

CARVALHO, Rafael Rodrigues. **Convívio com espectadores de “A Cantora Careca: Teatro do Absurdo de Eugène Ionesco”**. Ouro Preto: Universidade Federal de Ouro Preto. Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – Instituto de Filosofia Artes e Cultura (UFOP); OLIVEIRA, Rogério Santos de (orientador). Bolsa UFOP. Diretor teatral, arte-educador, dramaturgo e ator.

RESUMO: Neste trabalho abordamos as práticas de convívio realizadas com o público do espetáculo “A Cantora Careca: Teatro do Absurdo de Eugène Ionesco”, criação do TUI – Teatro Universidade Informação, projeto de extensão do Departamento de Artes Cênicas da UFOP nos anos de 2017 e 2018. Como objetos de estudo que mapeiam essa prática buscamos analisar experiências contemporâneas voltadas à formação do espectador teatral, como o da Escuela de Espectadores de Buenos Aires, coordenado por Jorge Dubatti. No exercício de convívio buscamos junto ao público seu lugar de autoridade de fala no exercício de *expectação*, uma *poiesis* do espectador, que reconhece no exercício de apreciação e *frequentação* de espetáculos seu posicionamento crítico enquanto cidadão e construtor de uma perspectiva para a teoria das artes.

PALAVRAS CHAVE: Convívio, Formação do espectador teatral, Mediação, Teatro do Absurdo.

Conviviality with spectators of "The Bald Soprano: Theater of the Absurdity of Eugène Ionesco".

ABSTRACT: In this work, we deal with the convivial practices performed with the audience of the show "The Bald Soprano: Theater of the Absurd of Eugène Ionesco", creation of the TUI - Teatro Universidade Informação, an extension project of the UFOP's Department of Performing Arts in 2017 and 2018. Like the objects of study that have as objective the search of contemporary events geared towards the formation of the theatrical spectator, like the School of Spectators of Buenos Aires, coordinated by Jorge Dubatti. In the exercise of conviviality we seek from the public its place of speech authority in the exercise of *expectation*, a *poiesis* of the spectator, who recognizes in the exercise of appreciation and *frequentation* of spectacles his critical position as a citizen and constructor of a perspective for the theory of the arts.

KEYWORDS: Conviviality, Formation of the theatrical spectator, Mediation, Theater of the Absurd

Eu me fiz notar pelos aplausos na cena onde era proibido aplaudir. Eu me fiz notar pelas demonstrações hostis na cena onde toda demonstração hostil era imprópria. Eu me fiz notar pelas demonstrações hostis e aplausos nas cenas e passagens onde toda demonstração a favor ou contra era proibida. Eu não me manifestei pelo aplauso no momento em que era desejável aplaudir. Eu me manifestei pelos aplausos no decorrer de um número perigoso no trapézio sob a lona de um circo. Eu aplaudi em maus momentos.

PETER HANDKE
Autoacusação

Nossas necessidades enquanto público se mesclam com a proposta de diálogo impresso por um espetáculo e ao mesmo tempo confrontam a singularidade de cada espectador, que atua dentro de um tempo/espço com os atores. O acontecimento teatral em sua especificidade prescinde dessa relação em que o outro é papel fundamental para a realização do coletivo.

O orador de Handke (2015) na peça falada¹ “Autoacusação” quer buscar a consciência do espectador que assiste a uma peça e quem sabe assim despertar um novo lugar de reverberação da obra, ou o reconhecimento de sua posição enquanto integrante do espetáculo.

Esse olhar para as peças faladas de Handke, sobretudo para “Insulto ao Público”, publicada em 1965, e motivado por minha experiência como diretor teatral na última década e como espectador de teatro há cerca de duas décadas, apontam para uma formação que favorece tanto minha prática artística, no exercício do fazer, como em minha formação pessoal. No caso da ação como diretor, percebo essa evolução a cada novo projeto artístico realizado dentro e fora do ambiente escolar.

A observação como espectador, em consonância com minha atuação no espaço da direção e da educação, me levaram a buscar um aprofundamento do conceito de “formação do espectador teatral”, que estaria ligado à subjetividade da formação do olhar do indivíduo a partir da prática de *frequentaçã*² de espetáculos ou outras linguagens artísticas, acompanhadas do exercício de reflexão da experiência vivenciada, sejam a partir de práticas de mediação, conversas com os criadores, leitura complementar sobre os espetáculos, palestras ou outras formas de interação com a obra espetacular.

