



Atmosfera e recepção numa experiência com o teatro na Alemanha

Cláudio Cajaiba

O novo lugar do receptor

Tratar de recepção do teatro remete às origens deste fenômeno, localizadas pelas referências históricas na Grécia, especificamente na noção de *catarse* identificada na obra de Aristóteles. A escritora e dramaturga Cleise Mendes tem colaborado para a discussão que envolve o “drama e a *catarse*” através de algumas publicações. Em *A estratégia do drama* ela propõe a seguinte definição:

“O drama é uma forma artística extremamente persuasiva e envolvente, pois imitando a ação por meio da linguagem, faz com que a linguagem desapareça, transformada em ação, chegando com isso a quase substituir a realidade aos olhos do leitor/espectador” (Mendes, 1995, p. 29).

Ou ainda:

“A linguagem no drama está sempre associada a uma voz, um gesto, uma imagem humana. A participação emocional do leitor/espectador depende dessa individualização, desse

recorte sensível, antropomórfico, desse enraizar de cada palavra num desejo e numa intenção (...). No drama não se vê a linguagem, mas o agente que a produz, de onde vem a dificuldade de encará-lo como texto e o engano de ver no diálogo e nas indicações cênicas uma espécie de ‘notação teatral’ (...). O que o texto dramático exhibe de forma mais nítida que outras formas literárias é uma *metáfora cênica* construída pelos vários níveis de sua estrutura basicamente verbal” (idem, p. 31-2).

A “metáfora cênica” referida por Mendes – pode-se argumentar – tem sido a maior responsável pelo trânsito dos textos dramáticos pelo mundo. Esse universo metafórico abre precedentes para novas metaforizações, fazendo com que um mesmo drama se transforme em tantos outros, com que atmosferas sejam reconstituídas de modos diferentes, como será discutido adiante. Ao drama, mais que outra coisa, importa a possibilidade de operar metáforas, importa envolver o espectador em uma determinada *atmosfera*, conceito que também será aqui discutido.

Cláudio Cajaiba é professor da Escola de Teatro e do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UFBA.

Em sua tese de doutoramento, “A gargalhada de Ulisses”, Mendes escreveu: “A platéia se vinga de certos tipos sociais ou padrões repressivos...” (Mendes, 2001, p. 301).

Em 14 de setembro de 2002, no *Jornal O Globo*, Arnaldo Jabor descreveu suas impressões após assistir ao filme *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles: “Fui ver o filme e saí modificado. Nós não vemos esse filme; esse filme nos vê”.

Jabor parece corroborar o pensamento de Manoel de Barros que, em seu poema *Uma didática da invenção*, afirmou: “as coisas não querem mais ser vistas por pessoas razoáveis” (Barros, 2001).

Essas três formulações prevêm um lugar para o receptor, que o privilegia. A partir da asserção de Barros, pode-se inferir que entre estas “coisas” está o teatro, que às vezes tem sido vítima de discursos razoáveis, para não dizer viciados.

A vingança da platéia descrita por Mendes pressupõe uma ação que vem do desejo de vingar-se. Para realizar esse desejo é preciso “agir”. Pode-se também inferir que ela crê na platéia como agente – como defenderam vários encenadores e teóricos do teatro que têm se dedicado à recepção.

Para que o filme nos veja – como propõe Jabor – é preciso que alguma luz incida sobre nós, platéia, como incide na tela para que vejamos o filme.

Para que as coisas e o teatro deixem de ser vistas por pessoas razoáveis é preciso que o discurso sobre eles também deixe de ser “razoável”. É preciso que a recepção seja vista como livre das amarras impostas pelo romantismo, que pressupõe o artista genial e o receptor ignaro.

A inversão de lugares acima mencionada não é comum nas abordagens da relação obra/receptor. Até o surgimento da teoria da recepção, no início da década de 1970, as discussões sobre os fenômenos artísticos se pautavam, majoritariamente, nas questões forma/conteúdo, ignorando-se ou menosprezando-se o papel do

receptor. Mas não há mais dúvidas de que o espectador adquiriu um novo status, um novo lugar, na teoria que se produz hoje sobre as artes cênicas. As diferentes experiências cênicas que habitam o mundo de hoje exigem essa reflexão.

Antes do *boom* promovido pela teoria da recepção, contudo, as questões concernentes à relação obra/espectador já integravam as reflexões da hermenêutica filosófica e da filosofia estética, em seus 400 anos de percurso (se considerarmos Baumgarten como o fundador, como apontam algumas obras de história da estética).

