

**ANDRADE, Letícia** (artístico); OLIVEIRA, Letícia M. (completo). O espectador virtual em processos de criação teatral brasileiros. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes da UFMG; Doutoranda em Artes Cênicas; Bolsista CAPES; Professor Orientador Dr. Luiz Otávio Carvalho; Dramaturga e Professora de Teoria Teatral.

## RESUMO

Este trabalho busca introduzir o conceito de *espectador virtual*, presente na pesquisa de doutorado intitulada “*Estamos trabalhando para você: o papel do espectador nos processos de criação de dramaturgias contemporâneas brasileiras*”. O objetivo é destacar estratégias recorrentes de interação, pela análise de alguns espetáculos contemporâneos brasileiros, que apresentam a noção de um *espectador virtual*, programado por seus criadores, e implícito na narrativa da cena, como um elemento norteador na estética de suas encenações.

**Palavras-chave:** Dramaturgia e Encenação. Contemporânea. Espectador Virtual.

## Apresentação

Como propor uma interação efetiva com o espectador nos processos de criação, sendo que o receptor de teatro geralmente não está presente na sala de ensaio, mas sim posteriormente nos ensaios abertos ou temporadas? Como elaborar estratégias de diálogo com um sujeito que estará presente na cena teatral, mas que de fato não *age*, pois permanece num lugar passivo de contemplação do evento cênico? Sabe-se que não há espetáculo sem espectador, e mais ainda com os estudos da Recepção, pois essa é uma das definições que fazem as artes cênicas se diferenciarem da literatura e das artes plásticas, por exemplo, pelo seu aspecto de continuidade tempo-espacial em relação ao seu receptor. Nós, artistas-pesquisadores, sabemos como de fato interagir com o espectador? Como fazer com que ele seja parte integrante, sem que seja intimidado a participar da cena?

Seguindo as reflexões de Patrice Pavis, em *A encenação contemporânea* (PAVIS, 2011, p. 379), o autor apresenta um panorama, no qual de um lado há uma distância em relação às desconstruções e um esgotamento das teorias mecanicistas e, do outro, um culto excessivo às divagações, advindas dos estudos da fenomenologia, na qual a percepção ganhou uma importância tão considerável, que a própria obra artística tem perdido seu lugar de experimentação<sup>1</sup>. Nesse sentido, uma questão que se apresenta é: como aliar as pesquisas nas criações cênicas, no âmbito da produção, à comunicação, pensando nos estudos da percepção, sem que cada lugar não seja minimizado em detrimento do outro? Seria possível um equilíbrio entre a criação e a recepção?

Por isso, a ideia de um estudo sobre o papel do espectador, entendido aqui como o lugar virtual de uma presença programada no processo de criação e exibição dos espetáculos contemporâneos, nasceu com a forte lembrança do impacto que tive quando assisti *Vida*, espetáculo da Cia. Brasileira, de Curitiba. Isto porque tal

---

<sup>1</sup> PAVIS. *A encenação contemporânea*. “O espectador tem dificuldade em apreender a estrutura enquanto produção. A produção não emana de uma comunidade unificada e identificável. O espectador está um pouco fatigado da teoria, ou muito intimidado com a desconstrução. Os artistas encorajam a ‘divagação’ do espectador”.

montagem apresentava as duas instâncias, que me interessavam, enquanto pesquisadora: o lugar de uma criação que buscava estruturas abertas, contínua pesquisa, projetada pelos criadores, mas que não se afastava da percepção do público. Digo como espectadora e pesquisadora, pois concluí que estes dois papéis, o de apreciadora e o de fomentadora de ideias se aglutinaram, pois ainda estou na busca de rastrear montagens que apresentam propostas na estrutura da encenação contemporânea em relação ao papel do espectador. E para a feitura deste trabalho, comecei a assumir cada vez mais o lugar de pesquisa em artes cênicas, que nasce do vendaval das intuições subjetivas, mas que não abandona o alicerce das tendências teóricas, que nos fazem tentar “falar a mesma língua” em busca de compreensão dos pensamentos passados e ao mesmo tempo da contribuição com estudos futuros, tentando, desse modo, aliar a semiologia teatral aos estudos da percepção. Sem dúvida, estou no lugar de uma espécie de *espectadora especialista*, citando Flávio Desgranges, em *A Pedagogia do Espectador*, quando afirma que:

A conquista da linguagem teatral pelo espectador implica o desenvolvimento de um senso estético e um olhar crítico – olhar armado, exigente, atento, exigente, atento à qualidade do espetáculo, que reflete sobre os fatos apresentados e não se contenta em ser apenas o receptáculo de um discurso monológico, que impõe um silêncio passivo. A aquisição da linguagem teatral capacita o espectador a interpretar a obra, desempenhando uma efetiva participação no fato artístico e assumindo a autoria da narrativa apresentada mantendo viva sua possibilidade de construção e reconstrução da história (DESGRANGES, 2010, p. 172).