1 As peças faladas de Peter Handke foram publicadas em 1965 na Alemanha com o título *Publikumsbeschimpfung und andere Sprechstücke* (Insulto ao Público e Outras Peças Faladas), em que recomendava que as palavras fossem proferidas por oradores, não necessariamente atores, com a exclusão de ações. Segundo Samir Signeu (2015), tradutor e organizador das Peças Faladas de Handke no Brasil, “a obra solicita, além de uma nova encenação, um novo espectador e uma nova maneira de tomar contato com seu conteúdo.” (HANDKE, 2015, p.47).

2 Termo atribuído a Jorge Dubatti, que como coordenador da Escuela de Espectadores de Buenos Aires (EEBA) propõe aos seus alunos-espectadores que a frequência e a teoria são bases do trabalho que desenvolve na escola. A ideia de manter a frequência a espetáculos recomendados e aos encontros na EEBA, de certo modo elevam o desejo de que mantenham essa frequência a outros espetáculos teatrais e/ou outras produções artísticas. (Relato de experiência pessoal à partir de visita realizada na EEBA em março de 2018).

O trabalho do professor, crítico e teatrólogo Jorge Dubatti (2016) propõe dentro de seus estudos acerca da *filosofia do teatro*³, uma síntese para o pensamento de uma *poiesis* do espectador teatral, que em seu fazer de apreciação e *frequentaçã*o de espetáculos tem a possibilidade de criar junto dos intérpretes da cena.

O termo *poiesis* envolve tanto a *ação* de criar (a fabricação) quanto o *objeto* criado (o fabricado). Por isso, preferimos traduzi-lo como produção, pois essa palavra não apenas liberta da marca cristã de “criação” como abrange os dois aspectos: produção é o fazer e o feito. A *poiesis* é o acontecimento e *no* acontecimento; e, ao mesmo tempo, ente produzido pelo acontecimento.” (DUBATTI, 2016, p. 34).

O exercício da *poiesis* é observada pela filosofia do teatro como um dos pilares da redescoberta do espectador teatral. Em visita realizada na Escuela de Espectadores de Buenos Aires (EEBA)⁴, Dubatti expõe ao grupo de alunos-espectadores que gostaria de desenvolver como projeto de trabalho para o ano de 2018 uma revisita à história do teatro a partir do ponto de vista do espectador. De certa maneira, Dubatti, nos convida a refletir como a história mundial do teatro nos foi contada até então, em grande parte, por historiadores, críticos e pesquisadores, não necessariamente focadas na produção de recepção do público.

A vasta produção de Dubatti para o teatro advém de sua ampla experiência com o teatro argentino, mediante a frequência de espetáculos e coordenação de grupos de espectadores antes mesma da criação da EEBA, que está em atividade há dezoito anos.

Sobre o público, Dubatti expõe que “en Buenos Aires hay pasión de espectadores. El público porteño es un espectáculo en sí mismo.” (2017, p. 241). Essa paixão pela observação do público que frequenta espetáculos teatrais é um grande estímulo para o pensamento de uma arte que só existe quando há o *convívio*, “Pero además los espectadores cumplen hoy una

3 Ao propor uma revisão dos estudos de teatro, Dubatti traz a filosofia do teatro como uma possibilidade de renovação e exposição de problemas das disciplinas que circundam o campo das artes cênicas, convocando um novo olhar para o que conhecemos a respeito da história do teatro e o modo como nos foi contada até então.

4 Visita realizada em março de 2018, na cidade Buenos Aires, no Centro Cultural de La Cooperación Floreal Gorini, como complemento aos estudos desenvolvidos no mestrado.

función esencial en el desarrollo y la difusión del teatro y en la producción de pensamiento crítico.” (Idem, p. 241.)

Figura 1. Aula inaugural de 2018 na EEBA. Crédito: Rafael R. Carvalho



O ato de espectral é a prática do espectador abordada na filosofia do teatro como a *expectação*, termo adotado por Dubatti associado ao convívio e a *poiesis*, para evidenciar as questões relacionadas ao acontecimento do fazer teatral, podemos articular o conceito de *expectação* como uma prática vigente do espectador, que associado ao prazer do convívio gera *poiesis*, tornando-o um novo criador da cena.

Atuar em convívio, no caso, sob a ótica do espectador teatral é atuar com o todo da realização espetacular. O convívio ou acontecimento convivial para Dubatti é uma “reunião, de corpo presente, sem intermediação tecnológica, de artistas, técnicos e espectadores em uma encruzilhada territorial *cronotópica* (unidade de tempo e espaço), cotidiana (uma sala, a rua, um bar, uma casa etc., no tempo presente)” (2016, p. 32).

