

Recepção-Espectador- Teatro alemão-Teatro Oriental

Luiz Cláudio Cajaiba Soares
Universidade Federal da Bahia - UFBA

Resumo: A comunicação visa a discutir alguns episódios no teatro alemão que exploravam as mudanças de comportamento entre a cena e o espectador. A partir da presença de companhias japonesas na Alemanha, para alguns autores, o teatro oriental contribuía com o objetivo de despertar no público um estado letárgico, misto de embriaguês e transe, de deixar a imaginação criativa se desenvolver livremente. Entre os encenadores que sofreram essa influência destaca-se Max Reinhardt, que se empenhou em restabelecer o poder expressivo da cena teatral alemã, redimensionando as possibilidades de significação da cena, solicitando do espectador sua própria leitura, inaugurando um método que combatia a linearidade, a casualidade, a lógica da ação, a predominância do discurso e o logocentrismo da escrita. A montagem de *Die gelbe Jacke* (A jaqueta amarela) no período anterior à primeira guerra mundial tornou-se um fenômeno. Além de Reinhardt, Erwin Piscator, com seu teatro político, defendia que o espectador precisava ser “ativo” politicamente, precisava se libertar de sua apatia intelectual.

Palavras-chave: Recepção-Espectador- Teatro alemão-Teatro Oriental

Em *A descoberta do espectador* (1997), Fischer-Lichte comenta algumas resenhas sobre teatro, publicadas no início do século XX. As resenhas descreviam com minúcias as experiências de algumas encenações que exploravam as mudanças de comportamento entre a cena e o espectador.

Alguns encenadores daquele período inspiraram-se nos princípios do teatro oriental, com o objetivo de despertar no público um estado letárgico, misto de embriaguês e transe, de deixar a imaginação criativa se desenvolver livremente ou simplesmente chocá-los.

Para isso, os tradicionais locais de encenação, ou seja, os teatros com palco italiano e sua “quarta parede” eram substituídos por plataformas, rampas à frente e detrás dos espectadores, palcos nus, escadarias, arenas e semi-arenas, portas giratórias, engrenagens ou qualquer outra forma que envolvesse o espectador em uma atmosfera diferente da que estava até então acostumado. A ajuda de arquitetos foi decisiva para a realização dessas novas idéias. Max Reinhardt, por exemplo, contou com a colaboração do cenógrafo Emil Orlik, que estudara no Japão os procedimentos da arte de trabalho com madeira.

Desde 1900, com a presença das primeiras companhias japonesas na Alemanha, críticos e teatrólogos demonstraram entusiasmo pela nova forma de concepção da cena: louvavam o desempenho de atores e sua nova forma de linguagem corporal; o modo de usar os elementos de cena; a riqueza material e sígnica dos figurinos; as convenções de entradas

e saídas de cena; o poder de síntese da linguagem e seus símbolos; a nova forma de concepção das salas de apresentação; e a forma de dispor o palco e a platéia.

Para Fuchs, a dança e as encenações do teatro *Kabuki* revelavam novas possibilidades de restabelecer o poder expressivo da cena teatral alemã e de libertar a cultura da crise em que vivia.

Na encenação de *Sumurun*, em 1910, Reinhardt dava um importante passo para retirar o teatro do impasse, da crise a que se referia Fuchs. A subjetividade explorada na encenação provocou curiosidade, movimentou as opiniões e despertou o entusiasmo da crítica e público, como se pode verificar através da seguinte observação:

Em *Sumurun*, Reinhardt encenou a condição sob a qual recepção e constituição de sentido foram postas como processo subjetivo e definiu como fundamentalmente novo o papel do espectador. Ao espectador não bastava apenas ter uma compreensão externa da realidade posta, mas também conquistar uma nova e vindoura realidade. Isso partiu de uma predominantemente atividade hermenêutica, redefinida em uma produtiva, criativa e experimental atividade. O espectador foi concebido e postulado como parte da ação, e a recepção, concebida como produção. Neste sentido *Sumurun* pode ser entendida como uma das primeiras formulações teatrais com uma radical recepção estética (FISCHER-LICHTE, 1997, 56).

