



Universidade Federal do Rio Grande do Sul  
Instituto de Artes  
Pós-Graduação – Especialização  
Teoria do Teatro: Cena Contemporânea



Teatro: estética

**UMA REFLEXÃO SOBRE A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA DO  
ESPETÁCULO TEATRAL ATRAVÉS DA VISÃO DE SEUS  
CRIADORES E PÚBLICO**

Monografia de Final de Curso de Especialização

RODRIGO MARTINS RUIZ

Orientador: Prof. Ms. Luiz Paulo Vasconcellos

Porto Alegre, junho de 2005.



## 1 INTRODUÇÃO

A seguinte monografia marca a conclusão do curso de pós-graduação *lato sensu*-especialização em Teoria Teatral: Teatro Contemporâneo, realizado durante ano de 2004, no Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

O conteúdo deste estudo visa promover uma investigação sobre a experiência estética no fenômeno teatral contemporâneo por meio de depoimentos voluntários de espectadores, antes e após assistirem a um espetáculo teatral, bem como de artistas envolvidos na mesma apresentação.

A investigação sobre a recepção da obra teatral visou identificar as expectativas que espectadores e artistas possuíam um em relação ao outro. Delas busco estabelecer uma reflexão, onde os protagonistas são os agentes produtores e receptores do fenômeno teatral produzido na cena local.

## 1 INTRODUÇÃO

A seguinte monografia marca a conclusão do curso de pós-graduação *lato sensu*-especialização em Teoria Teatral: Teatro Contemporâneo, realizado durante ano de 2004, no Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

O conteúdo deste estudo visa promover uma investigação sobre a experiência estética no fenômeno teatral contemporâneo por meio de depoimentos voluntários de espectadores, antes e após assistirem a um espetáculo teatral, bem como de artistas envolvidos na mesma apresentação.

A investigação sobre a recepção da obra teatral visou identificar as expectativas que espectadores e artistas possuíam um em relação ao outro. Delas busco estabelecer uma reflexão, onde os protagonistas são os agentes produtores e receptores do fenômeno teatral produzido na cena local.

## 2 DESENVOLVIMENTO DO TRABALHO

### 2.2 TEORIA PRODUTIVO-RECEPTIVA

Em sua obra *A Análise dos Espetáculos*, Patrice Pavis apresenta um panorama a respeito do estado atual dos estudos teatrais (primeira parte), aprofundando-se em diversos métodos de investigação (segunda parte) para, então, centralizar-se na recepção (terceira parte). Devido à complexidade de analisar cada componente da encenação, tanto em si como em relação com os demais, Pavis sustenta ser impossível encontrar uma teoria geral que contemple toda a multiplicidade presente na cena contemporânea.

Passa então a buscar pontos de contato entre teorias diversas de modo a vislumbrar possibilidades, ainda que parciais. Uma delas apontada é a *teoria produtivo-receptiva* que, ao mesmo tempo em que focaliza aquilo que a encenação propicia aos espectadores, também considera sua gênese criativa. Desse modo, produção e recepção estão articuladas no processo de análise, cada qual com a sua parcela de contribuição.

A presente monografia foi inspirada nessa perspectiva interativa entre instâncias produtoras e receptoras para, assim, investigar mais atentamente a comunicação entre esses dois pólos que constituem o fenômeno teatral.

## 2.2 O PROCEDIMENTO

O trabalho de campo teve início com a escolha de um espetáculo teatral inédito. Desse modo, seria possível colher depoimentos, onde artistas e público estariam em pé de igualdade, pois ambos ainda não haviam entrado em comunicação. Essa prerrogativa delimitou o número de espetáculos candidatos, tendo em vista a época em que teve início o trabalho de campo, dezembro de 2004, período de baixa temporada. No entanto, a validade do experimento foi mantida ainda que sua aplicabilidade restringiu-se a um espetáculo apenas: *Cloud Nine – Muito Prazer...*, de Caryl Churchill, dirigido por Paulo Berton.

## 2.3 SOBRE O ESPETÁCULO

A estréia ocorreu no Teatro Bruno Kieffer da Casa de Cultura Mário Quintana, em Porto Alegre. A temporada realizou-se entre os dias 19 de novembro e 12 de dezembro 2004, sextas e sábados às 20h e domingos às 21h. Os ingressos custavam R\$ 10,00.

