

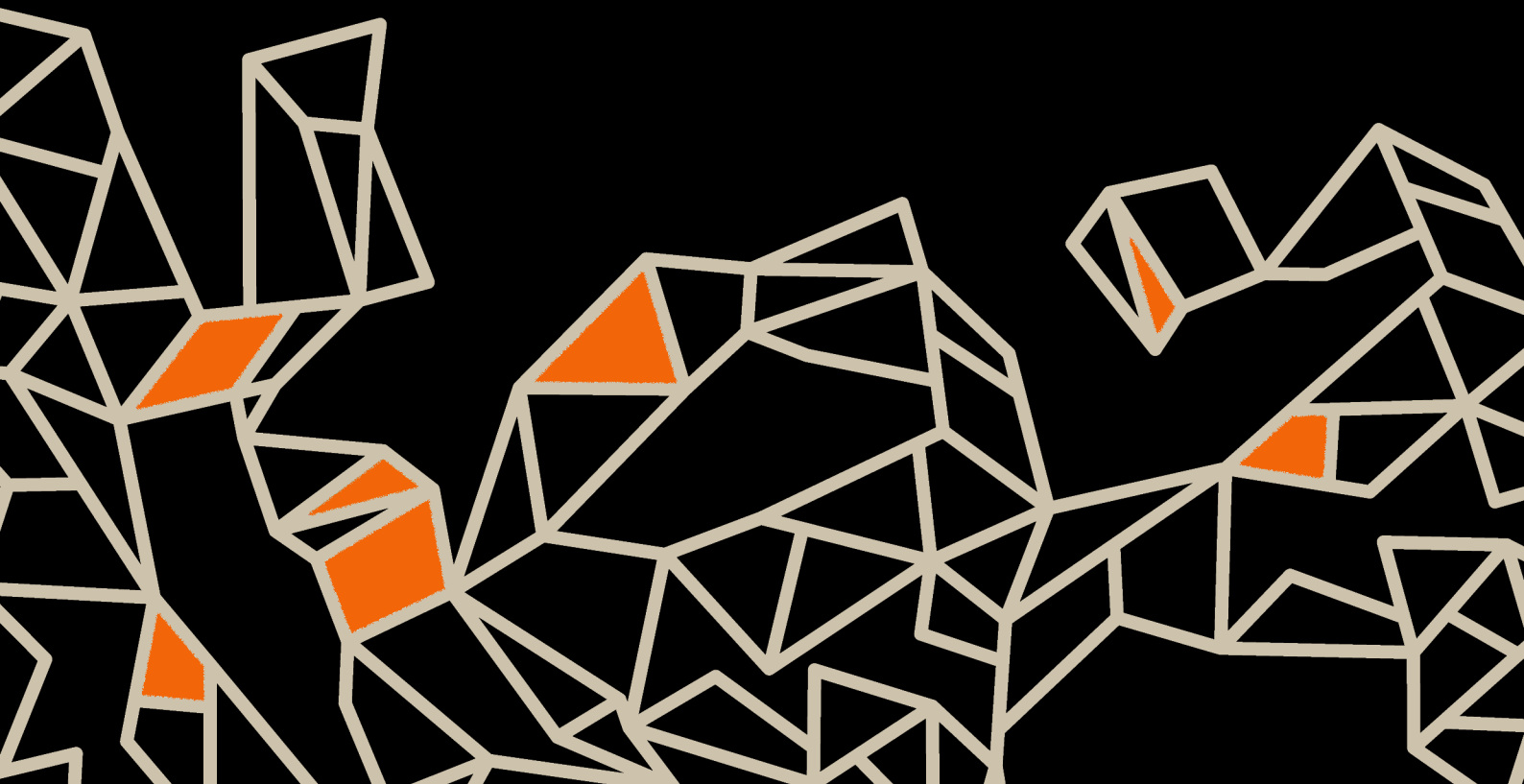


sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v17i1p1-10

EDITORIAL

Luiz Fernando Ramos
Sílvia Fernandes



A revista *Sala Preta* dedica este número à situação do espectador no teatro contemporâneo. Não prioriza uma abordagem da recepção, tema bastante explorado nos estudos teatrais, mas reúne investigação coletiva de pesquisadores que se empenham em refletir sobre a mudança paradigmática que o campo expandido da teatralidade provocou no modo de praticar e entender a relação entre cena e público nas primeiras décadas do século XXI.