As considerações atuais sobre o fenômeno da recepção teatral, que por sua vez se baseiam nos princípios teóricos da hermenêutica, da fenomenologia e da recepção literária impõem uma aproximação do teatro à filosofia. Como advertiu Hans-Thyges Lehmann, “essa é uma questão central” para as artes cênicas, já que nos acostumamos a pensar com conceitos, esquecendo-se que pintar, dançar, representar é também uma forma de pensar. E propõe:

“É isso que devemos evitar, e isso é que fez com que o discurso acadêmico sobre o teatro se tornasse tão monótono, enquanto alguns filósofos desenvolveram uma teoria muito mais genuína, e próxima da arte, do que das pessoas que estavam se ocupando do teatro” (Lehmann, 2003, p. 18).

Para Lehmann, há muitos nomes nos quais se pode apoiar para se promover esta aproximação: Derrida, Deleuze, Lyotard, Althusser, Nietzsche, Gadamer, Heidegger, Walter Benjamin, Adorno. E complementa:

“O pensamento sobre o teatro, hoje, seria impossível sem alguns desses nomes que eu citei. E essas pessoas não são teóricas de teatro ou de literatura, mas são filósofos e estabelecem um campo de referência filosófico dessa discussão de que nós sempre vamos necessitar. Esses dois caminhos são importantes: a reflexão filosófica e também o aprofundamento nos fenômenos estéticos. Devemos



esperar uma inspiração recíproca desses dois caminhos, mas não tentar aplicar uma coisa sobre a outra simplesmente” (idem).

O conceito de atmosfera

Ao cursar a disciplina *Recepção Estética* no Instituto de Ciências do Teatro da Universidade Livre de Berlim, ministrada pela profa. Doris Kolesch, enquanto cumpria alguns créditos para o doutorado sanduíche, em 2003, fui apresentado ao pensamento de outro filósofo, que não consta da lista proposta por Lehmann:

Gernot Böhme propõe, em sua obra *Ensaaios para nova estética (Essays zur neuen Ästhetik)*, o conceito de atmosfera, que me deixou bastante intrigado e provocado. Buscando compartilhar as idéias do filósofo contemporâneo, traduzi alguns trechos de seus ensaios para discutir com meus alunos no curso *Estética e Recepção Teatral*, ministrado através do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UFBA desde 2005. Para introduzir o conceito ele argumenta:

“A expressão atmosfera não é, de modo algum, estranha ao discurso no âmbito da teoria estética. Ao contrário, aparece até mesmo com frequência, quase obrigatoriamente, nos discursos de abertura de vernissages, em catálogos de arte ou em escritos sobre o tema arte. Nestas situações, opta-se por um discurso sobre o poder atmosférico de uma determinada obra, sobre sua ação atmosférica e principalmente sobre seu modo de representação atmosférico. Assim, tem-se a impressão que, através do termo atmosfera, algo impreciso, de difícil expressão, pode ser descrito, o que revela apenas a sublimação, uma certa incapacidade em se descrever, de fato, aquilo que se experimenta, aquilo que se apresenta” (Böhme, 1995, p. 21).

Böhme refere-se, com esta descrição inicial, a certo hermetismo que os discursos sobre

a arte tendem a adquirir. No lugar de promoverem uma aproximação do interlocutor ao fenômeno, à experiência vivida, acabam por afastá-lo. Ele acentua ainda que a palavra atmosfera, em contextos sobre a experiência estética, se aproximaria dos discursos políticos, quando se enfatiza, por exemplo, que o passo mais importante – e só assim as melhorias podem acontecer – é a mudança dessa atmosfera: precisamos mudar isso e aquilo, para que ocorra isso e aquilo. Seriam situações que equivalem a um encontro do qual nada se pode extrair. A astuta observação do filósofo pode ser exemplificada ainda a partir da leitura de certas críticas feitas a um determinado espetáculo teatral, que no lugar de descrevê-lo, enfatiza quase sempre seus “defeitos”, propondo outro espetáculo no lugar do que foi visto.

Nestas situações, identifica-se “o uso vago do termo atmosfera”. Ele lembra que o uso da linguagem cotidiana é, às vezes, até mais precisa do que os discursos especializados. E por isso defende que a expressão atmosfera seja “aplicada ao homem, ao espaço e à natureza” e assim se possa falar

“da atmosfera serena de uma manhã de primavera ou da atmosfera ameaçadora de um céu antes de uma tempestade. Pode-se falar de uma atmosfera lírica de um vale ou da aconchegante atmosfera de um jardim. Ou da atmosfera confortável e envolvente de uma sala, o que se sente logo que se entra nela, mas de cuja atmosfera relaxante também se pode usufruir. Ou mesmo de uma pessoa, sobre a qual se possa dizer, que ela demonstra uma atmosfera impressionante, de um homem ou de uma mulher que nos envolve com sua atmosfera erótica, por exemplo” (idem).

