

O ESTREITAMENTO ENTRE O ESPECTADOR E A CENA CONTEMPORÂNEA

Marcelo Eduardo Rocco de Gasperi

Universidade Federal de Minas Gerais

PALAVRAS CHAVE: Estreitamento – Espectador - Cena

PANORAMA SOBRE PROPOSTAS DE ESTREITAMENTO ENTRE A ENCENAÇÃO E ESPECTADOR NA CENA CONTEMPORÂNEA:

Na contemporaneidade, a relação entre a encenação e o espectador caminha ao estreitamento, pois muitos espetáculos buscam atingir o espectador por outro viés que não apenas pelo discurso dialógico, mas pelo caráter sensorial, se aproximando fisicamente do público para atingi-lo em suas sensações.

Antonin Artaud, encenador do século XX, propôs um novo conceito de espaço cênico, em que ator e espectador se aproximariam fisicamente, sem divisões ou quaisquer tipo de barreiras que pudessem impedir os diálogos concretos, reais entre ambos: “O Jogo Teatral é um delírio, e uma verdadeira peça de teatro perturba o repouso dos sentidos, libera o inconsciente comprimido” (ARTAUD, 1999: 101).

Para Artaud, o teatro e vida se confundem em uma realidade de exploração do risco físico, na medida em que este novo teatro visa a ativar maiores percepções no espectador que, por sua vez, se torna testemunha viva da ação, e não mero espectador alheio ao drama, como afirma Grotowski: “Os atores podem representar entre os espectadores, estabelecendo contato direto com a platéia e conferindo-lhe um papel no drama” (GROTOWSKI. 1992: 17).

Assim, a construção cênica contemporânea se dá em uma rede colaborativa, em que as experimentações teatrais se caracterizam através de um diálogo constante entre a encenação e o público presente objetivando concretizar a participação do espectador como um colaborador do processo de criação espetacular, pois ele percebe a encenação além do viés textual, mas pelo lugar sinestésico e pode reagir diretamente na encenação, transformando a estrutura estática da obra, na busca de uma tessitura de vozes dialógicas entre ação e reação direta, na comunhão dos elementos teatrais. Desta forma, o espetáculo dispõe-se a investigar a inserção do público como elemento fundamental da obra, e não mero receptor passivo da ação.

Estas características da cena contemporânea aproximam o espetáculo teatral da performance, pois, segundo Hans-Thies Lehmann, crítico teatral alemão, a performance é tida como ação *real*, se opondo ao domínio da ficção e das ações ditas *fingidas*, colocando a encenação na disposição para estabelecer relações flexíveis e diretas com o público, em um intenso processo de

transformação, caminhando em sentido oposto à rigidez dos processos ditos comumente “fechados”, encerrados em si.

O novo sentido espetacular, equiparando-se às performatividades, formulam a arte como um veículo de troca em redes que visam a integrar o discurso da encenação que não se motiva em apenas pesquisar o sentido da representação, mas nos novos conceitos de aproximação com a vida : “Na medida em que o novo teatro não representa uma figura fictícia, mas apresenta o corpo do ator em sua temporalidade real, re-apresenta todos os temas” (LEHMANN, 2007: 237).

Estes conjuntos de elementos que possibilitam a aproximação entre espectador e a cena contemporânea configuram numa possível denominação de *Acontecimento*. Chamo de *Acontecimento* os elementos constituintes da encenação que inserem o espectador na cena, fazendo-o participar ativamente da mesma e deixando assim, o caráter de simples *voyeur* que geralmente assume nas peças *Realistas Tradicionais*.

