

Olhando no Olho do Espectador: Uma Reflexão Acerca da Recepção em Artes Cênicas

Desirée Gomes da Veiga Pessoa¹

Resumo:

Este texto propõe questões acerca de aspectos componentes da relação entre a cena e os espectadores. A reflexão é tecida a partir da contraposição de duas perspectivas teóricas em torno do olhar do espectador. Para tanto, são cotejados os pensamentos de Jean-Pierre Sarrazac e Jacques Rancière. Estão em foco na discussão as possíveis formas de compreensão da recepção.

Palavras-chave: “espectador-compreendedor-compreendido”, espectador ideal e espectador emancipado.

Abstract:

This text poses questions about the composing aspects of the relationship between the scene and the spectators. The reflection is woven from contrast of two theoretical perspectives around the viewer's look. For this, we collated the thoughts of Jean-Pierre Sarrazac and Jacques Rancière. In the focus of the discussion, the possible ways of understanding the reception.

Key-words: “spectator-understander-understood”, ideal spectator and emancipated spectator

¹ Professora de Teatro na UFPEL – Universidade Federal de Pelotas e Mestre em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - UFRGS

Durante o tempo de investigação e pesquisa em Artes Cênicas, tenho me dedicado a aspectos relacionados aos processos de criação, sobretudo no que tange à ética na relação entre criadores. Em numerosas ocasiões, minha ótica é voltada aos acontecimentos pertinentes à ação dos indivíduos que compõem um grupo ou equipe de artistas de teatro.

Desta vez, tecerei uma reflexão sobre “o outro lado” da cena: os espectadores. Inicialmente, podemos perceber que “ambos os lados”² estão muito próximos (muitas vezes fundidos) nas manifestações cênicas atuais, e têm sido, inclusive – atores e espectadores – alvo de incontáveis estudos e questionamentos acadêmicos, embora estes últimos ainda de uma forma um pouco menos numerosa e mais tímida que os primeiros.

Logo ao iniciar a presente reflexão, percebo que, mesmo sem consciência de tal fato no âmbito teórico, o interesse pela figura do espectador sempre foi parte significativa de meu trabalho prático. Ainda que em poucas oportunidades houvesse me dedicado no plano especulativo aos espectadores, no campo da criação o pensamento neste grupo humano como prioridade sempre acompanhou meus procedimentos. Por esta razão, apoiarei aqui algumas impressões sobre esta figura – a qual vem sendo um norte em minha prática – em dois notáveis pensadores, pelos quais tenho respeitosa admiração: Jean-Pierre Sarrazac e Jacques Rancière.

O primeiro traz, em seu texto, *O Espectador, Aquele que Compreende*, a ideia de um “espectador-compreendedor-compreendido”. Ocorre que o autor trabalha com os dois sentidos da palavra “compreender”: aquele que vem logo à mente, “aprender pelo conhecimento” e o outro, “abraçar num conjunto”. E lança a interrogação: “A condição necessária senão suficiente para que o espectador de teatro seja ou se torne “aquele que compreende”, não é justamente que o espectador seja inicialmente ele mesmo “compreendido”, tomado dentro de um conjunto que se chama “público” ou simplesmente “teatro”?”.³

É por acreditar que sim que ora escrevo. Sarrazac traz esta dupla instância da noção de compreensão: “se perder ele mesmo, num primeiro tempo, mas para melhor se encontrar através do exercício de um pensamento que busca suas marcas no espaço, no mundo” (SARRAZAC, s/d). E ressalta que esta situação do espectador ao mesmo tempo compreendido e compreensivo não é isenta de paradoxos. Utiliza termos como “engolido” e “engolidor”, e afirma que o conjunto “teatro” somente existe por e dentro do olhar do espectador. É sempre o espectador que ordena e delimita a área do jogo, segundo o autor, e nos lembra de que não existe representação teatral sem (ao menos um) espectador. Sarrazac busca na etimologia da palavra teatro (theatron, o lugar de onde se vê) esta primazia do espectador.

