

Condicionantes e Lugares do Espectador da Cena Contemporânea

Carmen Valdez

Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO

Mestranda - Processos e Métodos da Criação Cênica - Orientador Prof. Dr. Walder G. V. de Souza

Bolsa CAPES/REUNI

O trabalho versa sobre a atualização do conceito de *obra aberta* de Umberto Eco mediada por um diálogo com os pressupostos do *teatro pós dramático* de Hans Thies Lehmann, objetivando pensar a estruturação de novos lugares do espectador da cena contemporânea. Entende-se que o teatro dos últimos 50 anos é marcado pela intensidade com que se desconstruiu os métodos tradicionais do fazer teatral, abrindo espaços para o desenvolvimento de novos processos de experimentação e elaboração cênicas. Estes processos não apenas redimensionaram a noção de “produto” final, como também passaram a redefinir as estratégias de acesso ao espectador – sustentadas por entendimentos diferenciados sobre a recepção teatral e o contexto atual de organização das relações sociais.

Palavras-chave: espectador contemporâneo; obra aberta; teatro pós dramático; recepção teatral

Neste artigo, busco organizar algumas ideias acerca das especificidades do espectador do teatro pós dramático. Ou seja, quais seriam as condições e características verificáveis no teatro pós dramático que me pudessem indicar o reconhecimento de um espectador diferenciado daquele observado ao longo da história do teatro. Para tanto, aponto uma proximidade dialógica entre os conceitos de *obra aberta* e *teatro pós dramático*.

Minha apropriação da problemática da *obra aberta* volta-se para o entendimento de que ela representa uma categoria hipotética que me permite a verificação e análise das particularidades e multiplicidade de caminhos percorridos pelas produções artísticas contemporâneas e suas prováveis relações dialógicas com os receptores. Retomo, assim, a discussão empreendida por Eco há mais de 40 anos em que já tratava da estrutura da *obra aberta* como o “modelo geral que descreve não apenas um grupo de obras, mas um grupo de obras enquanto postas numa determinada relação frutiva com seus receptores” (ECO, 2007:29). Um modelo hipotético que não trata da identificação de fatos objetivos, mas da definição de instrumentos que permitam a verificação de semelhanças entre as mais variadas experiências artísticas contemporâneas.

“Poder-se-ia perfeitamente pensar que esta fuga da necessidade segura e sólida e esta tendência ao ambíguo e ao indeterminado refletem uma condição de crise do nosso tempo; ou então, ao contrário, que estas poéticas, em harmonia com a ciência de hoje,

exprimem as possibilidades positivas de um homem aberto a uma renovação contínua de seus esquemas de vida e saber, produtivamente empenhado num progresso de suas faculdades e de seus horizontes. Seja-nos permitido subtrair-nos a esta contraposição tão fácil e maniqueísta, e limitemo-nos, aqui apontar concordâncias, ou pelo menos consonâncias; consonâncias que revelam uma correspondência de problemas dos mais diversos setores da cultura contemporânea, indicando os elementos comuns de uma nova visão de mundo”. (ECO, 2007: 60)

Parece-me possível reconhecer a atualidade destas considerações e ainda indicar certa convergência de problemas e exigências que a própria obra de arte contemporânea corrobora, reflete e dialoga entre si e, particularmente, com o próprio contexto social mais amplo – um espaço para se comparar, por proximidade ou repulsão, abertura e dinamismo das obras com noções de indeterminação e descontinuidade do “mundo”.

Atualizando o conceito de *obra aberta* em 1990, com *Os Limites da Interpretação* (2004), Eco reafirmava que a base para o reconhecimento e funcionamento da arte contemporânea estaria, de fato, em sua relação com o intérprete. Uma relação “livre” e “imprevisível” instituída, “autoritariamente”, pela própria obra. E pondera que, se naquela ocasião a proposta era tratar as estratégias que fizessem o intérprete “interrogar a obra *ad infinitum*”, torna-se também necessário verificar e discutir as próprias pulsões pessoais presentes no ato da recepção, numa dialética entre “fidelidade” – por tratar-se de uma obra – e “liberdade” – quanto à interpretação.

