



sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v17i1p333-339

Em pauta

O público e seu teatro: notas em forma de ensaio

The audience and its theater: notes in form of an essay

Fernando Kinas

Fernando Kinas |
Diretor e pesquisador teatral. Professor do Instituto de Artes da
UNESP, São Paulo



Resumo

Análise das relações entre a cena e o público nos fenômenos teatrais modernos e contemporâneos, com defesa de uma abordagem socioestética das relações entre ator e espectador nos contextos históricos, estéticos e políticos em que são produzidas.

Palavras-chave: Ator-espectador, Teatro moderno, Teatro contemporâneo, Análise socioestética.

Abstract

Analysis of the relations between the scene and the public in modern and contemporary theatrical phenomena, with the defense of a socio-aesthetic approach to actor-spectator relations in the historical, aesthetic and political contexts in which they are produced.

Keywords: Actor-spectator, Modern theatre, Contemporary theatre, Socio-aesthetic analysis.

A partir do final do século XIX é possível identificar transformações substanciais no teatro ocidental. *Teoria do drama moderno* (2001), o livro em que Peter Szondi investiga algumas dessas mutações, destaca justamente o período entre 1880 e 1950, identificando nele um condensado de inovações temáticas e formais que alteraram a moldura das reflexões e das práticas teatrais; entre as inovações, embora pouco presentes na análise de Szondi, estão as novas relações que se estabeleceram entre a cena e o público. Elas constituem parte importante das transformações que sintonizam o teatro com outras experiências, artísticas e sociais, que redefiniram o lugar do espectador em diferentes práticas sociais.

Em 1920, no artigo *Eu acuso*, Meierhold (1975) investivava parte do recém-nascido teatro soviético, lamentando a persistência do que considerava o velho teatro, pós-czarista, mas ainda pré-revolucionário. Nele, Meierhold fazia a crítica do “fetichismo” e das “pseudotradições” teatrais. Se é verdade que seus temas nesse momento estavam mais relacionados à espacialização (em que o construtivismo teria papel essencial), ao uso de recursos cinematográficos e documentais (como fazia Piscator na Alemanha) e ao treinamento,

ou jogo, do ator/atriz (em 1922, Meierhold dá a forma mais acabada da biomecânica, definindo um método de treinamento e estabelecendo princípios estéticos que seriam transportados para a cena), apesar dessas preocupações, inseridas no grande debate sobre o novo teatro proletário, não lhe era estranho questionar as relações entre cena e sala, uma vez que o tumultuado momento político e social exigia, também do teatro, novos posicionamentos, invertendo hierarquias e contestando antigas práticas. Artistas e público já não podiam se contentar com seus papéis tradicionais. Se as rupturas que propôs não avançaram tanto quanto aquelas das primeiras vanguardas (especialmente dadaístas e surrealistas), elas ajudaram a derrubar convenções, como a persistente quarta parede.

O *agitprop* dessa mesma época, envolvido dos pés à cabeça nas disputas políticas do seu tempo, fez a lição de casa ao rever os estatutos caducos que definiam lugares rígidos a proponentes e receptores dos eventos teatrais. As formas surgidas dessa ebulição política e estética não cabiam no figurino passivo e estratificado forjado pela burguesia. A apropriação do teatro pelos trabalhadores, muitos deles não profissionais do teatro, como no caso dos *blusas azuis* soviéticos, foi um dos exemplos.

Esses novos tipos de teatro abalavam a regra, explícita ou tácita, que determinava uma distância inexpugnável entre cena e sala. O esclarecedor livro de Toporkov, *Stanislavski ensaia* (2016), que conta a experiência desse ator no Teatro de Arte de Moscou entre 1926 e 1938, traz a seguinte passagem: “Aproximei-me da ribalta com a maior indiferença, olhei calmamente para o espectador mais próximo e joguei para ele, brincando, a primeira frase” (p. 52). Toporkov narra aqui a dificuldade para a criação de uma cena no início de seu trabalho com Stanislavski. A quebra da distância em relação ao público foi a chave encontrada para resolver o problema. A cena, feita “em parceria” com o público, aparentemente foi aprovada por Stanislavski. “Continuei a conversar com eles”, finaliza Toporkov. Passagens da obra de Stanislavski, no entanto, revelam a persistência do modelo tradicional em que a interação entre o ator e seu público é encarada de maneira menos amistosa. Basta ler a rubrica “contato com o público” em *Manual do ator* (1989) para se dar conta disso: “esqueçam-se do público e só se preocupem com aqueles que estiverem contracenando com vocês” (p. 43).