Esta foi a primeira montagem do texto encenada em Porto Alegre. Teve duração de 125 minutos e contava com oito atores. A peça apresenta a história de uma família inglesa que resolve tabus de comportamento questionando conceitos tradicionais de gênero, sexo, idade e raça. O texto divide-se em dois atos. O primeiro acontece na África colonial, durante a

época vitoriana e o segundo, no século vinte. O texto foi escrito no final da década de 1970 e toca assuntos ainda perturbadores como; pedofilia, traição, violência doméstica e homossexualidade.

### 2.3.1 A autora da peça

Nascida em Londres, em 03 de setembro de 1938, Caryl Churchill passou infância no Canadá. Em 1960 recebeu o diploma de Letras/Língua Inglesa pela Universidade de Oxford, onde escreveu três peças: *No andar de baixo*, *Você não precisa ficar assustado* e *Aproveitando muito*. Depois da universidade, começou a escrever peças radiofônicas para a BBC, dentre as quais: *As formigas* (1962), *Sem, sem, sem oxigênio suficiente* (1971) e a *Doença nervosa de Schreber* (1972). Este gênero forçou Caryl a desenvolver certo estilo econômico que lhe seria muito útil mais tarde quando começou a escrever para teatro e que também a libertou das limitações do palco, permitindo, por exemplo, a liberdade de escrever cenas muito curtas ou de dar grandes saltos no tempo e no espaço. Em 1974 Churchill começou a transição para o teatro profissional, trabalhando como dramaturgista contratada pelo *Royal Court Theatre*, de 1974 a 1975. Durante as décadas de 1970 e 1980 também colaborou com grupos como o *Joint Stock* e o *Monstruous Regiment* que utilizavam longos períodos de oficinas para a preparação de suas peças e que são considerados de forte influência no trabalho de Caryl Churchill como dramaturga. Mais tarde ela escreveria: "*Era um novo jeito de trabalhar... [eu me sentia] estimulada pela descoberta de*

idéias no coletivo e a enorme energia e sensação de possibilidades”. Enquanto trabalhava com estes grupos, Churchill escreveu várias peças de sucesso como: *A luz brilha em Buckinghamshire* (1976), *Vinegar Tom* (1976), *Cloud Nine* (1979), e *Uma boca cheia de pássaros* (1986). Mesmo depois de não estar mais trabalhando ligada a nenhum grupo, esporadicamente usava a técnica de *workshops* em algumas de suas peças. *Floresta maluca: uma peça romena* (1990) foi escrita quando a dramaturga e um grupo de alunos de Londres foram até a Romênia para trabalhar com alunos-atores locais para pesquisar a causas e os eventos que seguiram a queda de Ceausescu. O resultado foi uma peça dominada pelo terrível estrago feito nas pessoas que sofreram anos de repressão política e a difícil decisão de mudar. Com o avanço da sua carreira, os textos se afastaram do estilo realista. Churchill casou-se com David Hunter em 1961 e tem três filhos. Seus prêmios incluem três *Obies* (1982, 1983 e 1988) e um da sociedade do *Westy End Theatre* (1988).

## 2.4 SOBRE OS DEPOIMENTOS

O registro dos depoimentos dos artistas ocorreu em duas oportunidades: a primeira antes da estréia e a segunda, após a conclusão da temporada. O registro realizado com os espectadores também se dividiu em duas partes: pouco antes de cada apresentação e ao seu término.

Por questões práticas, os depoimentos dos artistas iniciaram no ensaio geral e se estenderam até o dia seguinte, a estréia. Essa divisão foi necessária visto a disponibilidade de tempo que a equipe possuía. A segunda bateria de depoimentos dos artistas mostrou-se mais complicada. Vale lembrar que o término da temporada ocorreu próximo ao período dos feriados de final de ano. Em função disso, alguns membros se ausentaram da capital ou mesmo iniciaram férias. Sendo assim, não foi possível realizar os depoimentos imediatamente à conclusão das apresentações, diferentemente do que ocorreu com os espectadores.