Segundo Patrice Pavis, o conceito de *Realismo*, por sua vez, comporta a idéia de iludir o espectador a fim de fazê-lo acreditar na verdade encenada. Para isto, é estabelecida uma parede imaginária, denominada quarta parede, que separa o palco da platéia, fazendo o espectador assistir a uma ação em que não participa, colocando-o no local de *voyeur* da encenação. Os elementos constituintes do *Acontecimento* caminham contra a idéia de quarta parede, pois proporcionam quebrar a barreira ficcional do espetáculo para retirar os subsídios do palco italiano, estabelecendo desta forma, a inserção do espectador na cena e a dificuldade deste em diferenciar o que é o limite de teatralidade e o que é legítimo da vida real, como nas palavras de André Carreira: “Podemos dizer que a contemporaneidade se fez expert em destruir as barreiras entre a vida real e o espetáculo” (CARREIRA, 2004: 12.)

O *Acontecimento* então, propõe a inexistência da quarta parede, visando romper a linguagem convencional para tocar na vida do espectador.

Em *O Teatro e Seu Duplo*, Artaud propõe o estreitamento no encontro entre encenação e público, objetivando novas estruturas espetaculares, como descreve a seguir: “A idéia de uma peça feita inteiramente da cena impõe a descoberta de uma linguagem ativa, ativa e anárquica, em que sejam abandonadas as delimitações habituais entre sentimentos e palavras” (ARTAUD, 1999, 40). Desta forma, o teatro estabelece a linguagem ativa, de crítica e descoberta, libertando-se das convenções tradicionalistas vigentes.

Tais convenções, segundo Artaud, reduzem a importância do público, pois o transforma apenas em observador, excluído da ação dramática, não refletindo sobre a obra apresentada. Contrário à lógica do voyeurismo, Artaud buscou trabalhar com o “Verdadeiro” no teatro,

teorizando maneiras de instaurar no ator a crença no ficcional, trazendo as realidades presentes, atuais, para que o espectador sentisse estímulos concretos a reagisse aos fatos apresentados: “O público que toma o falso por verdadeiro tem o senso de verdade e sempre reage diante do verdadeiro quando colocado à sua frente” (ARTAUD, 1999, 85).

Tirar o espectador do repouso e fazê-lo analisar-se também foi preocupação de Jerzi Grotowski, teatrólogo e diretor polonês, que via como principal função do teatro o encontro entre o ator e o público. Em seu livro, *Em busca de Um Teatro Pobre*, Grotowski critica, tal como o Artaud, a supremacia textual, e fundamenta seu trabalho na doação pessoal do ator, fazendo da arte um veículo de expressividade orgânica.

Tal doação pretende eliminar as técnicas e truques considerados supérfluos por ele, estabelecendo como essencial apenas a relação ator e platéia, vislumbrando o teatro com um lugar de encontro entre ambos. Esta abordagem foi fundamentada e efetivamente aplicada em suas encenações, estreitando cada vez mais a relação palco-platéia.

Este estreitamento proposto atravessa o palco e coloca o ator para encenar entre a platéia, pondo a mesma dentro da ação dramática, fazendo-a agir. A modificação estrutural estimula o espectador transformando-o em agente da ação, eliminando a barreira imposta pela cena realista no jogo ilusionista, que separa a peça teatral dentro de uma caixa cênica e permitindo ao público ver, espiar, mas mantendo-o confortável em sua poltrona, longe do risco de ser tocado, atingido pela obra.

Assim, Grotowski insere, na década de 60, novas formas de relações, já esquadrihadas por Artaud, para que a obra teatral ultrapasse o ficcional, visando a integração do público em uma provocação entre a linha imaginária do real e o falso tomado por real, na instauração do despertar para a percepção.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ARTAUD, Antonin. **O Teatro e Seu Duplo**. Tradução de Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- CARREIRA, André. **Apocalipse 1:11: risco como o meio para Explorar a Teatralidade**. **In: Mediações Performáticas Latino-Americanas**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2004.
- COHEN, Renato. **Performance Como Linguagem**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- GROTOWSKI, Jerzi. **Em Busca de um Teatro Pobre**. Tradução de Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.
- LEHMANN, Hans-Thies. **O Teatro Pós-Dramático**. Tradução de Pedro Sussekind. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

- LESSA, Júlia. **Manual Para a Normalização de Publicações Técnico-Científicas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- PAVIS, Patrice. **O Dicionário de Teatro**. Tradução de J.Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2003.