A perspectiva de uma atuação em convívio com o público foi o grande eixo de diálogo com as práticas que viria a desenvolver com o público de “A Cantora Careca – Teatro do Absurdo de Eugène Ionesco”, do TUI – Teatro Universidade Informação, projeto de extensão do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto, que participei como diretor encenador e revisor dramático.

O convite para este trabalho surgiu no entremeio da revisão do projeto de pesquisa de mestrado, partindo da ideia do teatro como um acontecimento e a noção de *convívio*, nos vimos obrigados a aliar a experiência da direção deste espetáculo com propostas de interação direta com o público após a realização de suas apresentações, dando assim ao projeto de estudo o caráter de uma pesquisa-ação.

Durante o processo criativo, propus ao TUI o superobjetivo “instabilidade do ser” como um caminho para o estudo do teatro do absurdo, em consonância com nosso desejo de ampliar a noção do absurdo na atualidade.

No enredo, temos o casal Smith, o casal Martin, Mary, a empregada e o Capitão dos Bombeiros, dialogando sobre o improvável, mergulhando em reticências, em relações impalpáveis e que a olhos atentos não estão tão distantes de nosso cotidiano. Um dos motes da criação foi uma falha no trabalho dos atores, em que havia uma insistência nos equívocos gramaticais da fala, em frases que falamos sem pensar e que causavam ruídos potentes para o texto, deste modo buscamos fortalecer o ambiente de uma ilusória Inglaterra onde a peça acontece. Um olhar para esse país que pode ser o mais melancólico do mundo e que no encontro dessas personagens nos transportou para as profundezas do teatro de Ionesco. Associado a natural comichão do

texto, Mary, a empregada do casal Smith é o elemento fronteiroço entre o jogo de cena que acontece dentro do cenário audiovisual de uma sala de estar e o espectador. (Figura 2.)

Figura 2. Cena de "A Cantora Careca" do TUI. Crédito: Patrick de Araújo (2017)



O espetáculo abordou em sua pesquisa o jogo como diretriz para a criação de cenas; o trabalho do ator criador associado ao vídeo e à música cênica; uma pesquisa de arte epocal em figurino e maquiagem; o ballet clássico; a ópera, além de inspiração poética para o trabalho com o espectador teatral a partir das peças faladas do dramaturgo austríaco Peter Handke.

Com a proposta de um trânsito/provocação ao público e à esta pesquisa, propus uma adaptação para a peça de Ionesco introduzindo um prólogo e um epílogo com trechos de "Insulto ao Público".

Nas peças faladas, Handke adota o teatro como discurso temático, é o metateatro. Nelas não há uma história a ser contada, tratam-se de peças de um ato e não necessariamente devem ser realizadas por atores, mas por

oradores, pessoas que simplesmente se colocariam à frente do público e falariam o texto.

No trecho a seguir, abordamos como a dramaturgia de Handke é também um convite para a apreciação da peça de Ionesco que ocorreria em seguida, mas que de igual maneira poderia servir de prólogo para outros espetáculos. Em “A Cantora Careca” do TUI, o trecho era utilizado como prólogo pela interação da personagem Mary, que atuava com o público, em busca de uma quebra de seu mascaramento formal para se dirigir ao outro.

Antes de virem até aqui vocês se prepararam. Vocês vieram aqui com algumas ideias preconcebidas. Vocês vieram ao teatro. Vocês se prepararam para vir ao teatro. Vocês tinham algumas expectativas. Seus pensamentos se adiantaram. Vocês imaginaram algumas coisas. Vocês se prepararam para alguma coisa. Vocês se prepararam para compartilhar alguma coisa. Vocês se prepararam para ficar sentados, sentados nas poltronas que vocês escolheram e assistir a alguma coisa. Talvez vocês tenham ouvido falar sobre esta peça. Então, vocês se prepararam, vocês se prepararam para alguma coisa. (HANDKE, 2015, p. 109)

A camada de estranhamento proposto no início do espetáculo, causava questões como: Isso faz parte da peça? Ela está falando conosco? Questões que Handke já buscava no ensaio “O Trabalho do Espectador” de 1969, em que salientava que no teatro o espectador “aprenderia, adquiriria e desenvolveria um ‘olhar estranho’, não se deixando “enganar pelas dramaturgias” (HANDKE, 2015, p. 38).