O dossiê “Em pauta” tem texto de abertura de uma especialista na área, a pesquisadora do Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS) e professora da Universidade de Paris 3 Marie-Madeleine Mervant-Roux, responsável pela publicação dos primeiros estudos de fôlego sobre o espectador contemporâneo. Como observa a ensaísta em seu artigo, a tese que resultou na publicação de *L'Assise du théâtre. Pour une étude du spectateur* (1998) funciona como marco de introdução de um novo objeto teórico do teatro. Com efeito, o interesse pelo espectador singular, e não pelo público analisado na via dos métodos sociológicos, desloca a ênfase para as experiências íntimas daqueles que assistem a um espetáculo e o « ecoam », segundo as palavras da autora, modulando o que considera o « sentido não dito » da criação.

Ela faz uma retrospectiva dos inúmeros estudos dedicados ao espectador a partir do final dos anos 1980, destacando os que afirmam sua autonomia em relação ao teatro e os que o transformam em verdadeiro protagonista da cena, como é o caso do filósofo Denis Guénoun, que introduz o conceito de « jogador em potencial ». Em um dos pontos mais polêmicos do ensaio, a pesquisadora faz críticas ao estudo de Jacques Rancière, “O espectador emancipado”, bastante divulgado no Brasil, reconsiderando alguns de seus pressupostos. Faz reservas, por exemplo, à base do argumento do autor, o elogio incondicional do « mestre ignorante », pois considera questionável a negação do valor da transmissão de conhecimentos. A crítica mais contundente, no entanto, se dirige ao modo como Rancière aproxima a experiência de assistir ao teatro da recepção das outras artes, proximidade que a ensaísta contesta com veemência, afirmando o lugar diferenciado que a prática do espectador teatral sempre ocupou na história das artes da cena.

A abordagem teórica de Mervant-Roux antecede o artigo de Leonel Carneiro, seu orientando de doutorado, que propõe uma reflexão sobre o lugar e a prática do espectador. A partir de uma síntese das principais balizas de cria-

ção teatral nos séculos XX e XXI, o autor salienta a imersão do espectador na cultura a que pertence e afirma sua postura sempre ativa na criação de uma experiência singular feita a partir da cena, independentemente do lugar, supostamente passivo, que possa ocupar no teatro. Cita como contraexemplos dessa alegada passividade os espetáculos de Bob Wilson, Jan Fabre, Romeo Castellucci e outros encenadores contemporâneos que, a partir dos anos de 1980, conseguem transformar radicalmente o ato do espectador “sem retirá-lo do conforto de sua cadeira.” Contrapõe essas propostas cênicas às de outros grupos, como o Teatro da Vertigem, que prefere propor experiências de imersão quase completa do espectador, em que a distinção entre seu lugar e o do ator é muito tênue, como também é estreita a distância entre teatro e cidade. Entre os diversos experimentos mencionados no artigo aparecem aqueles em que os próprios espectadores são convidados a estar em cena.

São exatamente os espetáculos que elegem o espectador como protagonista da cena que Júlia Guimarães investiga em seu artigo. A autora analisa trabalhos do diretor catalão Roger Bernat (*Numax-Fagor-Plus*) e do coletivo suíço-alemão Rimini Protokoll (*Situation rooms*) a partir do conceito de dispositivo cênico, que habilita o público a ativar, por meio de ações e tarefas, a situação proposta pelo artista. Ela observa que a mudança de papel do espectador é acompanhada pela alteração do estatuto do artista, transformado em espécie de “engenheiro, promotor ou assistente na atuação dos outros”.

