



SÍLVIA FERNANDES

# O espectador emancipado: apontamentos sobre uma encenação contemporânea

*The Flash and Crash Days* tem quarta parede de filó. O fechamento da cena teatral de Gerald Thomas, repetido em seu último espetáculo, é fecho conceitual preciso para as intermináveis polêmicas que cruzam o palco do diretor na última década. Todas elas, de uma maneira ou outra, se referem à oclusão do universo da cena às intromissões do espectador. Estetização, hermetismo, auto-referência, simulacro, são algumas das tautologias que tropeçam no passeio de imagens do encenador.

Para desobstruir o palco dos rótulos ou, pelo menos, observá-lo sob nova luz, é preciso enxergar no trabalho autoral de Thomas uma das matrizes de análise da encenação nos anos 80. Gerald Thomas sintetiza um momento da cena paulista onde o diretor volta a funcionar como eixo irradiador das propostas teatrais, concen-



trando em torno de si colaboradores que auxiliam sua execução. As peças musicais de Hamilton Vaz Pereira, as experiências plásticas e espaciais de Bia Lessa, o *Corpo de Baile* de Ulysses Cruz ou o *A Bao A Qu* de Enrique Diaz afirmam-se, tanto quanto a ópera seca de Thomas, como concretizações de um discurso da encenação. Ele é construído pela definição espacial, o recorte da luz, a inserção do texto, a movimentação coreográfica, a interferência musical, o gesto do ator e até mesmo a manipulação de imagens projetadas, justaposição de elementos que compõem no palco uma escritura cênica. No caso de Gerald Thomas, essa escritura não pretende ser texto de palavras, mas se escreve no espaço com sílabas de luz, som e movimento.

Mas a questão essencial da escritura cênica de Thomas vai além de sua gramática de construção,

dos mecanismos de que ela lança mão para se realizar. Seu caráter polêmico está em sua autonomia. Ela parece dobrar-se sobre si mesma, desenhando uma coreografia circular na caixa do palco que delimita um mundo fechado e expulsa o espectador.

Para refletir sobre o fechamento desta cena contemporânea é bom recorrer a Antoine e fazer desse retorno no tempo um percurso duplamente significativo. Além de fechar o palco com quarta parede imaginária, Antoine foi um dos primeiros encenadores a assumir a direção enquanto concepção cênica definida *a priori*. No *Théâtre Libre*, não se tratava apenas de garantir uma certa ordenação da cena, mas de pensar antecipadamente sua organização. A encenação era assumida enquanto trabalho criativo, o que implicava em controlar o conjunto dos sistemas cênicos, elabo-

**CENA DE CARMEN  
COM FILTRO 2. DE  
GERALD THOMAS, COM  
CENOGRAFIA E  
FIGURINO DE  
DANIELA THOMAS  
E INTERPRETADA PELA  
COMPANHIA DE  
ÓPERA SECA**

**SÍLVIA FERNANDES**  
é professora de  
Estética e História do  
Teatro na Unicamp,  
e autora, com Mauro  
Meiches, do livro *Sobre  
o Trabalho do Ator*.



rando um discurso que se queria fundamento do sentido teatral.

Com Antoine a encenação tinha estatuto de arte autônoma, mas ainda estava a serviço do real ou, ao menos, cultivava a ambição de reconstituir em cena uma impressão de vida autêntica. Seu palco era dotado de um sentido e procurava passá-lo ao espectador através da mimese naturalista, que se traduzia na exatidão descritiva dos cenários, na realidade dos elementos cênicos e na criação de uma atmosfera pelo jogo realista de luz e som.

Reproduzir a vida com perfeição científica exigia, porém, que o palco ocultasse seu estatuto ficcional. E, para isso, era fundamental esquecer o público, fingir sua ausência. O espectador, parceiro do tempo real da representação, mas apenas cúmplice do tempo imaginário da ficção teatral, poderia comprometer com sua presença concreta essa construção laboriosa de realidade.

O fechamento imaginário da quarta parede do palco procurava impedir a intromissão do espectador na ficção teatral para tentar preservar o simulacro de vida: era condição necessária para construir uma eficaz ilusão de realidade. Para abrir o sentido de seu mundo ficcional sobre a platéia, o palco precisava fechar-se em seu mundo teatral.