Aos artistas foi pedido que discorressem a respeito das suas expectativas quanto à recepção dos espectadores, embasando sua perspectiva nas características oriundas na obra dramática. Um outro eixo solicitado dizia respeito à encenação enquanto processo criativo para os atores e conceitual para o diretor. Ou seja, os depoimentos deveriam olhar o papel das orientações do diretor e este deveria relacionar sua concepção com a suposta reação da audiência.

Já aos espectadores foi-lhes questionado sobre as expectativas que possuíam a respeito do espetáculo que veriam e após seu término em que medida elas foram supridas.



#### 2.4.1 Sobre a análise dos depoimentos

A interpretação dos depoimentos foi formulada pelo registro sonoro e questionário escrito, ou seja, inferências de ordem corporal ou comportamental não foram consideradas. Apesar de sua valia, seria necessário um conjunto de instrumentos durante a realização dos registros que permitissem tanto a captura dessas variáveis, como os meios de interpretá-los adequadamente. Por essa razão, o campo coberto na interpretação dos depoimentos atém-se à palavra oral que foi transcrita num segundo momento e/ou à palavra escrita dos próprios depoentes.

Por se tratar de uma pesquisa de ordem qualitativa, houve uma seleção entre os depoimentos realizados para efeito de análise. O estudo ocorreu de modo comparativo entre público e artistas visando criar um encadeamento das idéias concernentes a esses dois pólos, servindo o espetáculo como ponto mediador.

A análise dos depoimentos procura identificar de que modo público e artistas se reconhecem, como cada qual se caracteriza, usando como referência imediata o espetáculo teatral.

## 2.5 ANÁLISE DOS DEPOIMENTOS

Entre os depoimentos levantados analisei o de um adolescente que inicialmente dizia-se não ter nenhuma expectativa definida com relação ao espetáculo. No entanto, ao longo do depoimento, sua vontade é explicitada como denota a passagem a baixo:

*Quais são tuas expectativas para o espetáculo que tu vais ver daqui a pouco?*

Não sei. Eu não tenho muitas expectativas, não me informei direito sobre o que que era exatamente a peça.

*Nunca tiveste uma experiência ruim ou desinteressante no que tu assististe?*

Tipo?

*O tema? A forma?*

O espetáculo me desagradar... Se eu to indo lá eu tenho que ta aberto à idéia do texto, do teatro.

*Em relação a esse, o que tu esperas?*

Espero que seja legal. Como já convivi um monte com um dos atores, eu acho que pelo menos será bastante engraçado.

*O que te agradaria mais, se fosse cômica ou se fosse dramática?*

Se fosse cômica porque ele é muito engraçado.

Talvez a pouca maturidade deste espectador impeça-o de se posicionar de modo crítico ao que assiste. De todo modo, ele constrói expectativas a partir de um referente mais imediato, a afinidade com um dos atores. As qualidades presentes no modo com ele e o ator se relacionam no plano pessoal são transferidas para a encenação, ainda que elas não estejam necessariamente relacionadas com a concepção do espetáculo.

## 2.5 ANÁLISE DOS DEPOIMENTOS

Entre os depoimentos levantados analisei o de um adolescente que inicialmente dizia-se não ter nenhuma expectativa definida com relação ao espetáculo. No entanto, ao longo do depoimento, sua vontade é explicitada como denota a passagem a baixo:

*Quais são tuas expectativas para o espetáculo que tu vais ver daqui a pouco?*

Não sei. Eu não tenho muitas expectativas, não me informei direito sobre o que que era exatamente a peça.

*Nunca tiveste uma experiência ruim ou desinteressante no que tu assististe?*

Tipo?

*O tema? A forma?*

O espetáculo me desagradar... Se eu to indo lá eu tenho que ta aberto à idéia do texto, do teatro.

*Em relação a esse, o que tu esperas?*

Espero que seja legal. Como já convivi um monte com um dos atores, eu acho que pelo menos será bastante engraçado.

*O que te agradaria mais, se fosse cômica ou se fosse dramática?*

Se fosse cômica porque ele é muito engraçado.

Talvez a pouca maturidade deste espectador impeça-o de se posicionar de modo crítico ao que assiste. De todo modo, ele constrói expectativas a partir de um referente mais imediato, a afinidade com um dos atores. As qualidades presentes no modo com ele e o ator se relacionam no plano pessoal são transferidas para a encenação, ainda que elas não estejam necessariamente relacionadas com a concepção do espetáculo.