Afirma ainda, citando Bernat, que esse teatro imersivo funciona como uma espécie de laboratório social, pois coloca o público literalmente no lugar do outro, com o intuito de ampliar sua percepção crítica sobre os contextos apresentados, além de contribuir para que questione seu papel dentro e fora do teatro. Na mesma linha de investigação, Andrea Caruso Saturnino analisa *Situation rooms* e *Pendente de voto*, criações de Rimini Protokoll e Roger Bernat que também transformam o público em sujeito ativo na construção do teatro. Ao comentar os dispositivos usados pelos artistas para a interação com o público, Andrea observa que “o palco esvazia-se de atores e preenche-se de público”, a quem se oferece aparatos que viabilizam a experiência do espetáculo.

De forma similar à das autoras que a precederam, Sofia Slomp centra-se em espetáculos que privilegiam o cruzamento entre amadores, profissionais e o próprio público. Amparando-se em teóricos como Erika Fischer-Lichte, Óscar

Cornago e Geisha Fontaine, a pesquisadora comenta duas criações do coreógrafo francês Jérôme Bel, *The show must go on* e *Gala*, ambas apresentadas no Brasil. Nota que, nos espetáculos, o uso de procedimentos questionadores do ofício do dançarino acaba diluindo as fronteiras entre profissionalismo e amadorismo, artista e público. Além do mais, o elenco híbrido de profissionais e não profissionais tem o dom de funcionar como espelho do público, como acontece em *The show must go on*, em que conhecidas canções da cultura pop são performadas por artistas e espectadores. A análise de Slomp é complementada pela encenadora Márcia Abujamra, que também focaliza *Gala*, de Jérôme Bel. A partir de observações argutas e descrições pontuais, percebe no espetáculo “uma celebração coletiva da dança capaz de questionar o que significa dançar bem?”. Diferenciando-se da abordagem anterior, propõe um paralelo produtivo entre o espetáculo de Bel e *Amadores*, da Cia Hiato.

Antonio Duran faz um ligeiro deslocamento de foco para estudar o espectador do ponto de vista do dramaturgista, que considera um observador capaz de olhar a cena como cidadão. Defende que, enquanto crítico interno do trabalho teatral, o espectador-dramaturgista deve ser poroso ao material artístico em formação, com capacidade de acolher o objeto estético para melhor interrogá-lo, depois de cotejar suas impressões com a concepção dos artistas.

Maria Clara Ferrer e Juliana Mota abordam em seu texto uma situação de recepção bastante peculiar, “a do espectador que não vê”. Para desenvolver o argumento, tratam especificamente do espetáculo *Motriz*, criação do grupo de pesquisa que coordenam na Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ). Estreado em outubro de 2016, o experimento mergulhava o espectador em uma travessia sonora feita na mais completa escuridão, situação perceptiva muito específica, em que era afetado apenas pela voz. A reflexão arguta sobre os paradoxos e as potencialidades da experiência de criar um “ouvinte visionário” centra-se na natureza da relação entre o que se vê e se ouve no teatro.

Introduzindo uma abordagem de viés histórico, Luiz Paulo Pimentel e Julio Groppa problematizam a figura do espectador a partir de um recuo a acontecimentos marcantes do ano de 1827. Com base nas relações entre teatro, política e educação, os autores delineiam uma nova proposta de historiografia teatral que sublinha, apoiando-se em Michel Foucault, as descontinuidades entre os regimes de verdade contemporâneos e os que circulavam

no período. A intenção é evidenciar a tensão frequente nas salas de espetáculo do Brasil do século XIX e o comportamento turbulento do público que as frequentava, formado por escravos, empregados braçais, famílias, crianças e habitantes pobres. Referindo-se à pateada, prática corrente no período, e ao escândalo teatral de 1827, concluem que o espectador é visto pelo governo como um sujeito perigoso, a quem é preciso controlar por meio de táticas de educação de hábitos e policiamento do corpo. Observam que é o início de uma discursividade que culmina no processo de especialização do olhar do não artista para a linguagem teatral. O espectador do século XIX, o “um qualquer” que pateava e fazia tremer as estruturas do teatro, estaria, hoje, enredado em uma teia formativa capaz de sufocar sua potência disruptiva.