Seguindo o viés experimentalista dos processos de criação artística, fortalecido e intensificado a partir da segunda metade do século XX, também o teatro colocou em pauta o questionamento de toda uma sequência hierárquica das etapas do processo de criação teatral.

É por este motivo que me aproprio do conceito de teatro pós dramático (LEHMANN, 2007) por se tratar de uma categoria que especifica uma parcela das experiências ou procedimentos do teatro contemporâneo e que, ao mesmo tempo, indico ser uma categoria de *obra aberta* para se pensar o novo lugar do espectador da cena contemporânea.

Para Lehmann, o teatro pós dramático combate, e por vezes suprime, qualquer noção de síntese. O que indica certo interesse em não trazer à cena uma estrutura com coerência facilmente identificada e previsível. Há, segundo o autor, uma exigência de que a percepção no teatro pós dramático ocorra de forma aberta e fragmentada devido à recorrente abundância e simultaneidade de signos cênicos.

Parto do pressuposto de que no pós dramático haveria um princípio geral de perda da dos elementos teatrais, contrariando boa parte de sua tradição e assumindo a parataxe enquanto traço estilístico desse fazer artístico e a estruturação dos elementos cênicos pela lógica da simultaneidade que, para Lehmann, acaba por sobrecarregar com frequência o “aparato perceptivo” do espectador.

“(Os espectadores) não fundem suas perspectivas específicas num todo, conquanto compartilhem certas afinidades em grupos ou grupelhos. Nesse sentido, a perturbadora estratégia da eliminação da síntese significa a proposição de uma comunidade das fantasias diversificadas, singulares”. (LEHMANN, 2007: 140)

Exige-se uma mudança de atitude por parte do espectador, na qual ele é impelido a uma imediata assimilação do instante, empreendendo todo um processo de armazenamento de informações e impressões sensíveis concatenadas a uma “atenção flutuante”.

Em meio à ausência de metodologias detidamente eficazes para as questões da recepção, acredito ser possível contribuir para a discussão sobre a elaboração de categorias hipotéticas capazes de organizar um entendimento pouco mais esclarecedor de um universo aparentemente tão desordenado. Falo particularmente da categoria de *espectador modelo* proposta por De Marinis, com referência primeira a Umberto Eco (*leitor modelo*).

De Marinis observa que a tentativa de modelização do ato receptivo no teatro não pode ignorar as três principais dimensões próprias da recepção: os pressupostos do ato receptivo; os processos e sub-processos que compõem as operações receptivas; e seus resultados (compreensão que o espectador construiu nos níveis semântico, estético e emotivo)

Entendo que de forma complementar, Cajaíba (2005) pondera.

“Como operar tais investigações, tais classificações? Seria possível fazê-la sem um confronto direto com o público? Qual seria a efetiva contribuição de uma tal classificação para a teoria do teatro, no que se refere à sua relação com o espectador? Em que medida uma investigação como esta poderia contribuir para um melhor entendimento do lugar do teatro no mundo contemporâneo e, conseqüentemente, do espectador nesse teatro?” (CAJAÍBA, 2005: 68)

É pensando, portanto, na constituição de uma nova dramaturgia do espectador, sem recorrer, neste momento, ao sujeito concreto – com suas opiniões, ponderações e entendimentos reais – que assumo a apropriação dos pressupostos apresentados por De Marinis sobre um suposto *espectador modelo*.

Pavis (2008), neste sentido, indica a necessidade de elaboração de um modelo de análise do processo receptivo no teatro e propor uma teoria “produtivo-receptiva” onde se encare a recepção tanto quanto a produção. Um modelo capaz de viabilizar o estudo de certa dialética entre ambos, sem que recaia sobre cada um deles o peso de responsabilidade pelo outro. Assim, para além do que é minimamente estruturado no processo de criação da proposta artística, o espectador passa a ser pensado estrategicamente como parte responsável pela constituição de qualquer noção de completude que venha a ser dada à proposta artística.

Esta completude, conseqüentemente, realizar-se-á na concatenação de dados e informações – não organizados linearmente, mas sim dispostos de forma fragmentada e episódica – por parte do espectador que, de posse do seu horizonte de expectativas e espaço de experiência poderá estruturar toda uma lógica particular de entendimento e relação com a cena em questão.