Orientado por esse pensamento, é preciso fazer uma diferença entre os estudos de recepção, ligados à sociologia teatral, que se destinam às estratégias de formação crítica e pedagógica das plateias, e que assumem também uma função de reinterpretação das obras cênicas, já em fase de experimentação e temporadas e os estudos do espectador, como um dos elementos que integram o conjunto de outros elementos de composição da cena, tais como atuação, encenação, dramaturgia, música, espaço, iluminação que formam o complexo signo teatral. Dentro desse panorama será abordado o segundo aspecto, que reflete sobre a natureza do espectador como parte integrante e indissociável do processo de criação na cena contemporânea, como um sujeito implícito, e não necessariamente empírico, no processo da comunicação teatral. Este estudo pretende abrir a porta para a defesa de uma função pré-ativa do espectador na criação e experimentação dos espetáculos. Mas antes, refletirei sobre o conceito de *espectador virtual*, ao apontar, na próxima seção, algumas origens, partindo dos estudos semióticos. Na parte final deste trabalho, analisarei brevemente três espetáculos brasileiros datados a partir dos anos 2000: *Hysteria*, no qual o espectador é representado como confidente das lembranças das mulheres; *Medeiazonamorta*, no qual o espectador é configurado como testemunha de um crime e convidado de um casamento, a partir das memórias de uma Medeia decadente; e *Vida*, no qual se identifica a interação íntima dos atores com a plateia, que propõem distanciamentos e jogos de improvisação no desenvolvimento da ação cênica.

## **Em busca do papel do espectador na encenação contemporânea**

Optei pelo termo “virtual”, inspirado nas colocações de Umberto Eco, quando o autor reflete sobre o chamado “leitor-modelo”<sup>2</sup>, ou “leitor-ideal”, aquele sujeito de enunciação, não-empírico, previsto no processo de comunicação. Uma obra na qual se apresenta indícios para que o interlocutor possa acompanhar a trama da narrativa. Considero que os termos “modelo” e “ideal” não são apropriados para este trabalho, pois remetem a uma condução um tanto “mecânica” do texto literário e “virtual”, ainda que insuficiente, para abarcar a abrangência da questão; refere-se à ideia de uma “presença ausente”, programada na criação e experimentada na recepção. Sobre a importância da interlocução no processo de comunicação da arte, Mikhail Bakhtin em *Estética da criação verbal* argumenta sobre as vozes presentes no processo de enunciação textual e afirma que o ato de *contemplação*<sup>3</sup> pressupõe uma ampliação da noção de percepção, pois essa é construída como uma ação ativa e eficaz, na qual emissor e receptor trocam experiências e pontos de vista. Retomando suas palavras, ele diz: a *relação com o outro vivenciada* produz-se um conhecimento mútuo estético e ético na obra artística. É preciso, inclusive, frisar que não faço aqui uma comparação unilateral entre as linguagens da cena teatral e da narrativa literária, pois ambas possuem aspectos em comum, tais como a representação ficcional, mas não se manifestam, nem se realizam da mesma maneira. A linguagem teatral contemporânea está longe de ser entendida hoje como o sinônimo de “drama”, no qual o caráter de história possa submeter toda a natureza das artes cênicas, que incluem ainda a *performance*, a dança, as manifestações e rituais culturais. Anne Ubersfeld<sup>4</sup>, uma das teóricas da Semiologia Teatral<sup>5</sup>, diz que o teatro é uma arte paradoxal, pois requer a participação dos diversos sujeitos que a realizam e a experienciam. Segundo a autora, os sentidos presentes na obra não são claros num primeiro momento e devem ser compreendidos antes e depois do ato cênico, reafirmando o papel da recepção. Na próxima seção, portanto, apresentarei três espetáculos brasileiros que apontam para uma significativa experimentação com o *espectador virtual*.