A exposição, sumária, mas emblemática, dessas opções envolvendo as duas grandes correntes e os dois grandes representantes do teatro russo-soviético, Meierhold e Stanislavski, mostra como a reflexão sobre as relações ator-espectador deve mergulhar nos contextos históricos, estéticos e políticos em que essas relações são produzidas e evoluem. Somente dessa abordagem, socioestética, pode emergir uma visão clara e abrangente sobre os problemas em questão.

Esse método também vale para compreender as chacoalhadas monumentais no alicerce teatral feitas a partir dos anos 1950, num movimento que retoma parcialmente o projeto das vanguardas históricas. Elas, evidentemente, não pouparam o binômio cena-público. Performances, *happenings*, instalações, mas também o teatro bem-comportado, integraram conceitos e dispositivos mais horizontais e transitivos. Distinguir quem fazia o que nas ações cênicas (teatrais, performáticas, vivenciais) nem sempre era tarefa fácil. O público não era mais solicitado a simplesmente participar de um determinado evento, era estimulado a construir, definindo, ao menos parcialmente, esse mesmo evento.

Nessa época quase tudo foi exercitado, e não era incomum a confusão sobre quem estava no comando da ação. Há uma foto de *US*, montagem de Peter Brook, que exemplifica parte do que estamos afirmando: entre andaimentos, público e atores são indistintos, usam praticamente as mesmas roupas e ocupam os mesmos espaços. Regras e uma disciplina cênica ainda hierarquizam o evento, mas elas vacilam em benefício do compartilhamento e contra o que aparece como impositivo. A montagem é de 1966; o tema, a guerra do Vietnã. Esse período abriu inegavelmente várias portas. Por elas podiam passar muitas coisas, interessantes umas, triviais outras.

Evidentemente, o momento não era tão novo e inédito como se poderia imaginar, porque retomava tradições vindas dos antigos cômicos, bufões, mestréis e da *Commedia dell'Arte*. Elementos provinham também de práticas parateatrais e oriundas de festas populares. Estamos falando de casos em que o evento, artístico ou não, só poderia se consumir, de fato, com a participação efetiva da plateia; portanto, já não se tratava simplesmente de uma plateia; seus membros eram também *atuantes*.

O desaparecimento ou a atenuação das fronteiras, como proposto pelo Living Theater, determinava uma revisão das clivagens tradicionais: teatro e

vida, ator e diretor, texto e encenação, processo e produto, sala e cena. Outros, como Pasolini no *Manifesto por um novo teatro* (1968), indicavam algo no mesmo sentido. Havia um desejo evidente de compartilhamento e diálogo com o público, tentando suplantar ou superar, de alguma forma, o ímpeto moderno baseado unicamente na transmissão.

No Brasil, Renato Cohen fez, nos anos 1980, uma contundente crítica do modelo baseado na emissão-recepção. Em *Performance como linguagem*, ele opõe os modelos estético (tradicional) e ritual. O segundo, de matriz artaudiana, ressurge na década de 1960 e pauta em grande medida o debate sobre as relações entre ator/atriz e plateia. Grotowski, expoente dessa orientação, começa por estabelecer novas disposições espaciais (*Akrópolis* e *O príncipe constante*) e acaba refutando um dos elementos que aparecia como fundante do fenômeno teatral: a apresentação diante de um público.

Atualmente, inúmeras reflexões e experiências reivindicam uma teatralidade renovada. Elas alargam consideravelmente os contornos conhecidos das experiências teatrais, ampliando, portanto, o campo das relações possíveis entre os diferentes componentes desses eventos, que se situam em algum lugar entre o ritual público, a peça de teatro, a festa, o jogo, o acontecimento colaborativo, a vivência compartilhada. Muitas vezes quase nada faz lembrar a interpretação de papéis diante de um público que assiste. Trata-se, muito mais, da formação de comunidades, da criação de espaços de convívio, em que a ação artística ou teatral assume conformações fluidas.

Nicolas Bourriaud (2002) sintetizou esse caminho ao criar o conceito de “estética relacional”. A obra artística passa a funcionar como dispositivo relacional e as próprias relações humanas podem ganhar o estatuto de forma artística. Nesse contexto, recusa-se o ideal moderno crítico encarnado pelas utopias. Com a talvez boa intenção de fugir de modelos autoritários e das tentações idealistas no campo da arte, joga-se fora a criança junto com a água suja do banho.