O fechamento do palco contemporâneo não parece obedecer a essa necessidade. Em primeiro lugar porque aquilo que vemos em cena é ficção elevada à última potência, ou melhor, é desestabilização dos mecanismos de preservação da ficção. Em segundo, porque a representação não pretende entregar ao público um sentido, uma visão de realidade, uma mensagem ou qualquer outro elemento exterior a ela. Parece, ao contrário, viver um processo crescente de autonomia, que a conduz, no limite, a uma apropriação da realidade, à “domesticação que é também uma redução da sociedade ao espetáculo” (1).

Liberto dos liames que o prenderiam à realidade imediata, o teatro de Thomas também parece isolar-se no “*self as context*” (2) das representações contemporâneas. O *logos* do encenador, feito umbigo da cena teatral, reflete um pressuposto básico: às vésperas do século XXI, não existe em cena o “*dia-logos*”, expressão da comunidade que debate para concluir um desenlace. O drama foi substituído pela explosão fragmentária de teatralidades, todas elas referidas, em última instância, ao repertório do criador. O recurso à gravação em *off* da própria voz de Thomas, que conduz e sublinha o espetáculo, revela ao público essa autoria: é a narrativa de um épico contemporâneo que filtra os mitos da criação artística para transformá-los em odisséia particular.

“Quando eu dirijo um ator, tento fazer uma composição mitológica de todas as criaturas que

compõem o teatro. Como o Hamlet pode estar isento de Medéia? Como o Estragon pode estar isento de Hamlet? Como o Titarel de Kafka pode estar isento do Titarel de Wagner em *Parsifal*? Como a história pode se livrar dela mesma?” (3)

O trabalho do encenador, para Thomas, é o de um arqueólogo que, neste final de século, recicla imagens destacadas de seu tempo histórico para alojá-las no espaço da cena. O procedimento de encenação tem semelhança com o processo da memória. É uma busca de imagens arquivadas que, através de um mecanismo analógico, são recriadas em cena, estabelecendo sentidos paralelos. A inserção cênica de situações visuais é o ponto de confluência de uma torrente de percepções da cultura ocidental, materializadas em momentos emblemáticos.

Como isso aparece em cena? Uma mulher jovem, pálida, sensual, vestida de negro, é erguida verticalmente nos braços de um homem. Outros homens, de joelhos, olham fixos para a cena. A mulher estende os braços. Por um momento, a imagem da crucificação resplandece. Logo depois ela desce dos braços do homem para continuar sua peregrinação por outros cantos do palco. Thomas apaga a crucificação da cena, levando para outro lugar a mulher, os homens e a luz que os persegue.

*Carmem com Filtro 2* repousa sobre essa variação de imagens, que o encenador destrói e reconstrói obsessivamente, forjando a impressão da cena como uma experiência basicamente pictural.

Mais importante do que rotular o famigerado teatro de imagens (em oposição ao teatro de texto) é verificar que o jogo da teatralidade acontece pela construção e destruição dessas imagens. O processo de criação da cena é desenvolvido pela formação, mudança e descolamento da materialidade sensível da imagem. É responsável pela redação de uma dramaturgia, cujo *agon* não acontece entre personagens mas sim entre os próprios signos teatrais (4), agora transformados em antagonistas que constroem, pelo conflito de forças, um novo discurso dramático/cênico.

O movimento cênico, feito de fragmentos de tensão dramática, não é unificado por um sentido ordenador, que submeta todos os elementos a uma harmonização. A *Gesamtkunstwerk* (5) wagneriana, com seu pressuposto de síntese de todas as artes que agem de comum acordo sobre o público, é substituída por um mecanismo de justaposição de diferentes modos de expressão. A arte teatral é trabalhada através da permanência de unidades artísticas autônomas que não disfarçam sua verdadeira natureza, mas escolhem sua especificidade como modo de encenar significados divergentes.

1 Bernard Dort, *Théâtre en Jeu*, Paris, Seuil, 1979, p. 241.

2 Richard Schechner, “Post Modern Performance: Two Views”, in *Performing Arts Journal*, 11:16, 1978.

3 Entrevista de Gerald Thomas. Ricardo Voltolini, “Desafiando Kafka”, in *Jornal da Tarde*, São Paulo, 8/4/1988, p. 22.

4 Bernard Dort, *La Représentation Émanopée*, Paris, Actes Sud, 1988.

5 “*Obra de Arte Total*”. A estética da *Gesamtkunstwerk* está desenvolvida nos dois principais escritos teóricos de Richard Wagner: *A Obra de Arte do Futuro* (1850) e *Opera e Drama* (1851).