## O espectador virtual em espetáculos brasileiros

O espetáculo *Medeiazonamorta*<sup>6</sup>, do Grupo Invertido, de Belo Horizonte, foi um processo de montagem que teve como ponto de partida o mito de Medeia, contextualizada num ambiente decadente da prostituição e encenada num espaço não-convencional — uma antiga e pequena estação de tratamento de esgoto para

---

<sup>2</sup> ECO. *Seis passeios pelo bosque da ficção*, pp. 14-5. O teórico italiano define a expressão: “O leitor-modelo de uma história não é o leitor empírico. (...) Os leitores empíricos podem ler de várias formas, e não existe lei que determine como devem ler, porque em geral utilizam o texto como um receptáculo de suas próprias paixões. (...) chamo de leitor-modelo – uma espécie de tipo ideal que o texto não só prevê como colaborador, mas ainda procura criar”.

<sup>3</sup> BAKHTIN. *Estética da criação verbal*, p. 22. “os atos de *contemplação*-ação – pois a contemplação é ativa e eficaz –, os quais não ultrapassam o âmbito do dado do outro e apenas unificam esse dado; as ações de contemplação, que decorrem do excedente de visão externa e interna do outro indivíduo, também são ações puramente estéticas”.

<sup>4</sup> UBERSFELD. *Para ler o teatro*, p. 1. “O teatro é uma arte paradoxal. Pode-se ir mais longe e considerá-la a própria arte do paradoxo, a um só tempo produção literária e representação concreta; arte a um só tempo eterna (indefinidamente reprodutível e renovável) e instantânea (nunca reprodutível como idêntica a si mesma)”.

<sup>5</sup> Os pensamentos de Patrice Pavis e Umberto Eco também serão contemplados nesta investigação durante o aprofundamento teórico da semiologia teatral.

<sup>6</sup> O texto integral do espetáculo foi publicado no livro *Cena Invertida: dramaturgias em processo*, 2010.

fins de análise universitária —, e no qual assumi a dramaturgia e criação textual. Neste trabalho, além das leituras das peças dos autores ao longo da história teatral (de Eurípides a Heiner Müller), pesquisamos dramaturgia, atuação e direção, de modo compartilhado; as prostitutas na região da Rua Guaicurus, conhecida como um lugar marginal, que ficava próxima ao galpão da estação de esgoto, onde abrigou as temporadas do espetáculo. Dentro da minha função, propus a participação dos espectadores como *convidados* em um grande casamento e ao mesmo tempo como *testemunhas* dos assassinatos de Medeia, além de roteiros, ao modelo *canovacci*, e de pequenas narrativas em forma de contos, ressaltando assim funções virtuais e programadas pela dramaturgia. O diretor Amaury Borges e a cenógrafa Inês Linke assumiram, por meio de uma parceria sólida, a criação da encenação e da ocupação do espaço, respectivamente, instaurando para o espectador, sensações sonoras, visuais e olfativas. Os atores do Invertido assumiram pontos de vista pessoais em busca de uma reflexão que apresentasse a realidade social e um olhar ético, por meio de um jogo direto com o público, a partir das improvisações em ensaios abertos. As colaborações e *feedbacks* entre direção e dramaturgia em relação à atuação, durante os ensaios e temporadas, eram constantes e fizeram da peça a possibilidade de se constituir como uma obra aberta.

Cotejando essa experiência com outros espetáculos, desejo apontar algumas características singulares do espetáculo *Hysteria*, 2002, do Grupo XIX, de São Paulo. Tal montagem retrata imaginariamente personagens femininas, historicamente pesquisadas, reclusas numa casa para tratamento de seus acessos histéricos. O espetáculo, no qual tive oportunidade de entrevistar seu diretor, Luis Fernando Marques, apresenta a situação de compartilhamento da dramaturgia entre direção e atuação. Apesar de comprovarmos na ficha técnica do espetáculo, que o diretor *assina* a dramaturgia, depois de ouvir o seu depoimento e de ler as impressões da atriz Janaina Leite (VIANA, 2006, p. 113) sobre a criação dramaturgic, observei que o encenador assumiu a composição do espetáculo, contemplado, segundo, suas palavras, num âmbito “macro”, pensando o lugar do público; enquanto isso, num âmbito “micro”, as atrizes, por meio do registro em seus diários de bordo, produziram as textualidades, assumindo assim um papel de *atrizes-dramaturgas*. É evidente que a fronteira entre essas funções não era objetivamente traçada, porém, é possível identificar, por causa da condução das atrizes a noção de uma *espectadora virtual*, assumindo o papel de confidente das lembranças e, por vezes, até mesmo de personagens na cena.