A comicidade é suscitada pela sua presença no plano pessoal, como mostra o segundo depoimento:

*Como foi ou se é que houve alguma concretização das tuas expectativas em relação ao espetáculo?*

Sim, teve. O que me disseram, o que tinham me informado é que seria uma peça cômica e que abordava muito temas sobre a sexualidade, vários tipos. E é exatamente isso. Muito engraçada eu achei.

*E tu, em alguma medida, te identificas ou não, o que provoca ver esse tipo de temática no palco?*

Se me identifico com os personagens? [com a própria história mesmo, por exemplo: se questiona valores. Tu acreditas nesses valores, concordas com os questionamentos] Sim concordo, não tenho, sei lá, concordo é com os questionamentos.

Passada a apresentação, sua primeira manifestação reforça o aspecto cômico apontado antes de assistir ao espetáculo. Como se já estivesse sugestionado a encontrar isso na peça. Vale lembrar que o depoente tinha declarado não dispor de informações específicas sobre o espetáculo. Quando lhe é perguntado sobre a temática, fica evidente seu pouco senso crítico a respeito do que foi assistido. No depoimento anterior dizia que o fato de ir assistir a um espetáculo pressupõe uma aceitação ao espetáculo, suas palavras há uma abertura à idéia da peça. Entretanto, seu depoimento revela o pouco interesse a temática lhe despertou, ou seja, mostra-se aparentemente “aberto ao espetáculo”. Todavia, por ser incapaz de estabelecer um diálogo mais profundo com a peça, permanece sugestionado a sua impressão primeira, ou seja, “fechado” na sua própria opinião.

O próximo depoimento pertence a um dos atores do espetáculo que respondeu por escrito. Abaixo seguem trechos do segundo depoimento:

*A peça que você viu em cena se distingue daquilo que fora imaginado nos ensaios?*

Com relação ao meu personagem, eu não fiquei totalmente satisfeito. Acho que poderia ter me empenhado mais no seu desenvolvimento. Mas na maioria das apresentações eu me senti muito bem fazendo o personagem, me diverti muito. Eu gostei muito do resultado. Eu, na verdade, não me preocupei (e nunca me preocupo) de como ficaria o resultado nas apresentações. O Paulo tinha uma posição muito segura do que queria, então confiei. Já trabalhei com diretores que não têm idéia do que querem. Aí sim tu começa a questionar o resultado, pois não há segurança. Mas, no caso do *Cloud Nine*, eu só me preocupei em fazer o melhor possível e me divertir.

Sobre o público foi uma surpresa. (*menção à pergunta do primeiro depoimento*) Apesar de não querer ter uma expectativa, eu achava que a maioria das pessoas ficariam incomodadas. Mas, dos comentários que ouvi, as pessoas gostaram muito. Até meus pais que são muito conservadores acharam o trabalho muito bom. Ouvi comentários de mulheres dizendo-se encantadas com Harry Bagley. Acharam ele charmoso (risos !!!). Em compensação, o personagem Martim parece que passava batido. A reação dos vários públicos às situações também era muito interessante. Alguns riam muito em certos momentos e outros riam em momentos que nós ficávamos surpresos. Foi uma experiência enriquecedora.

O ator avalia as respostas do espectador pela presença do riso na platéia. Acrescenta também o fato de se divertir ao fazer seu personagem. O fato do ator estar se divertindo faz com que perceba o riso do público como um indício de que este também se diverte. Ou seja, se é divertido pra mim, também deve ser para eles.

Este ponto de vista desconsidera as especificidades das funções de ator e espectador. Na posição de ator, sua função é defender uma perspectiva do espetáculo através de um personagem, ou seja, o efeito buscado na platéia estará de acordo com o propósito de seu papel. O modo de mensurar, portanto, a recepção de sua atuação deveria dar menos

importância às subjetividades pessoais e mais aos propósitos do personagem. O prazer de atuar pertence ao ator e, em princípio, estará presente sempre que desempenhar esta atividade. Mas o efeito desta atividade sob o espectador será diverso, pois a função do personagem na peça segue princípios específicos ditados pela obra.

O ator diz também: “Sobre o público foi uma surpresa. Apesar de não querer ter uma expectativa, eu achava que a maioria das pessoas ficariam incomodadas.” Aqui ele revela uma posição de acordo com o proposto pelo texto que pretender realizar uma crítica a hipocrisia no trato social.