Victor Silva Freire reflete sobre os esforços de formação do espectador na cidade de São Paulo. Com foco na produção do teatro de grupo, analisa projetos, como o Formação de Público e o Programa Vocacional, voltados à aproximação entre cena e público. Ele argumenta que esses projetos revelam, por um lado, o crescente desinteresse da população pelo teatro e, por outro, o pressuposto de que o gosto por uma peça teatral é decorrente da capacidade de decifrar códigos e técnicas de representação. “Em suma, é preciso entender para gostar”, observa Freire, destacando a importância cada vez maior que se dá ao especialista em mediação, cuja função precípua é favorecer o encontro entre espetáculo e espectador. O resultado desses esforços é que haveria cada vez mais pessoas treinadas para decodificar o teatro, e menos espectadores interessados em teatro. Segundo o autor, uma das soluções para o impasse seria oferecer uma ampla oferta teatral e trabalhar para que o teatro se aproxime do público em âmbito financeiro, geográfico e de divulgação.

Roberta Ninin também problematiza a formação do espectador a partir de uma experiência que reuniu estudantes e professores de teatro da Universidade Estadual do Paraná (Unespar) e de educação de jovens e adultos (EJA) da rede municipal de ensino, que assistiram ao espetáculo *A maldita raça humana*, da Companhia Teatro de Breque. Optando por uma perspectiva antropológica e histórica, e em diálogo com pesquisadores como Marie-Madeleine Mervant-Roux, Óscar Cornago e Leonel Carneiro, a autora questiona o distanciamento, sempre referido, entre o teatro contemporâneo e o público não especializado.

A partir de outros pressupostos, Luvel Garcia Leyva trata de processos formativos voltados à aproximação da criança com o teatro. Com base no contexto cubano e em procedimentos lúdicos ligados à dramatização, expõe o lugar do espectador em práticas cênicas desenvolvidas a partir do jogo e da performatividade. Perscrutando figuras da infância contaminadas por noções de dentro e fora, inclusão e exclusão, revolucionário e contrarrevolucionário, observa que a meninice cubana é feita de descontinuidades, desigualdades e dependências, e aponta os limites epistemológicos de uma infância que se descobre por meio de regimes adultos de narratividade.

Nos artigos seguintes, Maria Tendlau e Giselle Alves Freire examinam as tensões entre realidade e ficção na cena contemporânea e a situação do espectador nessas experiências liminares. Entre os vários trabalhos que analisa, Freire destaca *Fala comigo doce como a chuva e me deixa ouvir*, texto de Tennessee Williams encenado pela companhia Os Dezequilibrados em 2014. Segundo a pesquisadora, a cena itinerante ambientada no bairro carioca de Santa Tereza incentivava a aproximação entre atores e espectadores que considera adequada à sensibilidade da geração a que pertence, interessada em travessias espaciais e deslocamentos entre real e ficcional. O ponto de partida de Tendlau também é o tensionamento entre as duas instâncias. Amparando seu argumento nos estudos de Erika Fischer-Lichte, Ileana Diéguez e Helga Finter, a autora analisa a representação da violência em dois trabalhos do Coletivo Bruto, *O que está aqui é o que sobrou*, criado a partir do *Material Fatzler* de Brecht/Muller, e *Vergonha*, de autoria do próprio grupo. Nessas experiências limítrofes, a autora vê a espetação como um ato de produção de narrativas capaz de representar o outro.