*Vida*, de 2010, da Cia. Brasileira de Teatro, direção de Márcio Abreu, apresenta uma banda musical numa cidade imaginária, e que propõe rupturas, distanciamentos, jogos de improvisação e meta-teatro no desenvolvimento da ação cênica. A primeira cena causa um estranhamento, na qual uma música incidental preenche todo o espaço cênico, que é iluminado e no qual um ator apenas disserta, de forma crua, direta e ágil, como um conferencista, sobre as infinitudes de possibilidades de acontecimentos do mundo a partir do jogo retórico descrito a seguir:

– Quem brilha? (pausa) foneticamente, a pergunta é uma modulação ascendente, na emissão da frase. Perceberam? Quem brilha? Eu pergunto. Se eu pergunto e vocês me respondem, alguém me responde, podemos começar o diálogo.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> ABREU, Márcio. *Vida*, p. 1.

A partir deste início, nota-se que o texto joga simultaneamente com o significante e o significado das palavras, ou seja, com a parte sonora e de sentido delas, gerando uma ampla atenção do espectador, que acompanha o discurso contínuo e desenfreado do ator. Não posso deixar de notar o tom interrogativo, com contínuas pausas, que instaura um jogo direto com o espectador. Conversando com o diretor e dramaturgo Márcio Abreu sobre o processo de criação ele me relatou que a definição do material criativo, que serviu de base para construção do texto, originou-se em sua maioria das propostas pessoais da atuação sobre o universo do poeta Paulo Leminski em vários experimentos com o público da cidade e até fora do país, na França. Há presente na linguagem do espetáculo um diálogo fluido entre as narrativas e poesias do autor curitibano e os fatos da vida de cada ator/atriz, que foram representados *ficcionalmente* na cena. O grupo apresenta uma atuação *performativa*, na qual vemos várias rupturas com a teatralidade da cena, gerando, de forma contínua, uma relação próxima e intimista com o espectador. Ainda seguindo as impressões de Abreu, ele afirmou que, apesar da contribuição dos atores para construção do texto da cena, ele optou por dar uma finalização cuidadosa no roteiro, que uniu o detalhamento da palavra verbal aos elementos da encenação, com uma estrutura aberta. Desse modo, percebe-se uma postura extremamente autoral por parte da atuação, uma estruturação consciente por parte da encenação e uma proposta aberta em relação à plateia, apontando para o que foi discutido no início deste texto, como uma tentativa de equilíbrio entre a produção e a recepção teatral.

Finalmente, acredita-se, com essas discussões, poder contribuir para as reflexões sobre as práticas teatrais, seja por meio de minha atuação, enquanto artista, seja por meio da observação de experiências e dos diálogos que estou desenvolvendo a partir de entrevistas com os artistas que integram os espetáculos selecionados. Reafirmar o lugar do espectador, como um olhar ativo no processo de criação e que pode ser observado a partir da presença do olhar da direção, dramaturgo, e outros, como os primeiros espectadores-especializados dentro da estrutura da encenação, representa a oportunidade de levantamento de hipóteses teóricas e práticas, que primam pela experiência e pela fruição estética e política na contemporaneidade.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Márcio. **Vida**. Curitiba, 2010. 40 p. [manuscrito datilografado].
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. 4ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- DESGRANGES, Flávio. **Pedagogia do espectador**. 2ª. ed. São Paulo: Hucitec, 2010.
- ECO, Umberto. **Seis passeios pelo bosque da ficção**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- GRUPO TEATRO INVERTIDO. **Cena Invertida: dramaturgias em processo**. Belo Horizonte: Edições CPMT, 2010.
- PAVIS, Patrice. **A encenação contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- UBERSFELD, Anne. **Ler o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- VIANA, Fausto Roberto Poço [et al]. **Hysteria/Higiene**. São Paulo: Grupo XIX de Teatro, 2006.