Alguns espetáculos provocam uma notoriedade sobre este lugar privilegiado do espectador, mais do que outros. Todavia, quero corroborar, através do presente texto, com as posições destes dois autores inicialmente citados, que realizam um olhar sobre o espectador como figura sem a qual o

2 Coloco a expressão entre aspas na tentativa de deixar clara a metáfora que desejo estabelecer, com a divisão geográfica mais frequentemente utilizada em salas de espetáculos; jamais com a intenção de fazer qualquer menção a uma relação entre opostos. Vale ressaltar que as aspas ainda protegem de outro conflito de entendimento: o fato de o fenômeno espetacular contemporâneo não ser restrito à divisão em dois lados.

espetáculo não existiria, independentemente de sua poética. Para tanto, gostaria de trazer também o significado da palavra ator: agente do ato. Neste caso, contudo, trata-se de um ato para ser visto, para ser compartilhado com o olhar daquele que assiste: o espectador. Este, por sua vez, será o agente do ato na vida, não no palco. Levará consigo a experiência vivida e transformará, por certo, sua realidade a partir de então – processo que em nada é passivo, como usualmente se poderia pensar deste sujeito sentado na poltrona a assistir.

Esta reflexão é trabalhada por Jacques Rancière, que fala em um “paradoxo do espectador”, e defende que este talvez seja mais fundamental que o célebre paradoxo do ator. Ele é, segundo o autor, simples de formular: não há teatro sem espectador. As acusações afirmam, entretanto, um defeito de se ser espectador, por duas razões. Primeiramente, olhar é o oposto de conhecer, ainda de acordo com Rancière. O espectador se coloca diante de uma aparência ou a realidade que ela recobre. Segundo, é o contrário de agir. O espectador é passivo, fica imóvel no seu lugar. Ser espectador, segundo esta visão, é estar separado ao mesmo tempo da capacidade de conhecer e de poder agir.

Este autor explana que tal diagnóstico possibilita duas conclusões diferentes. A primeira é que o teatro é uma cena de ilusão e de passividade. E lembra que esta é a conclusão outrora formulada por Platão: o teatro é o lugar onde ignorantes são convidados a ver homens sofrendo. O efeito próprio do teatro é de transmitir uma doença por meio de outra: a do olhar subjugado por sombras. “Ele transmite a doença da ignorância, a qual faz sofrer as personagens por uma máquina de ignorância, a máquina ótica, que investe os olhares de ilusão e passividade” (RANCIÈRE, 2008). A comunidade justa seria então essa que não toleraria a mediação teatral. A medida que governaria a comunidade estaria diretamente incorporada nas atitudes viventes de seus membros.

De acordo com o teórico, esta seria a dedução mais lógica. Porém, como o próprio Rancière observa, não foi essa que prevaleceu na obra dos críticos da mimese teatral, que frequentemente mantiveram as premissas, alterando a conclusão. Ainda segundo o autor:

Quem diz teatro, diz espectador, e nisso está um mal, diziam. Tal é o círculo do teatro, como o conhecemos, como nossa sociedade modelou à sua imagem. É necessário então outro teatro, um teatro sem espectadores: não um teatro diante de cadeiras vazias, mas um teatro onde a relação ótica passiva implicada pela palavra seja submissa a outra relação, essa que implica outra palavra, a palavra designando o que é produzido em cena, o drama. Drama quer dizer ação. O teatro é o lugar onde uma ação é conduzida a sua realização por corpos em movimento diante de corpos vivos a serem mobilizados. Esses últimos podem ter renunciado a seu poder. Mas o poder é retomado, reativado na performance dos primeiros, na inteligência que constrói essa performance, na energia que ela produz. É sobre esse poder ativo que é necessário construir um teatro novo, ou melhor, um teatro restituído em sua virtude original à sua essência verdadeira cujos espetáculos que levam esse nome apenas oferecem uma versão degenerada disso. É necessário um teatro sem espectadores, onde os assistentes aprendam em lugar de serem seduzidos por imagens, onde eles se tornam participantes ativos em lugar de serem observadores passivos. (RANCIÈRE, 2008).