Böhme lembra que, também nestes casos, se descreve atmosfera com um sentido impreciso e difuso. Só que, desta vez, a atmosfera não é descrita numa relação imprecisa ao que ela se relaciona, ao que ela corresponde, ou seja, ao caráter próprio desta atmosfera. Ela de fato co-

loca o interlocutor em contato com a coisa em si. A partir de descrições como esta, seríamos conduzidos à utilização de um vocabulário mais abundante para caracterizá-la: falar de uma atmosfera serena, melancólica, impressionante, sublime, convidativa ou erótica pode colocar o interlocutor em contato com um sentimento e o reforça. Mesmo partindo-se do pressuposto de que “toda atmosfera é imprecisa em relação ao seu status ontológico”. Isso significa dizer que mesmo essa descrição conterà ainda a imprecisão e que uma descrição, onde estão implicados sujeitos e objetos, sempre parecerá nebulosa e carente de uma complementação pelo sentir. Por isso clama por um redimensionamento, por uma rearticulação do uso do termo atmosfera e propõe que o “conceito de atmosfera enquanto conceito da Estética deve unir os diferentes usos no cotidiano aos seus diferentes caracteres”.

Por uma nova estética a partir do conceito de aura

Apesar da denominação “nova estética”, o filósofo contemporâneo lembra que através de Goethe se pode dizer que “a estética faz uma grande diferença, que ela se aproxima de um saber, de uma ciência, e que ela é uma porta através da qual se entra na vida”. E contrapõe o pensamento do autor de *Fausto* à tradição de Kant até Adorno e Lyotard, defendendo que para se criar

“uma estética natural ou uma teoria estética da natureza, é necessário reformular o conceito de estética (...), pois a criação de uma nova estética está relacionada com a qualidade do nosso entorno *e* com a qualidade do pensamento humano. Este *e*, este entre, que relaciona o entorno e o pensamento, é a atmosfera” (Böhme, 1995, p. 22-3).

Uma nova estética, assim, poderia ser formulada em três modos: (i) “A estética até então predominante é uma estética do juízo, ou

seja, uma estética que não trata da experiência, ou da experiência sensitiva, como o termo designava em sua origem grega”. Essa estética, ao se ocupar mais com o julgamento, com o discurso, com a discussão, desprezaria a relação humana afetiva – com uma obra de arte, com a natureza – como acontecia nos eventos originais. Kant teria contribuído para que o julgamento, o questionamento, determinasse a aprovação ou a recusa de algo. A partir de um determinado momento histórico, a teoria estética passou a integrar também uma função social ao promover a discussão sobre a função das obras de arte. A natureza e o sentido praticamente desaparecem das considerações estéticas, nestes casos. (ii) Este lugar do julgamento passou a ser central na teoria estética, com uma predominância para o domínio lingüístico e, hoje em dia, para o domínio da semiótica. Essa estética “de modo algum, deixa evidente que um determinado artista, com sua obra, queira compartilhar algo com um possível observador”. A obra vista como signo que se refere sempre a outro signo, a um determinado significado, pressupõe um sentido pré-determinado, quando, ao contrário, dever-se-ia perceber que uma obra de arte é própria, que ela é portadora de uma realidade própria. (iii) Walter Benjamin se refere, com seu conceito de aura, a uma atmosfera de distância e de apreciação, que uma obra original proporciona. “Ele pretendia, com este conceito, fazer uma distinção entre a obra original e sua reprodução, e acreditava num desenvolvimento próprio da arte que eliminasse essa noção de aura”, o que seria possível com a expansão da reprodução através dos novos meios de comunicação. Os movimentos vanguardistas também teriam conseguido, de algum modo, através de sua produção artística, desestabilizar a predominância do culto da aura. Exemplos históricos como a idéia dos *readymades* de Duchamp, a quebra da ilusão brechtiana (estranhamento-distanciamento) e o advento da *pop-art*, seriam também bem sucedidos neste sentido. Duchamp, contraditoriamente, acabou sendo “auratizado” e suas obras figuram hoje em

museus. De forma similar a vanguarda também adquiriu valor de aura e passou a integrar o rol sagrado da arte. Mas, a despeito destas conseqüências talvez indesejadas, conseguiram tornar claro que, “aquilo que faz da obra de arte uma obra de arte, o que ela promove, não pode se restringir apenas às propriedades originais desta obra”. Apesar destas mudanças, aura continua sendo algo indefinido.

