir com hiper-realismo, que pode despertar o incômodo do espectador quando da descoberta que o ato violento é real e doloroso, quando na experiência da *performer* na produção de um sentido que desperta no espectador.

É difícil dar uma definição à *performance*, mesmo por que isso nega sua própria ideia de linguagem artística. Considerando as observações de Roselee Goldberg (2006, p.IX), nenhuma outra forma de expressão artística tem um programa tão ilimitado como a *performance*. Seu caráter “maleável” e “indeterminado”, com o objetivo de colocar a arte em contato direto com o público, foi algo significativo no trabalho dos artistas conceituais no âmbito das artes visuais, embora estivesse presente bem antes nos trabalhos dos dadaístas e surrealistas. Deve-se considerar que as ações realizadas durante encenações teatrais, ao menos aquelas que se aproximam ou se contaminam com a linguagem da *performance*, revelam alguns aspectos que não são percebidos na forma dramática. São ações empreendidas como maneira de dar vida a ideias formais e conceituais nas quais se baseia a criação cênica, mas que encontraram limitações formais no teatro mais ligado à tradição da *mimese*. São, portanto, provocações e desafio postos às artes cênicas. E, nesse sentido, tanto na *performance art* quanto em determinadas ações realizadas em encenações teatrais, o *performer* tem uma variedade infinita de como realizar seu programa ao longo do seu processo criativo e da própria execução da ação. E, dessa maneira, os artistas reafirmam que a ideia é mais importante que o produto final, e que esta ideia pode ser entendida a partir de uma relação de intersubjetividade e interatividade entre o artista, a ação e o espectador. Nesse sentido, o teatro na estética relacional revela-se como um campo de tensões entre palco e o espectador.

Tal postura pode ser entendida sob a perspectiva da relação entre estética e política, como propõe Jacques Rancière (2009). Assim, esse teatro de formas relacionais, com intervenções dos artistas a partir das contaminações da *performance*, reagindo e criticando a forma dramática, acende também essas tensões entre o palco e os seus espectadores. “A política aí se representa como relação entre a cena e a sala, significação do corpo do ator, jogos de proximidade ou distância [em relação ao espectador]” (RANCIÈRE, 2009, p.24).

No teatro, as relações de interatividade e intersubjetividade artista/encenação/espectador assumem-se como princípios que dão forma à arte teatral, reacendem o ato cênico como acontecimento ritual e, dessa maneira, reconstituem uma comunidade emancipada, no sentido que Jacques Rancière emprega a expressão:

“Os artistas, assim como os pesquisadores, constroem a cena onde a manifestação e o efeito de suas competências são expostos incertos nos termos do idioma novo que traduz uma nova aventura intelectual. O efeito do idioma não pode ser antecipado. Ele solicita dos espectadores que jogam o papel de intérpretes ativos que elaborem sua própria tradução, para se apropriar da “história” fazendo sua própria história. Uma comunidade emancipada é uma comunidade de contadores e de tradutores” (RANCIÈRE, 2012, pp.28-29).

Realizei uma breve e ainda incompleta reflexão, articulando aspectos da estética relacional de Nicholas Bourriaud a um fenômeno percebido nas artes cênicas. Pretendo desenvolver essa reflexão de maneira mais densa, observando outras questões que cercam o mesmo fenômeno e que não foram abordadas, tal como o *work in progress* na encenação. Certamente, se o tentasse discorrer nesse ensaio precisaria ser mais longa e profunda a reflexão e, neste caso, preferi cercar de forma introdutória o fenômeno da intersubjetividade e da interatividade.

Referências bibliográficas citadas

- ARTAUD, Antonin. *Oeuvres*. Paris: Gallimard, 2010.
- BOURRIAUD, Nicholas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins, 2009.
- FERNANDES, Silvia; GUINSBURG, J. (orgs.). *O pós-dramático: um conceito operativo?*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- GALARD, Jean. *A beleza do gesto: uma estética das condutas*. São Paulo: Edusp, 2008.
- GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- GOLDBERG, Roselee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- ICLE, Gilberto. *O ator como um xamã: configurações da consciência no sujeito extracotidiano*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- _____, “Teatro pós-dramático e teatro político”. In. FERNANDES, Silvia; GUINSBURG, J. (orgs.). *O pós-dramático: um conceito operativo?*. São Paulo: Perspectiva, 2010. pp. 233-254.
- LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Lisboa: Gradiva, 1989.
- MEYERHOLD, Vsévolod. *O teatro de Meyerhold*. Tradução, apresentação e organização de Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- RANCIÈRE, Jacques. *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique Éditions, 2008.
- _____, *A partilha do sensível*. São Paulo: EXO Experimental org.; Editora 34, 2009.

SANTOS, Maria Thaís Lima. *Da cena do dr. Daperttuto*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1905)*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

_____, *Teoria do drama burguês [século XVIII]*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ⁱ Em sua análise, Szondi cita a obra de Anton Tchekhov como uma exceção, quando seus diálogos apresentam “monólogos debruçados de réplicas, como manchas coloridas em que se condensa o sentido do todo. E das auto-análises resignadas, que quase todas as personagens expressam uma a uma, vive a obra, escrita em função delas” (SZONDI, 2011, p.50).

ⁱⁱ A saber: a parataxe como des-hierarquização dos recursos teatrais (ator, luz, som, cenografia, etc); a simultaneidade dos recursos teatrais; a superabundância dos elementos cênicos; a musicalização (música valorizada como elemento cênico); cenografia como dramaturgia visual; e a corporeidade, ou seja, o corpo não como portador de sentido, mas como substância física e gesticulação. (LEHMANN, 2007).