

## **Espectador: contemplar ou ser contemplado?**

Luiz Cláudio Cajaiba Soares  
Universidade Federal da Bahia - UFBA

Palavras-chave: Recepção, Espectador, Teorias do Teatro

O diálogo entre a cena e o público ganhou celeridade nos dias atuais. As respostas às novas questões são quase sempre imediatas e dadas por diferentes vozes. Cada vez mais os “idiomas” no mundo do teatro se misturam, como pretendia a tão aclamada globalização.

O encurtamento de distâncias não mais propõe, obriga os encenadores a comungarem da diversidade, a lançarem mão das novidades tecnológicas para continuar representando e conferindo encanto ao enfadonho cotidiano, a entender os desejos do público. Este não mais se deixa fascinar apenas pela técnica em si, foi resgatado do mundo da “ingênua retidão”, busca ser também contemplado e não apenas contemplar, provoca além de ser provocado, protesta ao se sentir vilipendiado, enganado, ao ser tratado como tolo.

Cada ensinamento, cada experimento dos últimos anos parece ter sido absorvido pelo espectador como se de fato ele tivesse se submetido a uma escola, a uma formação, como Brecht dizia ser necessário. Não se pode mais negar ou subestimar sua sabedoria.

Assim como carregamos uma herança genética em nosso desenvolvimento biológico, a primeira vez de um espectador no teatro possivelmente reflete algo similar: um conhecimento latente, uma consciência inerente, um posicionamento, uma perspicácia que parece ter atendido à “profecia” brechtiana nos anos 40; “Há duas artes a se desenvolver: a do ator e a do espectador”.

Para Balme e Lazarowicz (2000) o espectador foi por longo tempo um bode expiatório do teatro e da moral crítica. Mas eles acrescentam que ninguém nasce já como um espectador-artista (*Zuschauerkünstler*). Observar e ouvir são atividades que, como muitas outras, requerem dedicação. Certamente o espectador contemporâneo não dispõe de um tempo tão dilatado como outrora para dedicar-se ao teatro, especialmente por causa da grande demanda de ofertas nos distintos setores artísticos/culturais.

O mundo em sua celeridade atual parece exigir mais dos sentidos, em maior velocidade. As informações, inclusive e especialmente na arte, são cada vez mais condensadas, “significadas”.

Pequenas referências podem trazer uma gama de informações acumuladas pela longa história da humanidade, podem aludir a uma diversidade de fatos, que ao ir de

encontro a este ou aquele sujeito, este ou aquele espectador, multiplica-se de acordo com sua posição, sua profissão, sua ascendência, sua origem, suas relações, enfim seu universo, seu “horizonte de expectativa”, como propôs Jaus.

Quem se aproxima de uma obra de arte assiste a si próprio e não mais apenas ao outro, transforma a estética ali apresentada em autoestética. Atua como um espectador/autor. Cada vez mais se reconhece o ato de fruição como um ato produtivo. A discussão e polemização sobre arte produtiva e reprodutiva, outrora tão ruidosa, parece ter silenciado, como lembra Balme e Lazarowicz (2000):

A moderna teoria do teatro (*numa concepção clássica*) o entende como a transformação de um texto dramático em um sistema de signos que é apresentado em terceira dimensão, sob a produtiva assistência do espectador, que por sua vez não espera da apresentação um parecer, uma devota ou revolucionária sentença e sim um desafio a sua capacidade estética e cognitiva. E essa provocação, em caso bem sucedido, contribui com o espectador para o atendimento de sua “vontade estética” e para um reconhecimento, que nem os atuais meios de comunicação, nem o esporte ou outros espetáculos tiveram ou têm a oferecer (op.cit., 458).

Mas não teria sido sempre assim? O que mudou entre a fruição de ontem e de hoje? Talvez nada tenha de fato mudado tão radicalmente, se for levado em conta que o princípio da fruição permanece o mesmo, pelo menos desde alguns séculos, quando a ideia de arte que hoje se comunga passou a vigorar.

Contudo, o reconhecimento, o entendimento desse fenômeno, sofreu mudanças e para entender sua complexidade, para se alcançar a “serenidade hermenêutica” a que se refere Valverde, foi necessário percorrer um longo trajeto. Discorrer sobre fruição nunca foi considerado tão simples, como a princípio possa parecer. Exigiu e continua exigindo reflexão. O efeito da relação obra/espectador pode ser avassalador: pode confundir ou explicar o mundo. E é uma experiência que ocupa um tempo cada vez maior da nossa existência. Tem quebrado barreiras político-sociais.

Para chegar ao ponto de ser entendido e atendido em seus desejos, o espectador contou com diversos aliados. Na Rússia, enquanto Meyerhold (*apud* BALME e LAZAROWICZ, 2000) em publicação de 1907 lançava o espectador à condição de quarto criador, criticando o teatro naturalista por subtrair deste último a capacidade de resignificar e complementar com sua fantasia aquilo que assistia – como acontecia quando ouvia a execução de uma orquestra por exemplo – Tairow (*apud* Balme e Lazarowicz, 2000), por volta de 1920, reconhecia o importante papel do público, mas temia que o fato de ele se tornar tão ativo, como defendia Meyerhold, comprometesse o futuro do teatro.