Portanto, de uma radicalidade possível, alimentada por fatores como a urbanização intensa, as tecnologias contemporâneas de compartilhamento e a fadiga com estratégias políticas progressistas mas pouco eficientes, não é raro que surjam clichês. Estes são, como se sabe, o contrário da radicalidade. O clichê é o vácuo, o sentido vacilante ou ausente, o vazio do peito estufado



de quem desafia moinhos de vento. Porque o alvo, o norte, o horizonte, o projeto só podem medir-se, nesses casos, com fantasmagorias. Estamos novamente diante “daquele colapso histórico e histórico da razão” que Roberto Schwarz, em *Altos e baixos da atualidade de Brecht* (1999, p. 24), já tinha observado no teatro brasileiro que se seguiu ao golpe de 1964 e que se aprofundou com a pá de cal do AI-5.

O problema, para resumir rapidamente, é um radicalismo de boutique, o arroubo juvenil de quem deixou de ser jovem, a autocomplacência dos bem integrados. Nesse panorama, surgem dispositivos tão engenhosos quanto ocos; ambiências imersivas sedutoras, lúdicas e quase sempre falsamente profundas; derivas urbanas que não extrapolam as áreas de conforto; especialistas da sua própria vida que, em cena, satisfazem voyeurismos primários e curiosidades pueris.

Estas mitologias contemporâneas são incapazes de satisfazer espíritos exigentes. São jogos inteligentes em que a inteligência é aprisionada pelo jogo. Transforma-se em jogo. Assim, a experiência artística, ou relacional, fica enredada numa autossatisfação levemente pretensiosa ou assumidamente jocosa, confundindo-se com o requinte de quinta de setores médios e remediados em busca de divertimentos *up-to-date*.

A definição do evento cênico, a configuração do fenômeno performático, os limites e os significados da experiência teatral, não são redefinidos a partir dessas novas relações propostas pelos participantes do evento (*artistas e público*, no vocabulário clássico), porque são experiências que seguem operando com hierarquias que impedem a pretendida horizontalidade e que continuam a expressar relações de poder. Quando se chega mais perto de uma autêntica desconstrução (*rizomática e desterritorializada*, no vocabulário em vias de virar clássico), não é incomum que ela seja a tradução de um beco sem saída. Ou seja: seduz pela confusão; ilumina ofuscando; propõe e sugere, mas paralisando. Aporias e oximoros caros a pós-modernidade.

São experiências que não deixam de apontar, em alguns casos de maneira genuína, um enorme mal-estar com a vida danificada e redanificada de todo dia, mas que, no máximo, “para no gesto de um ataque desesperado sem tocar o inimigo”, como assinalava Peter Weiss, já em 1967, em *Notas sobre o teatro*

documentário (2015, p. 13). A máscara de absurdo que cobre o rosto da realidade não pode ser retirada à base de cacoetes, clichês e jogos autorreferentes.

A glosa infinita sobre mudanças paradigmáticas na relação entre cena e público – reais, vislumbradas ou imaginadas – não pode camuflar, pela enésima vez, alguns dos pontos nevrálgicos da aventura teatral. Embora não seja fácil identificar esses pontos, sob o risco de cair em simplificações e dogmatismos – mesmo que a tradição do teatro crítico dê bons exemplos passados e aponte possibilidades futuras –, não é difícil localizar falsas pistas que a indigência teórica tenta passar como respostas ou que as práticas nihilistas, desesperadas ou cínicas, apresentam como o único caminho.

Seria importante, para finalizar, reforçar a ideia sugerida pelo título deste ensaio: o teatro só faz realmente sentido ao levar em conta o público. E público, aqui, tem um duplo sentido. É adjetivo e substantivo.

Referências bibliográficas

- BOURRIAUD, N. **Estética relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- COHEN, R. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- MEIERHOLD, V. E. “J’accuse.” In: _____. **Écrits sur le théâtre**, tome II. Lausanne: L’Âge d’Homme, 1975.
- PASOLINI, P. P. Manifesto per un nuovo teatro. **Revista Nuovi argomenti**, Roma, jan-mar, 1968.
- SCHWARZ, R. Altos e baixos da atualidade de Brecht. In: _____. **Sequências brasileiras**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno [1880-1950]**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- TOPORKOV, Vassili. **Stanislavski ensaia: Memórias**. São Paulo: É Realizações, 2016.
- WEISS, P. Notas sobre o teatro documentário [1967]. **Caderno de Estudos Contrapelo**, São Paulo, n. 2, 2015.

Recebido em 08/04/2017

Aprovado em 03/05/2017

Publicado em 17/07/2017