Na publicação de suas peças faladas no Brasil, traduzida e organizada por Samir Signeu, ele aponta que Handke “acreditava que quando tudo já era apresentado de forma acabada e concreta, na forma de um conteúdo fechado, retirava-se do público um trabalho importante que seria a aplicação daquilo que fora apreendido.” (HANDKE, 2015, p. 39)

Em grande parte, apesar de não utilizar da mesma metodologia da EEBA – que realiza encontros semanais com seus alunos-espectadores; que são indicados diversos espetáculos à serem assistidos; além de encontros com criadores das mesmas peças -, com o espetáculo do TUI, estabeleci uma dinâmica de trabalho com o público partindo do princípio do encontro, que ocorria desde o início do espetáculo até sua saída do teatro.

Como já exposto anteriormente, o que nos interessa nesse estudo é o eixo ‘formação do espectador teatral’, o que nos leva a considerar as subjetividades presentes na zona de experiência do público, que é singular (Figura 3).

Figura 3. Convívio com espectadores de "A Cantora Careca" no Festival de Inverno de Ouro Preto e Mariana. Crédito: TUI (2018)



Com “A Cantora Careca”, desenvolvi práticas de convívio com espectadores após a realização das apresentações. Foram cinco diferentes contextos de público, realizados nas cidades de Ouro Preto e Mariana, MG, em que buscava observar o quanto o espectador se sente convidado à permanecer no espaço para um momento de troca e aprofundamento sobre a peça teatral que assistiram.

O epílogo da peça, também com trecho de “Insulto ao Público”, aponta para uma total quebra de expectativas, assim como a peça de Handke, que o tempo todo nos apresenta os conceitos do teatro para logo depois quebrá-los. O estado de incômodo fica um pouco mais evidente quando optamos pelo não-aplausos, ou por não realizar o gesto de agradecimento após a representação, mas uma troca de olhar com o público, que era convidado à tomar chá com o elenco ou apenas realizar uma troca de abraços e cumprimentos.

Observamos que esse “desconforto” era de fundamental importância para que o exercício de convívio se estabelecesse de maneira mais descomprometida, sem uma formalidade mas como um convite para o diálogo conforme desejassem.

Para a estruturar essa ação, me aproximo das práticas de *debates performativos* com espectadores promovidas pelo Instável Núcleo de Estudos da Recepção Teatral (iNerTE), coordenado por Flávio Desgranges (2017). Nessa prática observamos como o público participante ganha o caráter de protagonismo e desenvolvem uma ação de pensamento, diálogo e breves vivências cênicas. Apesar de adotar a ação do diálogo como principal prática, a aproximação com essa perspectiva performática do espectador comunga com a ideia de uma *poiesis* que está explícita no exercício de expectativa.

Nossa abordagem ficou concentrada no direcionamento de perguntas ao público, parte delas foram inspiradas ou aproveitadas pelo questionário de Patrice Pavis (2015).

A ação de convívio com espectadores ocorreu por três vias práticas:

- Questionário aberto para o público geral responder livremente
- Questionário fechado para serem respondidas no papel
- Folha em branco para uma escrita livre e automática

Os questionários passaram por transformações ao longo dos diferentes encontros com o público. Inicialmente, o questionário aberto e o fechado continham cerca de dezoito questões, que por vezes eram estimulantes para o público falante, mas tedioso para quem optou por apenas escrever. Sem contar que muitas das questões apropriadas ou ressignificadas pelo questionário de Pavis não pareciam se articular com o público presente, que por vezes, não demonstrava um conhecimento específico da técnica do teatro.

A reflexão acerca das respostas dos espectadores foram fundamentais para a revisão de palavras nas questões e um enxugamento maior, concentrando em questões fundamentais como a experiência da recepção do espetáculo; os destaques visuais ou sonoros e a ideia que a peça o provocava enquanto espectador.

Dentre algumas questões abertas ao público geral estavam:

- Como vocês chegaram aqui ou que estímulos os trouxeram aqui?
- Qual a importância desse espetáculo para vocês como espectadores?
- Vocês acreditam que durante o espetáculo, também estão atuando?
Caso sim, como isso ocorre?
- Qual a relevância deste espetáculo para o contexto atual desta cidade/estado/país?
- O que você deixou de fazer para estar aqui neste momento?
- Que pergunta(s) vocês gostariam de fazer ao público?

Por outro lado, o questionário aberto, realizando perguntas objetivas ou talvez pouco mais abstratas, estabeleciam uma breve relação de convívio para uma opinião aberta, de maneira livre, sem pré-julgamentos ou um compromisso de rigor teórico, em que abordavam as inspirações, frustrações, ideias, problemas ou percepções subjetivas que o espetáculo “A Cantora Careca” lhes despertou.