Num palco inspirado no teatro *Kabuki* denominado *hanamichi*, Reinhardt fez seus atores em sua pantomima “desfilarem” em caminhos de flores, promovendo uma interação harmoniosa entre atores, figurinos, luzes coloridas. Isso conduzia o espectador a uma atmosfera onírica, redimensionando as possibilidades de significação da cena, e solicitava do espectador sua própria leitura. Inaugurava-se, então, um método que combatia a linearidade, a casualidade, a lógica da ação, a predominância do discurso e o logocentrismo da escrita.

Outro exemplo que se destaca dessa época é a montagem de *A jaqueta amarela* (*Die gelbe Jacke*), no período anterior à primeira guerra mundial. Apresentada em diferentes cidades, tendo à frente diferentes diretores, a encenação de trechos de textos chineses da *Ópera Canton*, adaptados por George C. Hanzelton e Berino, obteve invulgar êxito em cidades como Nova Iorque, Londres, Madri, Dusseldorf, Berlim, Viena, Budapeste, São Petersburgo e Moscou. Dirigida respectivamente por Reinhardt, na Alemanha (1914), Gustav Lindemann, Dusseldorf (1914), Alexander Tairov, Moscou (1913) e pelo grupo do Teatro Duque de York, em Londres (1913), o acolhimento do público e da crítica demonstrava o quanto as afinidades dos espectadores haviam se reorientado.

Nesse espetáculo, numa concepção formada por um coro e um mestre de cenas, ao espectador era apresentado inicialmente, através de falas do coro dirigidas a ele, o modo como se passaria o espetáculo, prevenindo-o de que ele era parte integrante da encenação, estabelecendo assim um processo meta-comunicativo.

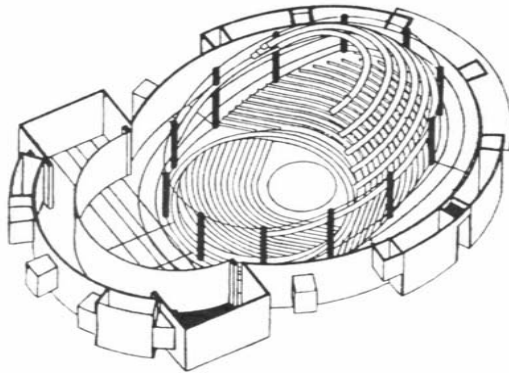
Desde o início da apresentação, o espectador era convidado a aceitar que se encontrava num teatro chinês e o mesmo coro descrevia as regras da cena, como o sentido do uso de diferentes cores, os locais onde se passavam as cenas, o desenrolar de determinadas ações e seu sentido. O palco vazio seria assim preenchido pela imaginação e fantasia de cada espectador, a partir de propostas singulares. Os poucos objetos de cena, como cadeiras, mesas etc., transformavam-se em outros objetos, de acordo com a necessidade de cada ação. Eram objetos virtuais que mudavam de sentido, explorando a mobilidade do signo teatral, até então pouco comum no teatro ocidental.

Certamente essas mudanças preenchiam os anseios dos espectadores, premiados com as novas formas de encenação. A resposta ao apelo de resgatar o teatro da crise cultural que experimentava parecia ter sido dada. Mas outras mudanças estavam por vir. O movimento político que dominava a Europa, então, manifestara-se também através do teatro. E para isso havia encenadores engajados. Erwin Piscator, um desses encenadores, acusava o “teatro da sociedade burguesa” e o movimento cultural como um todo, de descomprometimento com a cultura proletária. O espectador precisaria ser “ativo” politicamente.