Porém quando afirma que “(...) dos comentários que ouvi, as pessoas gostavam muito. Até meus pais que são muito conservadores acharam o trabalho muito bom.”, há um retorno à visão pessoal que tem da experiência. O riso aqui está distante do sentimento de crítica que interessa ao texto. O fato dos pais conservadores não se sentirem incomodados demonstra o não reconhecimento da crítica presente na obra, pelo menos, de um modo contundente. Como não se sentem ameaçados, tudo pode ser percebido como distração. A encenação, desse modo, contrapõe-se ao propósito da obra dramática.

De modo geral, nos depoimentos dos atores, percebe-se uma preocupação com o riso da platéia. Este é encarado como o melhor sintoma de aceitação do público frente ao espetáculo. Por vezes até denotam-se

algumas contradições entre as concepções dos atores e do diretor, como fica demonstrado nos trechos que seguem:

Extraído do primeiro depoimento do diretor:

O efeito que quero produzir com o tema é o desconforto, que o público se sinta constrangido, com uma mal estar no estômago imenso. Se levantarem e forem embora, vou ficar muito contente porque eu quero reação do público. Acho que a classe artística tem um problema com a reação do público, pois acham que reação do público é a risada na comédia e no drama seria o choro e não existe uma reação intermediária. Não é isso. Acho que o público reage de várias formas.

De um dos atores:

(...) Não temos muito a noção de como o espetáculo pode ser recebido, além disso, nós nos divertimos muito fazendo o espetáculo e a gente parte do princípio que as pessoas também vão se divertir. A minha expectativa é de que o público vai se divertir muito. Se, por exemplo, vierem pessoas muito moralistas e não acharem a menor graça e de repente saírem no meio, isso vai me chocar muito e esse é um espetáculo onde isso pode acontecer.

Outro ator, agora no seu segundo depoimento, reforça a contradição:

*Como foi a experiência de ter passado pela primeira temporada desse espetáculo?*

Eu me lembro quando eu dei a primeira entrevista que esperava que o público se divertisse muito com espetáculo. Eu posso estar equivocado, mas acho que isso não aconteceu, foi pelo menos o que eu senti nessa temporada. Eu acho que nós temos uma visão pré-determinada do que vai acontecer e não é bem assim, eu jurava de pé junto que o *Cloud Nine* ia fazer o povo rir do início até o fim e não foi.

Os discursos entre os artistas denotam duas concepções sobre o papel do riso. Os atores utilizam sua presença como indício da interação da platéia com o espetáculo, enquanto o diretor faz um diagnóstico diverso deste. Para ele, riso pouco tem haver com a reação de que seu espetáculo pretende produzir. Espera que o espectador sinta-se tocado pela encenação, mas sua manifestação não precisa se dar pelo riso.

Ao longo dos depoimentos a questão se mostrou mais fértil ao estudo ficando evidenciado que a matéria revela uma contradição entre o modo como os próprios artistas encaram a recepção da obra. Sendo este um estudo que pretende refletir sobre a experiência estética, nada mais pertinente do que aprofundar a problemática do riso, na perspectiva artistas-obras-espetadores.

### 2.5.1 O papel do riso no espetáculo

Os depoimentos dos artistas concordam que o riso possa ser percebido enquanto resposta do espectador motivado pela encenação. Ou seja, concordam que rir está no horizonte de expectativa deste espetáculo. Mas os depoimentos denotam concepções divergentes quanto ao papel do riso. Uns apontam a fala como o agente da comicidade; outros, pelo tratamento cênico construído no conjunto da cena. Ainda que o efeito possa ser fruto de uma interação de ambos agentes, faz-se necessário observar que estas visões, em última análise, transferem a responsabilidade do cômico para âmbitos distintos – texto ou encenação.

Quando examinamos a perspectiva que os artistas formulam a respeito da obra dramática, fica mais evidente que o efeito cômico advém da proposta original da autora. Para o ator, isso se revela no conteúdo das falas dos personagens. É interessante salientar que a maioria dos depoimentos



dos atores reitera a orientação recebida do diretor quanto ao texto, vide trecho abaixo:

“(...) a peça toda fala disso e a gente prima bastante o texto até por uma coisa do diretor mesmo que sempre fez questão que a gente tivesse uma relação forte com o texto.”