6 Gerd Bornheim, “Thomas Muda o Sentido do Teatro Clássico e Faz o Avesso de Carmem”, in *Folha de S. Paulo*, 24/2/1989, p. E-10.

7 Bernard Dort, *La Représentation Émanopée*, p. 182.

8 *Idem*, *ibidem*.

9 Patrice Pavis, “*Autour de la Représentation*”, in *Théâtre Public*, 79:27-36, 1988.



O espaço teatral, que desempenha um papel preponderante na escritura cênica de Gerald Thomas, funciona como exemplo dessa autonomia. Dotado de sentido próprio, passa a contracenar com a iluminação, os atores, o texto, a música.

Especialmente feliz como concretização desse procedimento é a cena de *Carmem com Filtro 2*, onde a personagem dança uma *habanera* contra o espaço da cena clássica. A "biblioteca borgianamente infinita" (6) reproduz, sem dúvida, alguns pressupostos da cenografia clássica. O uso da perspectiva estabelece um cenário marcado pela simetria e que direciona o olhar do espectador para um ponto de fuga central. É aí, no nicho situado no centro do espaço, que Carmem executa sua dança trôpega de sedução. Neste momento, o buraco escuro que enquadra a cena acolhe essa figura, emoldura seu perfil numa simetria, organiza seu contorno quase como se fosse uma personagem íntegra.

É contra essa razão que a escala do cenário se insurge. A biblioteca de sete metros de altura não acompanha a dimensão feminina de Carmem, é opressora, desestruturante, compactua com outro universo que se sobrepõe ao dela (a mesa suspensa sobre a mesa/tablado de dança). Uma luz barroca, rebatida em diagonal, auxilia essa insurreição, retorcendo a figura da mulher, derretendo seus limites, diluindo seu desejo de integridade contra o racionalismo geométrico do cenário.

Esse é o esboço de uma nova concepção de representação. Ela não postula uma fusão dos diversos elementos de cena que, aplainando diferenças, pudessem colaborar para a construção de um sentido comum. Não se baseia mais no pressuposto de um sentido, que o encenador procurasse construir em cena com os instrumentos de que dispõe.

"Uma tal concepção, em oposição à visão unitária de um Wagner ou um Craig, pode ser qualificada de *agonística*. Ela supõe uma luta (pacífica, naturalmente) pelo *sentido*, luta da qual o espectador é juiz" (7).

A emancipação progressiva dos elementos da representação e a renúncia do encenador em organizar uma unidade de sentido prescrita *a priori* transformam o fato teatral em "polifonia significativa" (8), aberta sobre o espectador.

Esse espectador é deslocado para o centro do ato teatral e, como novo protagonista, é convertido em objeto de estudo da fenomenologia e semiótica modernas. Patrice Pavis, na esteira dos teóricos da estética da recepção, desenvolveu um estudo contemporâneo da cena, onde distingue representação (*représentation*) enquanto objeto empírico e encenação (*mise-en-scène*) enquanto

Jobo Calhaz



objeto de conhecimento. *Amise-en-scène* só existe enquanto sistema estrutural uma vez recebida e reconstituída pelo espectador. Decifrar a encenação - pois o que acontece no palco é um enigma - é receber e interpretar o conjunto de sistemas significantes que o diretor e a equipe artística produziram. Não se trata de reconstituir as intenções do encenador, mas de construir uma hipótese de leitura baseada no sistema elaborado pelos produtores (9).

Ao espectador cabe, portanto, receber os signos dessa representação emancipada como ideogramas cinéticos que podem, no máximo, sugerir uma lógica secreta de composição. O sentido do palco está contido no olhar da platéia.

Como a cigana Carmem, desestruturada em sua tentativa de sedução pela carência do olhar do outro (o que é a sedução sem o olhar?), assim também a teatralidade de Thomas precisa do olhar do espectador para interrogar seu sentido.

A quarta parede desta cena de final de século, feita de luz e filó, não consegue esconder sua precariedade. Na luta pelo sentido se converte em esfinge que interroga o público sobre seu enigma. É a escultura imobilizada que o elenco de *M.O.R.T.E.* compõe, encarando por assustadores cinco minutos um espectador petrificado na visão de seu novo papel. Deslocado para o mundo da cena, emancipado de sua função tradicional, o espectador se transforma num encenador desorientado.

CARMEM COM FILTRO 2