Com o exposto, penso que as experiências pós dramáticas parecem sustentar a identificação de “seu” espectador como um *bricoleur*. Para tanto, recorro à aceção dada por Lévi-Strauss (1970).

Como já divulgado, 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.

Em se tratando da construção de sentidos, como destacado por Lévi-Strauss acerca do pensamento mítico/selvagem, considera-se a estruturação de significados a partir de fragmentos de outras estruturas 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*.

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.

O desejo, no teatro pós dramático, de 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”. Um jogo de combinações, de permuta de elementos dispostos sem um objetivo fim necessariamente predeterminado. As ações ocorrem na medida das intenções

episódicas, por vezes ligadas ao acaso, manifestas por inúmeras razões e condicionantes aleatórios.

Que indivíduo estaria, portanto, disposto a ser parte de um acontecimento cênico sem previsões ou intuítos definidos, onde significados e sentidos ficariam a seu cargo? Este seria o espectador *bricoleur*.

Assumir, portanto, a *bricolagem* para o entendimento do novo lugar do espectador neste contexto comunga com a necessidade de estruturação de um 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 de recepção no campo teatral.

Bibliografia

CAJAIBA, Cláudio. *A Encenação dos Dramas de Língua Alemã na Bahia*. Salvador-BA, 2005. Tese de Doutorado em Artes Cênicas - Escola de Teatro-Escola de Dança/Instituto de Música e Ciências do Teatro, Universidade Federal da Bahia/Universidade Livre de Berlim.

_____. *Algumas Reflexões sobre os Modos de Recepção das Artes Cênicas Contemporaneamente*. In: Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas, 2008, Belo Horizonte. Anais do V Congresso - Criação e Reflexão Crítica. Belo Horizonte : ABRACE, 2008.

_____. *As poéticas teatrais e o lugar do receptor*. In: Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas, 1999, São Paulo. Memória ABRACE I. Salvador: Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em artes Cênicas - ABRACE, 1999. v. 1. p. 90-95.

_____. *Atmosfera e recepção numa experiência com o teatro na Alemanha*. Revista Sala Preta (USP), v. 8, p. 21-34, 2008.

_____. *O espectador e algumas inovações no teatro do século XX*. In: VI Congresso da ABRACE -, 2009, São Paulo. Anais do VI Congresso da ABRACE. São Paulo : ABRACE, 2009.

- _____. *Umbigüidades - Uma dramaturgia da recepção?*. Repertório Teatro & Dança, Salvador, v. 1, n. 6, p. 103-105, 2003.
- COSTA, José da. *Teatro Contemporâneo no Brasil: criações partilhadas e presença diferida*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.
- _____. *Teatro Contemporâneo: presença dividida e sentido em deriva*. Revista Sala nº 4 – Revista de Artes Cênicas – ISSN 1519-5279, Departamento de Artes Cênicas / ECA-USP, 2004.
- DE MARINIS, Marco. *Comprender el Teatro: lineamientos de una nueva teatrología*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1997.
- DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- ECO, Umberto. *Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- _____. *Lector in Fabula*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- _____. *Os Limites da Interpretação*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- FÉRAL, Josette. *Teatro, Teoría y Práctica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Galerna, 2004.
- GUINSBURG, J. & FERNANDES, Sílvia. *O Pós Dramático: um conceito operativo?*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- GUINSBURG, J.. *Semiologia do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2006 (1973?).
- JAUSS, Hans Robert. *A Literatura como Provocação - História da Literatura como Provocação Literária*. trad. de Teresa Cruz. Lisboa: Vega, 1993.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-Dramático*. São Paulo: Cosac Naif, 2007.
- _____. *Teatro Pós Dramático e Teatro Político*. Revista Sala nº 3 – Revista de Artes Cênicas – ISSN 1519-5279, Departamento de Artes Cênicas / ECA-USP, 2003.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O Pensamento Selvagem*. Campinas-SP: Papyrus, 1970.

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

RANCIÈRE, Jacques. *El Espectador Emancipado*.
www.lugaradudas.org/publicaciones/fotocopioteca/08. (Acessado em 14/04/2010)

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.

SENNETT, Richard. *O Declínio do Homem Público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia da Letras, 1988.