Acrescentando ainda: “Eu acho que essa história é forte e a gente é que teve que relaxar. Que tem que ter essa comicidade mesmo”.

Existe uma dualidade entre a proposta do texto e a da encenada pelos atores. Apesar da *história forte* o ator crê ser necessário que *relaxe*. Então, a densidade da obra dramática, na compreensão do elenco, dever ser amenizada pela atuação. O riso do público, com o qual o elenco se identifica, está em sincronia com esta perspectiva.

No entanto, o amenizar do ator não é compartilhado pela visão que o **diretor declara:**

(...) Eles [os *personagens*] tem conversas muito intimistas na cara do público e pra mim é de muito interesse como as pessoas vão reagir a temas que são muito controversos como: pedofilia, masturbação na terceira idade, que é um tabu gigantesco que eu acho que as senhoras vão se horrorizar, mas eu acho fantástico trabalhar isso com o público.

Neste trecho o princípio pelo qual a relação texto/espectador interessa ao diretor opera-se no sentido de embate. No entanto, para que o espectador possa, em suas palavras, *horrorizar-se* com o que é dito/mostrado na cena, a proposta de amenizar comicamente, na perspectiva do ator, gera um problema conceitual. A encenação pretende causar um efeito, o horror, enquanto que aquele que defende o discurso busca outro, o riso.

Tanto o horror, quanto o riso, são efeitos produzidos pela encenação. Mas enquanto na obra dramática estes são articulados de modo a produzir uma percepção irônica, a encenação não alcança o mesmo equilíbrio. Como a dosagem entre estes elementos está em desacordo, resta ao espectador elaborar uma leitura onde o caminho do riso se mostra mais acessível do que o da densidade crítica que o irônico no texto quer atingir.

A defesa ou ataque do riso na platéia denota também uma outra problemática. Mas qual concepção de humor estamos tratando? Uma que mistura riso com distração ou outra que favorece o reconhecimento da ironia aproximando o espectador da crítica social apontada pela obra. Para Comte-Sponville (1995 p. 233): "(...) o humor, pode fazer rir de tudo contanto que ria primeiro de si".

Tratando-se de espetáculo embasado num texto dramático de conteúdo crítico, a questão da comicidade ganha contornos relevantes enquanto recepção da peça. As contradições entre as visões dos artistas envolvidos neste espetáculo podem tornar difusa a leitura da obra para seus espectadores.

Mas ainda que a questão do riso seja analisada na perspectiva do espetáculo, ou seja, como ela constrói as bases para o entendimento da obra, o sentido de um espetáculo passa também por questões que não se relacionam diretamente com o conteúdo proposto pelos artistas. A audiência, quando lança seu olhar para o espetáculo, traz consigo concepções próprias que influenciam seu julgamento. Como denota este primeiro depoimento de

um espectador: “*Por que você vem ao teatro? Porque pra mim é uma boa diversão*”.

A resposta para a primeira pergunta deixa claro uma concepção de teatro que privilegia um prazer ligado ao agradável. Mas a arte não é agradável em geral, senão *uma forma particular de agradável* (Croce, 1995, p. 38). Sendo a arte uma forma particular de prazer, sua distinção se deve menos pelo aspecto agradável, mas por aquilo que diferencia aquele agradável dos outros agradáveis.

*Tu te sentes tocado de alguma forma pelo teatro? Se sim, como, quando?*

Sim, me sinto. Bom, tudo depende do espetáculo. Procuo escolher espetáculos que tenham alguma coisa que já sei que vão me tocar de alguma forma, seja pela emoção, seja pela diversão.

Sua segunda resposta também coloca outra questão importante. O processo de comunicação entre público e espetáculo necessita de um grau de compreensão que permita ao espectador interagir com o proposto pela cena, identificar-se, reconhecer-se. Este processo funda-se a partir das referências contidas na obra ou informações que possui dela para, desse modo, iniciar o processo de “leitura”. Tais referentes servem de guias que podem conduzir o espectador através da sucessão das cenas ou o próprio espectador já informado previamente sobre o conteúdo da obra passa a realizar uma olhar que tende a procurar e interpretar a peça de acordo com

seu horizonte de expectativa<sup>1</sup>. Evidente que tais expectativas nem sempre são correspondidas pela obra que pode até superá-las. Mas o fato é que o espectador, influenciado pela divulgação do espetáculo, por exemplo, formula uma hipótese para o que será visto, possuindo, portanto, um determinado lugar para fruir o espetáculo.

