

O quarto criador da cena narrativa

Lígia Borges Matias

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – IA/UNESP

Mestranda – Artes – Or. José Manuel Lázaro de Ortecho Ramirez

Bolsista Fapesp

Resumo: Ao longo dos diversos momentos históricos, a cena teatral assumiu diferentes posturas no concernente à relação proposta aos espectadores. De discursos diretamente direcionados a eles, à extrema independência palco-plateia, muitos foram os níveis de percepção e solicitação de participação da audiência na ação cênica. O presente artigo discute a maneira como essa interação se processa no teatro narrativo contemporâneo e investiga quais as condições ideais, nessa linguagem, para que o público seja um agente da criação e tenha igual importância dos demais elementos para a constituição do espetáculo.

Palavras-chave: teatro contemporâneo, teatro narrativo, dramaturgia do espectador

O teatro, em seus diversos períodos, gêneros e estéticas, traçou caminhos marcados por aproximações variadas entre atores e público. Houve, por exemplo, momentos em que os primeiros direcionavam o discurso à plateia por meio de prólogos, epílogos e comentários, como em realizações teatrais de fins da Idade Média, do Barroco, da *Commedia dell'arte* e de determinadas montagens do Período Elizabetano. Em outros, concebiam a audiência como um grupo que espiava uma realidade paralela e independente no palco, como foi o caso do drama burguês no século XIX.

De acordo com Jacó Guinsburg (2001, p.30) foi a partir das pesquisas de Meyerhold, relacionadas à estética simbolista, que começaram a ser realizados experimentos no teatro russo de oposição à tendência de distinguir e isolar os universos da cena e da plateia (característicos ao naturalismo stanislavskiano). Meyerhold propunha a retomada da significação social do teatro e a coparticipação entre atores e públicos com vistas a uma criação conjunta do acontecimento cênico.

O público, para ele, era considerado como um “quarto criador”, que não deveria estar protegido ou apartado por uma parede imaginária e a quem não seria permitida a passividade durante a apresentação. Acreditava que dramaturgo e técnicos tinham a possibilidade de contar não apenas com o trabalho de atores e com a existência de equipamentos, mas igualmente com um público convidado a completar uma obra, conscientemente deixada aberta e inacabada.

Anteriormente à década de 1920, sua proposta de interação caracterizava-se, especialmente, como uma comunhão ritualística; segundo Guinsburg (2001, p.59), Meyerhold visava resgatar a expressividade poético-dramática e “[...] desvelar, através de uma forma tensa, estática, mas preñe de palavras pronunciadas a meio-tom, a margem secreta, a essência etérea, a alma inefável, do drama simbolista”. Foi a partir do *Outubro teatral*, quando da proposição de significativa politização da arte, que o contato com o

público tomou um caráter mais social e a incorporação dos espectadores na cena passou a refletir, analogamente, o anseio de Meyerhold de que esses se reconhecessem como agentes da reconstrução do país.

No teatro contemporâneo, uma das possibilidades de compreensão de encenadores, atores e espectadores como cocriadores de um espetáculo encontra-se no teatro narrativo. Entretanto, a interação entre os envolvidos no processo de ensaios e os presentes nas apresentações narrativas é consideravelmente distinta da proposta de elaboração conjunta meyerholdiana; é a particularidade desta relação com a plateia que será investigada na presente reflexão.

A narrativa potencializa a abertura e a necessidade de formulação de imagens por parte do público; este é convidado a participar ativamente no presente da cena, seja, por exemplo, a partir de questões dirigidas diretamente a ele, seja por meio da criação mental de espaços e situações sugeridos pela narração. Propõe-se que os espectadores possam ser tocados por algo que se passa não apenas diante deles, mas por eles, por seus universos de referências.

Desperta-se, então, um constante movimento de interação, caracterizado por três ações principais: um mergulho na obra, um retorno reflexivo a si e, finalmente, um novo contato com a obra, tendo dessa vez a consciência de que pode, quando quiser, descer a si ou subir à tona. A cena se desenvolve por meio do diálogo com a plateia em um processo que integra estímulos e imaginação, a partir da condução dos realizadores da montagem.

A “dramaturgia do espectador” se faz presente por meio da elaboração mental do público para a complementação de espaços entre as cenas e para criação de acontecimentos que as liguem, da articulação de informações diferentes e contraditórias (no caso de uma cena em que o ator relata algo e sua movimentação sugere algo diverso), bem como da imaginação de elementos cênicos e personagens apenas sugeridos.

Para a realização dessa construção coletiva dos elementos, esse teatro necessita de grande proximidade entre público e atores, e pressupõe o engajamento de todos os presentes na manifestação. Nele é muito importante a instauração de um processo de cumplicidade entre os participantes, no qual os atores que “criaram e conhecem as regras do jogo”, paulatinamente consigam revelá-las aos demais, convidando-os e estimulando-os a participar. Para que isso ocorra, é fundamental o desenvolvimento de recursos técnicos e habilidades perceptivas e improvisacionais, que deem aos atores determinada segurança durante a relação que, muitas vezes, é marcada por pequena distância física e contato olho-no-olho.