Sob meu ponto de vista, trata-se de uma questão puramente conceitual. Enquanto Rancière afirma ser necessário um teatro sem espectadores e sim com “assistentes” que “aprendam em lugar de serem seduzidos por imagens” (RANCIÈRE, 2008), prefiro pensar que a questão está muito mais relacionada à ideia que temos da palavra (e da noção de) “espectador” do que propriamente à palavra em si. Faço uma opção, desta forma, por permanecer utilizando o termo espectador, e tentar corroborar para a transformação do entendimento deste conceito. Não penso que aquele que escolheu o lugar de assistir seja um sujeito passivo. Acredito que este lugar é, antes de qualquer coisa, uma preferência, e não uma falta de alternativa. Como aponte no início deste texto, existem “dois lados” no fenômeno teatral, e o espectador decidiu pelo seu. Trata-se de uma postura sobre a vida, primordialmente, e não ausência de qualquer alternativa, penso. Uma postura que elege a contemplação como outra possível forma de ação, o que nada tem a ver com passividade ou apatia. Ainda que existam exceções, tal resolução é, sob meu prisma, parte do todo da vida de um sujeito.

Evidente está que não questiono a existência de um espectador ideal. Nem contesto que, como criadores, devemos estar atentos, vigilantes no exercício de forjar mecanismos para possibilitar que novos espectadores possam se aprofundar na experiência da recepção, assim como para responder com a máxima competência às expectativas daqueles mais experientes – aqui denominados ideais. Afinal, como afirma Sarrazac, “Este espectador unitário e múltiplo somente tem oportunidade de “compreender”, de se realizar verdadeiramente como espectador, se ele for englobado dentro desta comunidade denominada um ‘público’.” (SARRAZAC, s/d). Entretanto, não posso concordar com qualquer posicionamento que afirme a experiência da compreensão como dependente integral da proposta de encenação. Creio que as possibilidades do espetáculo têm um limite: é sempre o espectador quem tomará a decisão de levar a cabo ou não a sua experiência. Todavia, ousou contestar quando o mesmo autor interroga: “dentro do público de uma noite no teatro, quantas pessoas merecem ser chamadas espectadores? (...) o que falta a tal ou qual assembleia de espectadores para que ela forme um “verdadeiro” público?” (SARRAZAC, s/d).

Não creio na existência de um “verdadeiro público”. Nego o juízo de valores a respeito de espectadores. Acredito, sim, que há interesses diferentes, óticas diversas sobre a vida, inquietações e vivências variadas. Consequentemente, os olhares sobre um mesmo espetáculo irão diferir. O “espectador ideal” tem o seu lugar na plateia, como o tem a crítica especializada, a academia e também aquela figura que aparentemente não comporia o que Sarrazac classifica como “verdadeiro público”. Esta, inclusive, muitas vezes está ali por acaso ou pela primeira vez, na plena ingenuidade de sua ignorância nesta experiência. Todavia, é exatamente este o aspecto que mais me fascina no público: trata-se de um grupo de pessoas muito heterogêneo. E entendo esta variedade como absolutamente relevante ao fenômeno teatral. Todos compõem com igual importância: aquele que acompanha assiduamente os diversos espetáculos de uma mesma companhia, assim como aquele que veio pela primeira vez a uma encenação e está absolutamente concentrado em cada fração de segundo. Há ainda o que dorme

na cadeira por não suportar aquilo que assiste – citando apenas alguns exemplos da diversidade que compõe uma plateia. Desta forma, não conseguiria jamais afirmar, como este autor “que tal público (...) tem uma cor, um odor, em resumo: uma identidade” (SARRAZAC, s/d). Há semelhanças sim, entre algumas pessoas na plateia, mas nem por isso se pode afirmar que existe uma identidade, sob meu ponto de vista. Existe frequentemente aquele sujeito desavisado, que não compreendeu bem de que se tratava o espetáculo antes de adquirir seu ingresso, talvez ao ler uma sinopse editada em demasia (e que a tenha tornado incompreensível) por algum jornal de grande circulação, devido à falta de espaço maior na estreita coluna de divulgação artística. Tal sujeito, entre outros, concederá a esta plateia a impossibilidade da unanimidade. E esta seja uma das funções mais relevantes neste caso.