Isto transparece na continuação da resposta: *“Procuro escolher espetáculos que tenham alguma coisa que já sei que vão me tocar de alguma forma, seja pela emoção, seja pela diversão”*.

### 2.5.2 Os diferentes espectadores

A primeira pergunta formulada aos depoentes era: - Quais são tuas expectativas quando vais assistir ao espetáculo de teatro? No entanto, ficava evidente o desconforto para os entrevistados responderem à questão e então reformulei a pergunta para: Porque tu vens ao teatro? Fundamentalmente o que me interessava nas respostas eram as expectativas, mas essa segunda formulação serviu também para explicitar uma visão sobre o teatro que diferenciava público leigo dos artistas que foram assistir ao espetáculo. Enquanto para o público leigo a idéia de diversão ou distração era mais freqüente, para os teatros o tema trabalho foi o que mais apareceu. Como por exemplo, neste depoimento: *Por que tu vens ao teatro? Por quê? (tom de surpresa) Pra assistir a um trabalho.*

<sup>1</sup> Conceito formulado por Hans Robert Jauss na década de 1970 a respeito dos pressupostos culturais presentes no ato de leitura de uma obra. Ou seja, o lugar de onde o espectador estabelece suas expectativas.

Quem encara uma encenação como um trabalho, reconhece os vários estágios envolvidos na sua elaboração. Sabe que um espetáculo é o resultado criativo de diferentes pessoas em distintos momentos. O espetáculo, então, carrega um histórico que influencia sua recepção. As experiências anteriores do grupo alimentam expectativas que condicionam o modo como aquele espetáculo será visto. O limite do aceitável para um grupo poderá ser diferente de outro. O tratamento estético defendido por um espetáculo poderá ser surpreendente num grupo e óbvio em outro.

Não obstante, reconhecer a encenação como produto de um trabalho pode denotar também um tratamento que encara o fenômeno teatral enquanto objeto. Frequentemente, aliás, empregamos o termo “peça” como sinônimo de espetáculo. Mas, de todo modo, usemos como exemplo o depoimento abaixo:

*Por que tu vens ao teatro?*

Porque é a minha profissão, preciso estar sempre atualizado com os espetáculos que estão em cartaz na cidade. Pra ver o que os diretores e atores estão fazendo... e porque gosto também.

A razão que motiva este entrevistado está relacionada ao caráter laboral: como faço teatro, preciso assistir a espetáculos. Essa premissa é verdadeira, como saber de teatro sem ter familiaridade como ele? O exercício prático quando se é ator, diretor, ou qualquer outra função constituinte de um espetáculo, é diversa daquele que apenas assiste. Para que a cena teatral evolua, é importante que seus agentes conheçam a

produção local e, assim, passem a atuar sobre ela de modo consciente, influenciando seus rumos. Mas, quando se define uma peça como trabalho, corre-se o risco de enxergá-la apenas enquanto mercadoria. Pois, enquanto mercadoria, um espetáculo deveria possuir um valor material que determinasse seu valor real, o que sabemos não ser verdadeiro quando falamos de experiência artística. Arte não pode ser concebida enquanto ato utilitário, (Ibidem)

Mas, voltando ao ponto da cena teatral local, o fato de que os agentes desta cena estejam assistindo aos espetáculos uns dos outros não garantem a evolução da cena como um todo. O olhar sob os espetáculos não pode apenas privilegiar questões técnicas. Menos importante é conhecer os “comos”, mas saber os “porquês” de um espetáculo. Ou seja, ao invés de uma leitura técnica, uma leitura crítica.

### 3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo buscou realizar uma reflexão a partir da coleta e análise de depoimentos relacionados a um espetáculo teatral. Nosso propósito foi o de levantar problemáticas no âmbito da experiência estética dos sujeitos, visando a uma reflexão que amplie a discussão em torno do fenômeno teatral. Sendo assim, lançamos agora um olhar que se afasta do pontual, o espetáculo até aqui abordado, e que se aproxima da cena gaúcha contemporânea, passando antes, pela esfera institucional. Tais caminhos foram escolhidos devido à articulação existente entre teatro e sociedade.