A questão da violência reaparece no texto de Alessandra Montagner, desta vez referida à performance *Shoot the sissy*, de Nando Messias, artista brasileiro radicado no Reino Unido. O performer concebeu o trabalho como resposta à violência dirigida à comunidade LGBTQ e decidiu estruturá-lo como um “circo de horrores”, que apresenta corpos aberrantes para os padrões estabelecidos. Amparada em estudo de P.A. Skantze, *Itinerant spectator/ itinerant spectacle*, a autora conclui o artigo com breve análise do ato de *espetação* na contemporaneidade, entendida como uma série de rituais e procedimentos que vai desde a escolha da peça e compra do ingresso aos processos subjetivos decorrentes da experiência de ver teatro.

Com a intenção de produzir “contra-condutas na comunidade de *espectatores*”, Alessandra Vannucci analisa gestos de intervenção, instalação e performance *site-specific* criados pelo grupo de pesquisa a que pertence. Depois de acompanharem as manifestações de junho de 2013 e sua representação nos meios de comunicação de massa, os integrantes do coletivo passaram a investigar ações estético-políticas capazes de driblar os dispositivos de controle, priorizando intervenções no espaço público que consideram estratégicas na transformação da vida e na partilha do comum.

Também para Fernando Kinas a intervenção no contexto político e histórico é condição precípua da relação ator-espectador. O ensaísta discute as relações entre as duas instâncias a partir das correntes do teatro russo-soviético representadas por Meyerhold e Stanislavski, e de outros criadores teatrais do século XX. Em relação ao contexto contemporâneo, afirma que a ação artística e teatral assume conformações cada vez mais fluidas, com criação de comunidades, espaços de convívio, derivas urbanas e ambiências imersivas que considera frutos de um “arroubo juvenil de quem já deixou de ser jovem” ou de “autocomplacência do rebelde bem integrado”. Conclui que estamos diante de “mitologias contemporâneas incapazes de satisfazer espíritos mais exigentes”.

Pedro Penuela retoma os questionamentos de Kinas por outra via, na intenção de discutir problemas que atravessam os trabalhos cênicos contemporâneos em sua relação com o espectador. Entre as questões detectadas em seu “inventário de impasses”, destaca a sustentação da “ideologia da novidade” e a eclosão de uma nova maneira de ser novo na dança norte-americana na década de 1980, descrita por Sally Banes, “que implicava assumir a cópia, a paródia, o pastiche e a colagem de referências”, mas acabava reproduzindo a “tradição da novidade”. Ao comentar a chancela pública a determinados artistas por sua filiação a instituições ou mestres consagrados, retoma Jacques Rancière para afirmar que emancipar o espectador não é usar o teatro como instrumento pedagógico, mas embaralhar hierarquias de temas e imagens e deslocar os ocupantes fixos dos lugares de criação, tanto na produção quanto na recepção dos trabalhos de arte.

Os três últimos artigos do dossiê propõem uma discussão sobre o estatuto do espectador na cena performativa. Ferdinando Martins explora as for-

mas de interpelação do espectador no teatro de rua contemporâneo por meio da análise de espetáculos apresentados na Fira de Tàrraga, pequeno município catalão da província de Lérida, em setembro de 2016. Verônica Veloso pensa o lugar do espectador em modalidades cênicas deambulatórias, fundadas no ato de caminhar em contexto urbano, em que ele é o “princípio ativo” da obra, funcionando como coautor, agente ou pesquisador de experimentos. Destaca três categorias para a atividade do espectador nesse contexto: o convidado ou deliberado, o passante ou fortuito e o ausente ou virtual, que acessa o acontecimento cênico sem tê-lo presenciado. Segundo a autora, essas modalidades funcionam como exemplos do deslocamento das funções do espectador nos últimos cinquenta anos.