Para Tairow o teatro deveria manter sua “sacralidade” e o público deveria manter-se afastado da cena. Atores não deveriam se aproximar do público através de rampas (inovação introduzida por Meyerhold) nem vice-versa. O lugar do público deveria

continuar sendo o anfiteatro e a única rampa que deveria existir entre público e cena deveria ser para separá-los e não para uni-los. Caso contrário, experimentar-se-ia o caos, o absurdo, a falta de sentido das encenações. Ao público não caberia uma ativa participação no espetáculo, mas ele poderia sim ser considerado como produtivo, ao compartilhar do êxtase promovido pelo culto/encenação sobre o palco/altar.

Em Viena, o historiador de arte, Dagobert Frey (*apud* BALME e LAZAROWICZ, 2000), em texto de 1946, descreve o caráter representativo do teatro, a experiência do espectador diante da representação da realidade, como sendo uma “realidade estética”.

Nessa realidade estética dois mundos se confrontariam ao tempo em que se complementaríamos: o mundo real do espectador e o mundo real da representação. Ele credita toda a diversidade, pluralidade e modificações identificáveis na história do desenvolvimento do teatro a esta “esfera da realidade”, que por um lado provoca no espectador uma separação, um distanciamento, uma oposição, um contraste e por outro lado uma aproximação, uma interpenetração, uma identificação.

Essa relação do espectador com a representação o faz mergulhar numa profunda reflexão do sentido da vida, seja através da percepção da vida em si ou através de uma atmosfera de sonho, defende Frey. Dessa forma ele (o espectador) cria para a realidade, para o mundo, seus próprios pressupostos, passando a interagir de forma mais complexa com este mundo.

Apesar do pensamento de Frey ter sido considerado de grande relevância para as artes cênicas, para uma moderna teoria do teatro, dele foi cobrado um posicionamento sobre outra polêmica discussão vigente à época: o teatro deveria ser considerado como um ritual, como ato sagrado ou pertenceria a outra esfera?

Uma de suas afirmações, que “apenas uma nova fé pode levar a uma nova forma de sociedade, a um novo teatro”, é até hoje considerada dúbia e por muitos analistas de sua obra, contraditória.

É necessário que se continue indagando: qual o “papel” do espectador no atual contexto? Teria ele na sua condição de fruidor dado alguma contribuição relevante ao teatro em sua história? Se pensarmos, ainda ingenuamente, que sem o espectador não haveria teatro, a resposta seria sim.

Mas como “atua” o espectador? Que tipo de exigências faz? Como ele atesta o êxito ou fracasso deste ou daquele espetáculo? Voltando às salas de exibição e pagando novo ingresso? Aplaudindo exaustivamente? Recomendando o espetáculo a outros? Retirando-se da sala? Escrevendo uma crítica favorável? Apontando as “falhas” da encenação? Certamente não cabe aqui responder objetivamente a essas questões, mas se pode ainda indagar: que mudanças de comportamento o teatro sofreu ao longo de sua

história em detrimento do espectador? Que lugar e relevância ele ocupa na teoria produzida sobre o teatro?

A obra sinóptica de Marvin Carlson (1997), *Teoria do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*, especialmente no capítulo intitulado *O século XX a partir de 1980*, apresenta comentários sobre o caráter da abordagem de importantes publicações da teoria do teatro em diferentes países, especialmente da Europa e Estados Unidos. Para ele, apenas a partir dos anos 80, “as plateias passaram a constituir importante setor para a pesquisa teórica” (op. cit., p. 490), ou seja, passaram a ser contempladas pela perspectiva das teorias das artes cênicas.

Carlson elenca pormenorizadamente vários autores que discutem as características da recepção, que contemplam o espectador. Entre eles, alguns são mais conhecidos e referidos nas publicações brasileiras como Anne Ubersfeld, Patrice Pavis, Marco de Marinis e Josette Féral, mas a pluralidade de discussões é enriquecida ainda a partir das contribuições de Erika Fischer-Lichte, Gerald Hinkle, Achim Eschbach, Ross Chambers, Frank Coppieters, Michael Quinn, André Helbo, Michael Kirby, Herbert Blau, Roger Copeland e Bert States. E conclui:

Em nossos dias, uma crescente consciência da instabilidade do eu e das complexidades e inter-relações entre o eu, a cultura e a linguagem nos vêm distanciando ainda mais desse mundo de **ingênuo** retidão. Numa época de discursos conflitantes, parece cada vez mais irrelevante (se é que isso já foi verdadeiramente relevante) perguntar qual teoria do teatro é correta, devendo-se antes perguntar para quem e para que propósitos cada teoria foi desenvolvida e para que propósitos ela foi ou poderia ser utilizada (id., ib. p. 517).

Assim, pode-se dizer que as diferentes contribuições reunidas sobre o espectador, sobre o ato de apreciar, formam uma teoria que se ocupa, de modo cada vez mais crescente, com o estabelecimento de códigos culturais, que tem reunido disciplinas tradicionalmente dispersas, que tem se encarregado da valorização do sujeito e de suas diferenças, que tem procurado, enfim, atender a uma demanda latente do espectador.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BALME, Christopher und LAZAROWICZ, Klaus. *Texte zur Theorie des Theaters*, Philipp Reclam, Stuttgart, 2000.

CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro*, tradução de Gilson César Cardoso de Souza, Fundação Editora da UNESP, São Paulo, 1997.