Para o ator-narrador é fundamental ter a sensibilidade de perceber os diferentes níveis de entrega dos espectadores e as possibilidades de interação direta com cada um. É igualmente importante ter desenvolvidos o domínio de sua personagem e a habilidade de

reorientar pronta e coerentemente sua atuação quando necessário, especialmente no caso em que espera uma resposta verbal da plateia. A intersecção da carpintaria anterior com o estado de alerta no momento presente promove um jogo no qual o público sente segurança para interferir na cena e para, igualmente, dispor-se a tomar parte do evento artístico por meio de reflexões, percepções subjetivas, diálogos ou relações diretas com o profissional diante dele.

A esse respeito, Paul Zumthor oferece uma interessante explicação sobre o processo de inter-relação entre uma obra e sua apropriação por parte dos ouvintes; mesmo que ele se refira, na citação, a uma experiência a partir do contato com uma música, ela pode ser analogamente transposta à cena narrativa e a outras artes, conforme o próprio autor realiza em seu livro referindo-se à literatura e às performances teatrais (2000, p.46):

[...] a canção que cantava o ambulante de minha adolescência implicava, por seus ritmos (da melodia, da linguagem e do gesto), as pulsações do corpo desse cantor, mas também do meu e de todos nós em volta. Implicava o batimento dessas vias concretas, em um momento dado; e durante alguns minutos esse batimento era comum, porque a canção o dirigia, submetia-o a sua ordem, a seu próprio ritmo. [...] Sem o saber, reproduzíamos, todos juntos, em perfeita união laica, um mistério primitivo e sacral. E esse mistério continua a se reproduzir incansavelmente hoje, a despeito da acumulação, em todos nós, de “engenhocas” representando aquilo que, por antífrase chamamos de progresso: a se reproduzir, cada vez que de um rosto humano, de carne e osso, tenso diante de mim com sua carga ou suas rugas, seu suor que peroleja nas têmporas, seu cheiro, sai uma voz que me fala.

Frente a essas reflexões e considerando que o público nada mais é do que um conjunto de sujeitos inserido em um contexto sociocultural específico, parece-me importante considerar a relação que a interação palco-plateia tem com as necessidades e aspirações do homem contemporâneo. Ao ser modificada a organização social, a forma de recepção artística também é alterada. No contexto pós-moderno, por exemplo, foi posta em prática a ampla virtualização das relações em virtude de as mídias, surgidas no século XX, terem evoluído em tecnologia e facilidade de acesso. Assim, grande parte das interações deixou de exigir a presença material dos indivíduos e passou a se estruturar por meio do contato mediado.

Em reação a esse afastamento físico, no momento histórico presente, as expressões artísticas que propõem o compartilhamento de experiências assumiram novo valor. Realizar esse feito em um ambiente no qual o público se sinta à vontade para agir equivale, sem dúvida, a fazer ressoar na arte os anseios de pessoas que querem restabelecer a materialidade das relações e se sentirem integrantes de um coletivo. Atores e espectadores percebem-se como parte fundamental do acontecimento e não como um agrupamento descolado dele ou inserido à força nas situações. Eles compreendem que,

pelo poder da relação ali estabelecida, habitam conjuntamente um outro espaço, que não é real, mas é verdadeiro e legítimo porque foi criado ao longo da interação.

É importante que se diga que a sensação de deslocamento conjunto a uma esfera subjetiva partilhada não é, sem dúvida, uma exclusividade dessa linha de teatro; em geral, um dos objetivos das apresentações artísticas, independentemente do momento histórico, refere-se a esse coabitar o espaço ficcional. Entretanto, o que se busca salientar é que no teatro narrativo, bem como em outras manifestações não realistas, principalmente, há um equilíbrio entre a participação dos que atuam e dos que os assistem e não uma ênfase na criação exposta no palco.

Há, no teatro desenvolvido especialmente a partir da década de 1970 (de caráter performativo ou narrativo), uma forte tendência de conceber a apresentação como um espaço híbrido no qual se congregam, além de linguagens artísticas, estéticas e referências de fontes diversas durante a criação, também a percepção e manifestação reflexiva e sensível do público ao longo da apresentação. No caso específico da narrativa, conforme afirma Sarrazac (2002), por pressupor a retomada da fábula e utilizar-se de procedimentos rapsódicos para a exposição do texto, ela apresenta-se como um “teatro dos possíveis”. Uma manifestação aberta desde o início para a recepção de influências e que permanece em processo de renovação a cada novo contato com o espectador.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Luís Alberto de. A restauração da narrativa. *O Percevejo*, Rio de Janeiro, ano 8, n.9, pp. 115-125, 2000.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. Obras escolhidas. 1 v.

BONDÍA, Jorge Larrosa. *Notas sobre a experiência e o saber de experiência*. São Paulo, 2001. Conferência proferida no I Seminário Internacional de Educação de Campinas, Departamento de Lingüística, traduzida e publicada em jul. de 2001 por *Leituras SME*.

COSTA FILHO, José da. Narração e representação do sujeito no teatro contemporâneo. *O Percevejo*, Rio de Janeiro, v. 9, n. 9, pp. 3-24, 2000.

GUINSBURG, Jacó. *Stanislavski, Meierhold & Cia*. São Paulo: Perspectiva, 2001

MEYERHOLD, Vsevolod Emilievic. *Teoria teatral*. 8º ed. Madrid: Editorial Fundamentos, 2008.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *O futuro do drama*. Porto: Campo das Letras, 2002.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac & Naify 2001.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.