Assim, foi fundado o Teatro Proletário, inicialmente concebido como um instrumento da luta de classes. Visto com descaso pelo partido comunista, a princípio, o teatro precisava atender às exigências partidárias. Nos anos 20/21, então, o conceito do Teatro Proletário se radicalizava: o elenco era formado apenas por trabalhadores; os locais de apresentação deveriam ser salas sem decoração; as encenações deveriam ir de encontro à massa, onde ela estivesse. Em seus escritos, Piscator descrevia os resultados de forma entusiástica. Jogo e realidade se misturavam. As apresentações eram um misto de “teatro” e manifestação. O público gritava junto, sentia que não estava numa peça de teatro, mas sim numa peça da vida na qual ele estava incluído.

Ainda a serviço do partido comunista, a partir de 1924, Piscator já encenava num teatro tradicional, o *Berliner Volksbühne*, ainda com o comprometimento de conceber espetáculos para um público proletário. Mas as inovações estéticas, como as projeções de cenas filmadas, já atraíam parte do público burguês. Entre 1927 e 1929, seus espetáculos já contavam com um público heterogêneo, composto pela alta burguesia, juventude radical, artistas e intelectuais.

Dessa forma, o teatro proletário transformava-se no teatro épico. Após desentendimentos com intendentess do *Volksbühne* e parte de seu elenco, Piscator decide construir seu próprio teatro. Para isso contou com a colaboração do arquiteto da Bauhaus, Walter Gropius. O sofisticado projeto do teatro total incluía radicais modificações na concepção física do prédio e privilegiava um sistema de projeção de filmes, em semi-arena, com capacidade para 2000 espectadores.



Em 1927, Walter Gropius concebeu este projeto do teatro político proletário para Erwin Piscator, com sofisticados recursos que permitiam modificações e transformações do mesmo espaço em teatro arena, com prosccênio móvel, palco profundo e até mesmo sua utilização como cinema.

Assim, ele pretendia resgatar o público de sua apatia intelectual. As encenações deveriam ser compostas de um caráter histórico, político e científico, ao tempo em que privilegiariam não mais o indivíduo e sua privacidade, mas sim o destino das massas. A falta de apoio financeiro, contudo, levou-o a continuar encenando em teatros tradicionais com palcos italianos (Cf. Fischer-Lichte, op. cit, 151-158).

Seguramente se pode encontrar na história do teatro – principalmente nesse período, quando sua relevância no contexto sócio-cultural pode ser considerada ímpar – vários outros importantes exemplos. Os encenadores, apoiados em referências de diferentes culturas, contribuíram para o surgimento de novos modos de encenação e conseqüentemente novos modos de recepção.

As possibilidades de troca cultural no mundo contemporâneo são inumeráveis. A presença estrangeira especialmente em países como Alemanha, França, Inglaterra, Itália, Espanha, Portugal, EUA, hoje, é discutida não apenas no âmbito político-social, como também no plano cultural.

O imbricamento de diferentes culturas, principalmente neste mundo denominado globalizado, é algo irreversível. Diferentes povos em busca de melhores condições de vida instalam-se nos países denominados de primeiro mundo, levando consigo suas tradições, sua língua, suas comidas típicas, sua religião, música, dança, esporte, seu teatro ou sua teatralidade. A dramaturgia contemporânea produzida nessas cidades, assim como as reencenações de textos antigos continuam incorporando esses costumes, os problemas e as modificações advindos deste cruzamento cultural.

Esses acontecimentos, que no início do século XX ainda podiam ser considerados isolados, redimensionaram de forma radical os modos de recepção das artes cênicas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FISCHER-LICHTE, Erika. *Ästhetische Erfahrung*, Francke Verlag, Tübingen/Basel, 2001.

_____. *Das eigene und das fremde Theater* Francke Verlag, Tübingen/Basel, 1999.

_____. *Die Entdeckung des Zuschauers*, Francke Verlag, Tübingen/Basel. 1997.

_____. (Hg.) *Welttheater-Nationaltheater-Lokaltheater?* Francke Verlag, Tübingen/Basel, 1993.

_____. *Die Zeichensprache des Theaters*, In: MÖHRMANN, Renate (Hg.), Dietrich Reimer Verlag, Berlin, 1990.