Encerrando o dossiê, Flávio Desgranges e Giuliana Simões desenvolvem seu texto a partir de debates propostos após o espetáculo *Folias Galileu*, na tentativa de evidenciar o ato performativo do espectador que não interpreta o discurso cênico, mas constrói sua própria poética. Observam que o espetáculo do grupo Folias não tem um núcleo central claramente definido e dissemina o gesto periférico, insignificante, capaz de ganhar sentido a partir da recepção individual. Segundo os autores, trata-se de uma “fábula desfeita” de protagonista ausente, estruturada de “modo coral” graças à justaposição de cenas, vozes e personas que os espectadores seguem no Galpão do Folias. No comentário dos debates performativos que promoveram após o espetáculo, Flávio e Giuliana sintetizam a intenção maior do próprio dossiê que se apresenta aqui: investigar o modo como o teatro atinge e atravessa cada um de seus espectadores.

A seção *Sala Aberta* dialoga com o debate sobre o espectador justamente por centrar-se em espetáculos contemporâneos, brasileiros e mundiais e por projetar vetores que marcam opções claras dos artistas do teatro de hoje. De um lado, aparece a tendência de certa forma herdeira das práticas teatrais pós-dramáticas e performativas. De outro, a vertente ativista, militante, preocupada em tecer articulações entre a cena e o tecido social em que se insere. As posturas miscigenadas também estão presentes.

O artigo de Pollyana Diniz aproxima o espetáculo *Nós*, do grupo Galpão, e *O ano em que sonhamos perigosamente*, montagem mais recente do Magiluth. O texto problematiza questões relacionadas ao hibridismo artístico,

às teatralidades liminares e aos teatros do real, centrando-se no que a autora considera um novo teatro político, voltado à reflexão e ao mergulho na realidade econômica, no tecido social e na arena política. Um bom exemplo é o movimento Ocupe Estelita, que reuniu representantes da sociedade civil, profissionais liberais, professores, estudantes e artistas contrários a um empreendimento imobiliário no Cais José Estelita, de Recife. Os integrantes do Magiluth participaram da mobilização com ações artísticas e debates públicos sobre questões de planejamento urbano e especulação imobiliária.

Priscila Salmi Matsunaga comenta a encenação de Roberto Alvim de *Leite derramado*, estreada em 2016. Baseia-se em argumento de Paulo Arantes para afirmar que a montagem põe de lado a crítica e a historicização e não consegue ultrapassar os limites da constatação e do estarecimento.

Paola Lopes Zamariola apresenta ao leitor o projeto *Comisión Ortúzar: acciones en torno al legado de unalla refundación*, desenvolvido pelo Núcleo Arte, Política y Comunidad, em Santiago do Chile, de 2014 a 2015. Comenta a experiência latino-americana de alunos e professores da Faculdade de Artes e Humanidades a partir da tensão entre cena e história, com abordagem das “ações interdisciplinares” desenvolvidas pelo núcleo, que aproxima instâncias artísticas, políticas e comunitárias.

Camila Damasceno Silva e Matteo Bonfitto relacionam a criação dramática e performativa à produção de corporeidades no trabalho do grupo La Carnicería Teatro, de Rodrigo García. A aproximação fenomenológica localiza as fricções entre materialidade e discurso que geram uma “multiestabilidade perceptiva” tanto nos atuantes quanto no público.

Na conclusão deste número, Ana Bernstein examina as transformações da cena teatral nas últimas décadas a partir da crescente incorporação de mídias digitais ao processo de criação de performances e instalações interativas, discutida com base em teóricos da performance e no trabalho intermídia do grupo The Builders Association. Centrando-se na suposta oposição entre o “ao vivo” e o “mediado”, e apoiada em Philip Auslander, a autora argumenta que a categoria “ao vivo” é, na verdade, “um efeito da midiatização” e só existe a partir do momento em que as técnicas de reprodução são inventadas. Para ela, o que distingue o trabalho desse grupo é a complexidade da atuação, em que a presença afirma-se por meio da mediação de câmeras de

vídeo, *relay* e performances gravadas. Trata-se de investigar como a tecnologia altera a compreensão do mundo, do tempo, do espaço, da intimidade e da própria presença. Para a autora, é um modo de amplificar a presença viva do ator e tensioná-la para abrir novas vias de atuação.

Eis o novo número da *Sala Preta*. Boa leitura!