Como se trata de um espetáculo do teatro do absurdo, que não tem um compromisso formal com a narrativa, no sentido de uma lógica com começo, meio e fim, as respostas seguiram um pouco neste caminho entre o que é impermeável e não exige respostas prontas. Creio que um fator determinante neste encontro é a urgência de nosso tempo em explorar as subjetividades humanas, neste caso, via diálogo entre sujeitos que conviveram por 75 minutos assistindo juntos a um espetáculo sem ao menos se conhecerem.

O *convívio* com esses grupos de espectadores nos permitiu reconhecer o quanto a subjetividade de uma encenação pode gerar impacto positivo quanto à uma potencial permanência da vivência do espetáculo na vida dessas pessoas. E além disso, fortalecer o espaço de *frequentaçã*o à outros equipamentos culturais e o desejo pela manutenção do exercício de *expectaçã*o.

Retornando aos principais fundamentos que guiam o fazer da EEBA, destaco os itens que Dubatti aponta em artigo desenvolvido na ocasião dos dezesseis anos da escola:

1. valorar el lugar del espectador como laboratorio de percepción de la teatralidad, [...] protagonista del acontecimiento, co-creador en la *poiesis* receptiva.
2. estimular la actividad autónoma del espectador como un *creador compañero* de los artistas, los técnicos y los otros espectadores [...]
3. consolidar la institución de la oralidad, el *boca-en-boca*, y su complemento, la nueva figura del *espectador-crítico* [...]
4. considerar el teatro como una cantera ilimitada de saberes y pensamiento [...]
5. seleccionar y orientarse en la diversidad, a partir de criterios de valoración elaborados críticamente.
6. acceder a la subjetividad de los artistas en un espacio de encuentro y diálogo por fuera del acontecimiento teatral.
7. hacer del estudio teatrológico no una materia más de educación formal [...] sino un *puro espacio de goce* que recupera el teatro como placer, alegría, ocio, diálogo, pensamiento, conocimiento, meditación, problematización y transformación de la realidad y lo *desburocratiza* de otros marcos pedagógicos, sin obligaciones de “cursada”.
8. asistir regularmente al teatro y apuntar a una historia del presente.
9. crear un espacio de permanente formación histórica y teórica, destinado a la renovación de la teatrología argentina.
10. distinguir las categorías y prácticas del gusto de las analíticas y argumentativas.
11. trabajar en la revelación del espectador histórico o empírico a través del diálogo, entrevistas, encuestas, estadísticas, testimonios conviviales y autobiografías de espectador. (DUBATTI, 2017, p. 246-247.)

Os fundamentos norteadores da EEBA certamente estão vinculadas a experiência recorrente do fazer, na relação continuada com um grupo de alunos-espectadores, que igualmente se predispõem à esse espaço de aprofundamento teórico para a recepção. No entanto, destaco como esses fundamentos se irmanam ao acontecimento teatral que ocorre apenas como um evento específico, num único dia, mas que segue acompanhado por uma prática de mediação com o público, as potencialidades de ação com público são extensas.

Compreender as perspectivas adotadas por esse eixo ‘formação do espectador teatral’ auxiliam no pensamento das práxis e da poética da cena contemporânea, que começa a envolver a experiência da expectativa como invólucro importante para a ideia de uma produção artística que dialoga com seu tempo, assumindo de certa forma o caráter de assembleia, da qual a origem do teatro nos convoca a visitar. A vida que corre por trás do conceito de uma plateia viva e que a todo o momento gera *poiesis*, não deve ser

negligenciada. O espetáculo pode servir de espelho para a hipocrisia do cotidiano.

Referências Bibliográficas

DESGRANGES, Flávio; SIMÕES, Giuliana (org.). **O ato do espectador: perspectivas artísticas e pedagógicas**. São Paulo: Hucitec; Florianópolis: iNerTE, 2017.

DUBATTI, Jorge. **O teatro dos mortos: introdução a uma filosofia do teatro**. Tradução de Sérgio Molina. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.

_____. **La Escuela de Espectadores de Buenos Aires (2001-2016) Un laboratorio de (auto)percepción teatral**. DESGRANGES, Flávio; SIMÕES, Giuliana (org.). O ato do espectador: perspectivas artísticas e pedagógicas. São Paulo: Hucitec; Florianópolis: iNerTE, 2017. P. 239-249.

HANDKE, Peter. **Peter Handke: peças faladas**. Organização e tradução de Samir Signeu. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. Tradução de Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2015.