Há ainda aqueles que, como nos lembra o próprio Sarrazac, fizeram a escolha barthesiana de não ir mais ao teatro e de dizer e reafirmar sua decepção, sua relação melancólica com esta arte... “O Amador do teatro é um ser fantasmático, que tem, sem dúvida, uma relação privilegiada com o texto, com a literatura, talvez mesmo com tudo o que é do domínio da arte” (SARRAZAC, s/d). Em situação oposta, Dort é aquele que, apesar de todas suas reticências, disse “sim” ao teatro, a um teatro no presente. Mas, antes desta divergência fundamental, é em conjunto e de plena inteligência que os dois companheiros da revista *Théâtre populaire* (Barthes e Dort) contribuíram para definir a constituição – ou a utopia – do espectador da segunda metade do século XX.

Sarrazac relata que, trabalhando no que Dort chamará mais tarde de “emancipação da representação” e colocando antes este princípio de “teatralidade” à obra dos grandes reformadores do início do século, Barthes e seu cúmplice e amigo da época modificaram profundamente a posição do espectador. Sob a influência de Brecht, irão dizer que o teatro deve “confessar que é teatro”. Neste contexto, chega à conclusão de que a invocação de um espectador ativo flerta com a ideia do espectador-ator.

Creio que se faz necessária aqui uma ressalva: quando Sarrazac defende a ideia de um “espectador-ator”, me parece que recorre mais uma vez à figura do ator para retirar o caráter passivo do espectador. Mais uma vez, ousa discordar. A força da não-passividade do espectador estará nele mesmo quando (e se) conseguirmos compreender que o lugar de plateia é uma opção, como já afirmava no início, e não uma falta de escolha. É necessário ressaltar que meus pensamentos possivelmente não estejam em desacordo com a essência das ideias de Sarrazac. Todavia, é fato que o trabalho com as terminologias, ao meu ver, ainda pode ser mais claro no sentido de reforçar a ideia da não-passividade do espectador, em detrimento a chamá-lo de “ator” no termo composto sugerido. Concomitantemente à afirmação de uma “atividade teatral para aprender junto e não para ser ensinada” (percepção que vai ao encontro, inclusive, à ideia de “espectador emancipado”, de Rancière), Sarrazac utiliza a expressão “um teatro onde somente iriam os ‘atores’.” E afirma:

De Brecht, Barthes e Dort conservam apenas a proposição de uma arte crítica (e não a de uma arte “auto-ativa”), mas eles a retêm por inteiro, tal como se acha formulada pelo mestre num texto do fim dos anos trinta ou do início dos

anos quarenta: “A arte dramática não tem nenhuma necessidade de renunciar totalmente à identificação; entretanto, é necessário ainda – e isso é possível sem perder seu caráter de arte – permitir que o espectador adote uma atitude crítica. Essa atitude não é nenhuma inimiga da arte como se crê com frequência, ela é tanto feita de prazeres como de emoção, é ela mesma uma realidade afetiva, mas sobretudo, uma atitude produtiva. Um dos princípios essenciais da teoria do teatro épico é que a atitude crítica pode ser uma atitude artística. A crítica do espectador é dupla. Ela incide sobre a representação dada pelo ator (é ela justa?) e sobre o mundo que ele representa (deve ele ficar como é?)” (SARRAZAC, s/d).

Como já afirmei, não discordo do conteúdo. Contudo, no que tange às terminologias escolhidas por Sarrazac, posso afirmar que minhas ideias mais se aproximam das palavras de Jacques Rancière, trazidas a partir de sua visão sobre o já mencionado “espectador emancipado”. O autor nos lembra de que não estamos mais no tempo em que os dramaturgos queriam explicar ao seu público a verdade das relações sociais e formas de se lutar contra o capitalismo. Entretanto, é possível que a perda das ilusões venha conduzindo os artistas a fazer subir a pressão sobre os espectadores: talvez eles saibam o que é necessário fazer, com a condição que o acontecimento cênico os tire de sua atitude passiva e os transforme em participantes ativos de um mundo comum. O autor encontra aí a primeira convicção que os reformadores teatrais partilham com o que ele classifica, em seu texto *O Mestre Ignorante*, como os “pedagogos embrutecedores”: a do abismo que separa duas posições. Ainda que o dramaturgo ou o diretor não saibam o que eles querem que o espectador faça, sabem que ele deve fazer uma coisa, romper o muro que separa a atividade da passividade.