As peculiaridades da arte teatral constituem um grande desafio à pesquisa científica. Apesar da superação do pensamento positivista no meio acadêmico, é inegável sua influência na organização e legitimação nos vários campos do conhecimento. O lugar comum a respeito do conhecimento artístico, baseado na intuição e produção de emoções, perpetua uma desconfiança sobre o teor científico das pesquisas neste campo. Ainda que, bem aceita a idéia de que Arte é conhecimento, verificaremos que, o montante destinado a essas pesquisas nos órgãos de fomento competentes comparados aos recursos alocados a outras áreas, explicita uma grande diferença orçamentária. Essa situação histórica ao desenvolvimento artístico traduz-se num empobrecimento estético no plano social.

Apesar de arte teatral não se enquadrar enquanto cultura de massa, visto seu caráter artesanal que restringe a disseminação na esfera social, é inegável que a experiência estética do público teatral é em grande parte

moldada pela indústria cultural<sup>2</sup>. Os artistas, enquanto agentes da arte teatral, desempenham um importante papel na preservação de uma visão artisticamente distinta daquilo que a indústria cultural divulga. Sua ação é indispensável para possibilitar uma via alternativa no campo da experiência estética. Nesse sentido, o artista tem um importante papel social a desempenhar. Mantendo-se independente dos meios de produção da cultura de massa, ao mesmo tempo em que afirma a especificidade da linguagem teatral, realiza um movimento contrário à massificação do sujeito.

Evidentemente, tal escolha tem seu preço, pois estando inserido numa realidade social embasada no capital e não sendo o teatro um produto de grande circulação seu ganho em escala torna-se restrito. Quando sua opção nega as leis de mercado, ou seja, vai contra aquilo que o mercado espera sua viabilidade econômica, muitas vezes, fica comprometida.

Talvez por isso a grande afluência de novos artistas neste mercado seja desproporcional à presença de carreiras extensas. Nesse sentido, o fenômeno da não continuidade das trajetórias artísticas tanto serve ao propósito de preservação da atividade teatral, como compromete a tradição dessa atividade. Os mais novos refazem o caminho levando a tradição teatral até certo ponto. Como são poucos os que persistem a maioria precisa refazer o trajeto e, assim, evolui-se pouco, experimenta-se pouco, produzi-se pouco. Há exceções? Sim. Mas, sendo exceções, não constituem a regra.

---

<sup>2</sup> Noção discutida na Dialética do Iluminismo escrito por Adorno e Horkheimer em 1947.



Enquanto artistas, *precisamos* estar conscientes do que estamos oferecendo ao público. Que cena teatral constituímos? Qual é sua relevância para o contexto histórico dos sujeitos? A serviço de qual realidade somos agentes? Estas questões devem estar no horizonte de todo artista, pois nos permitem afastar-nos da realidade imediata, ao mesmo tempo que nos possibilita intervir conscientemente em seu percurso histórico.

O equilíbrio é delicado. O artista não vive numa bolha à parte da realidade. Mas não pode enxergá-la de modo ingênuo. Ser artista é possuir, antes de tudo, uma atitude ética, mas não se trata de uma ética moral. Pois a ética da Arte vincula-se a ela mesma (Croce, 1995).

#### 4 REFERÊNCIAS

- 1 CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos?* São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- 2 COMTE-SPONVILLE, André. *O pequeno tratado das grandes virtudes*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- 3 CROCE, Benedetto. *Breviário de estética*. São Paulo: Ática, 1995.
- 4 DEWEY, John. *A arte como experiência*. São Paulo: Abril Cultural, 1974.
- 5 HORKHEIMER, Max e ADORNO, Theodor W. *Textos escolhidos*. São Paulo: Nova Cultural, 1991.
- 6 JAUSS, Hans R. *A literatura e o leitor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- 7 \_\_\_\_\_. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Editora Ática, 1989.
- 8 PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- 9 PRESTES, Maria Luci de Mesquita. *A pesquisa e a construção do conhecimento científico*. São Paulo: Respel, 2002.
- 10 RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.