Neste caso, percebo, nos deixaremos cair, se trabalharmos desta forma como criadores, em uma atitude pedante, e sob meu ponto de vista prejudicial ao acontecimento teatral, de querer que o público aja desta ou daquela maneira. Rancière reformula com as seguintes palavras:

Mas não se poderia inverter os termos do problema, perguntando se não é justamente a vontade de suprimir a distância que cria a distância? O que permitiu declarar inativo o espectador sentado em seu lugar, senão a proposição radical previamente colocada entre o ativo e o passivo? Por que identificar olhar e passividade, senão pela pressuposição que olhar quer dizer contemplar a imagem e a aparência ignorando a verdade que está por trás da imagem e a realidade no exterior do teatro? Por que assimilar escuta e passividade senão pelo preconceito que a palavra é o contrário da ação? Essas oposições □ olhar/saber, aparência/realidade, atividade/passividade □ são outro tipo de coisas, não oposições lógicas entre termos bem definidos. Elas definem propriamente uma partilha do sensível, uma distribuição a priori das posições e das capacidades e incapacidades coladas a essas posições. Elas são alegorias encarnadas da desproporção. É porque pode-se mudar o valor dos termos, transformar o “bom” termo em ruim e reciprocamente sem trocar o funcionamento da oposição ela mesma. Assim, se desqualifica o espectador porque ele não faz nada, enquanto que os atores em cena ou os trabalhadores fora dela colocam seus corpos em ação. Mas a oposição do ver ao fazer termina tão

logo se oponha à cegueira dos trabalhadores manuais e dos praticantes empíricos, metidos no imediato e mundano, a perspectiva mais ampla desses que não têm ideias, prevêem o futuro ou tomam uma via global de nosso mundo. Chamavam-se recentemente cidadãos ativos, capazes de eleger e de serem eleitos, os proprietários que viviam de suas rendas e cidadãos passivos, indignos dessas funções, os que trabalhavam para ganhar sua vida. Os termos podem mudar de sentido, as posições podem ser trocadas, o essencial é que permanece a estrutura opondo duas categorias, esses que possuem uma capacidade e esses que não a possuem. (RANCIÈRE, 2008).

Rancière afirma que a emancipação começa quando se coloca em questão a oposição entre olhar e agir, quando se compreende que as evidências que estruturam assim as relações do dizer, do ver e do fazer pertencem elas mesmas à estrutura da dominação e da sujeição. “Ela começa quando se compreende que olhar é também uma ação que confirma ou transforma esta distribuição das posições”, ressalta o autor.

O espectador participa do acontecimento cênico, o refazendo à sua maneira. Ele é, concomitantemente, espectador distante e intérprete ativo do espetáculo que se propôs a ele.

O autor nos lembra de que se diz do artista, hoje, que este não quer instruir quem assiste. O artista se exime de utilizar a cena para passar uma mensagem ou doutrinar. Ele apenas deseja “produzir uma forma de consciência, uma intensidade de sentimento, uma energia para a ação” (RANCIÈRE, 2008). Entretanto ele supõe frequentemente que aquilo que será experimentado é o que ele colocou em sua dramaturgia ou em sua ação. Ele não deixa de pressupor a identidade da causa e do efeito. Ainda segundo o autor:

Essa igualdade suposta entre a causa e o efeito repousa, ela própria, sobre o privilégio que se permite o mestre, o conhecimento da “boa” distância e do meio de suprimi-la. Mas é isso que confunde duas distâncias bem diferentes. Há a distância entre o artista e o espectador, mas tem também a distância inerente à performance ela própria, tal como está, como um espetáculo, uma coisa autônoma, entre a idéia do artista e a sensação ou compreensão do espectador. Dentro da lógica da emancipação, há sempre, entre o mestre ignorante e o aprendiz emancipado uma terceira coisa □ um livro ou qualquer outro trecho de escritura □ estrangeira tanto para um quanto para outro à qual eles podem se referir para verificar em comum o que o aluno viu, sobre o qual ele diz ou pensa. É o mesmo com a performance. Ela não é a transmissão do saber ou da respiração do artista ao espectador. Ela é essa terceira coisa de quem ninguém é o proprietário, da qual ninguém possui o sentido (...) (RANCIÈRE, 2008).

A ideia de emancipação forjada por Rancière se opõe, desta forma, à ideia corrente sobre a qual a política do teatro e de sua reforma se apoia com frequência: a emancipação como reapropriação de uma relação em si mesma perdida dentro de um processo de separação. Acontece que a recusa da mediação é afirmação de uma essência comunitária do teatro como tal. Quanto menos o dramaturgo souber o que ele quer que faça o coletivo dos espectadores, mais ele sabe que eles devem agir como um coletivo, tornar comunidade sua simples agregação.

Todavia, o autor atinge a brilhante reflexão de que é chegado o tempo de nos interrogarmos a respeito dessa ideia de que o teatro seja por ele mesmo um lugar comunitário. Uma vez que corpos vivos em cena se endereçam a corpos reunidos num único lugar, aparentemente isso é suficiente para fazer do teatro o vetor de um sentido de comunidade, diferente da situação de indivíduos sentados em frente de uma televisão, por exemplo. É curioso que a generalização do uso das imagens e de todas as espécies de projeções nas encenações teatrais não pareça mudar nada em relação a essa crença, afirma Rancière. O autor lança o questionamento sob meu ponto de vista perfeitamente pertinente ao momento que estamos vivenciando:

Imagens projetadas podem se somar aos corpos vivos ou substituí-los. Mas, quanto mais tempo espectadores são reunidos no espaço teatral, é como se a essência viva e comunitária do teatro se encontrasse preservada e como fosse possível evitar a questão: o que ocorre na realidade, entre os espectadores de um teatro, que não poderia acontecer fora dele? O que há de mais interativo, de mais comunitário, nos espectadores em relação a uma multiplicidade de indivíduos olhando numa mesma hora o mesmo show televisivo? (RANCIÈRE, 2008).

Rancière acredita que esse “algo” é somente a pressuposição que o teatro é comunitário por si. Esta conjectura continua precedendo o acontecimento teatral e a antecipar seus efeitos. Mas num teatro, acredita, diante de uma encenação, da mesma forma como numa escola ou numa rua, não há jamais indivíduos que escolhem seu próprio caminho dentro da multiplicidade de coisas que lhes aparecem ou lhes envolvem. O poder comum aos espectadores não está relacionado com o fato de serem membros de um corpo coletivo ou com qualquer forma de interatividade. É o poder que cada um tem de traduzir à sua maneira o que percebe.

Porém, abro aqui uma última e, a meu ver, pertinente interrogação: ao buscar um caminho que provoque a emancipação do espectador, não poderá o artista incorrer em um ato de isenção da responsabilidade criadora sobre a própria obra? Ora, o trajeto que deverá percorrer o artista para chegar a este generoso compartilhamento com seu público, sem imposições e condicionamentos, parece-me,

de saída, longo, frágil, complexo e repleto de possibilidades de equívocos muito sutis. Reitero aqui minha posição de concordância com o posicionamento de Rancière sobre o olhar do espectador, mas prefiro concluir com o reconhecimento de que ficam questões em aberto. Deixo apenas uma reflexão inspirada no texto que venho citando, deste autor, que acredito poder servir como parâmetro para constituição de novos pontos de vista úteis para a prática em artes cênicas: temos que reconhecer a atividade própria do espectador. Cada espectador tem poder em sua história e é lá que ele opta por trilhar sua trajetória, e não em nenhum outro lugar.

REFERÊNCIAS

MORIN, Edgar. "Introdução ao Pensamento Complexo". Pp 85-113. Lisboa: Ed. Instituto Piaget, 2003.

RANCIÈRE, Jacques. "Le Spectateur Emancipé". Tradução de Clóvis Massa para fins didáticos, para a disciplina Recepção Teatral e Contemporaneidade PPGAC- IA- UFRGS. Paris, La Fabrique Éditions, 2008, pp. 07-19.

_____. "O Mestre Ignorante: Cinco Lições Sobre a Emancipação Intelectual". Belo Horizonte: Autêntica, 2002, pp.17-38.

SARRAZAC, Jean-Pierre. Le Spectateur C'Est Celui Qui Comprend... Tradução de Clóvis Massa para fins didáticos, para a disciplina Recepção Teatral e Contemporaneidade PPGAC- IA-UFRGS. In: "La Position de Spectateur", nº5, pp. 17-23.