“O que é aura? Poder-se-ia defini-la como a única aparição de uma realidade longínqua, por mais próxima que ela possa estar. Em uma tarde de verão, num momento de repouso, se alguém segue no horizonte, com o olhar, uma linha de montanhas, ou um galho cuja sombra protege o seu descanso, ele sente a aura destas montanhas, deste galho. Esta própria evocação permite compreender, sem maiores dificuldades, os fatores sociais que provocaram a decadência da *aura*” (idem, p. 26-7).¹

Para Böhme, quando Benjamin fala da “aparição de uma realidade longínqua”, ele não se refere exatamente à existência desta distância, mas sim, ao fenômeno promovido por esta noção de distância. Pode-se falar também de uma sensação de inacessível e de distância que se pode sentir em momentos que sucedem a fruição. Mas o que o filósofo quer ressaltar é que Benjamin “propõe uma noção de natureza como pano de fundo na relação com a aura, mas que também se baseia numa definição do observador”. A sensação de “uma tarde de verão” e de “repouso” seria deflagrada através da observação do horizonte e dos galhos. Assim,

“a aura pode se manifestar tanto na linha das montanhas, como no horizonte ou nos galhos. Ela se manifesta na natureza das coisas. O que equivale a dizer que se o observador se

entrega ao mundo das coisas, ele compartilha a aura destas coisas. Na verdade a aura é algo manifesto, é uma percepção espacial, algo como um sopro, um vapor – uma atmosfera. Benjamin diz que se pode “respirar” a aura. Este respirar significa que se pode percebê-la, que se pode deixar-se atravessar, deixar-se soprar por ela, e, relaxadamente, permitir-se intumescer-se por ela, por essa atmosfera” (idem, p. 27).

A partir dessas definições, tomo o desafio implicitamente proposto pelo filósofo, de descrever a experiência vivenciada sob a perspectiva dessa nova estética, e tentarei compartilhar através desta descrição, as atmosferas, as auras experimentadas num evento teatral alemão no qual tive a chance de assistir a 19 espetáculos, num espaço de 12 dias.

A experiência do *Theatertreffen* (Encontro de Teatro) em Berlim

Atendendo ao gentil convite do Instituto Goethe, participei do 45º *Theatertreffen-TT*, evento que reúne, a cada ano, geralmente em Berlim, a produção que se destaca nos diferentes estados alemães, assim como em algumas cidades da Áustria e da Suíça, países de língua alemã.

O evento abriga um fórum que integra as novas gerações de teatro dos diferentes continentes, promovendo uma verdadeira interação de diferentes povos, diferentes culturas, em torno do teatro mais bem subvencionado do mundo. Essa atmosfera, por si só, já é bastante provocante e diversificada. Integrei o grupo de latino-americanos, representado por Francisca Ruiz, do Chile, Fernando Alonso, do Uruguai, Marcelo Massa, da Argentina, Maria Fernanda Ferro, da Venezuela e Sérgio Carvalho, de São

¹ Tradução de Carlos Nelson Coutinho, na obra de Luiz Costa Lima (org.), *Teoria da cultura de massa*, Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1990, p. 215.

Paulo. Devo observar que geralmente o convite é feito a jovens com idade máxima de 32 anos, mas no caso da América Latina, pelo tardio processo de maturidade dos artistas, sempre são abertas exceções. A idade média do nosso grupo era de 41 anos.

As intensas atividades programadas para os 12 dias de permanência na capital alemã incluíam, além da apreciação aos espetáculos participantes do TT, outros espetáculos em cartaz na cidade, visitas guiadas aos vários teatros, ao mausoléu de Brecht, aos museus, exposições e monumentos, discussão com diretores artísticos e intendentess, com editores de revistas especializadas, recepções e festas. Tudo isso envolto numa “atmosfera” onde se verificava o respeito, a atenção, a pontualidade, muita deferência e valorização de cada presença, de cada pergunta, de cada sugestão, de cada desejo, de cada curiosidade.

O fato de ter vivido, estudado e trabalhado em Berlim por quase três anos (de 2002 a 2004), de conhecer mais proximamente aquele universo, me permitia certo distanciamento para perceber o deslumbramento dos chineses, japoneses, coreanos, africanos, afegãos, indianos, israelenses e tantas outras nacionalidades ali presentes pela primeira vez.

A cada dia, as diferentes atmosferas iam se sucedendo, sendo vivenciadas a cada drama/espetáculo/performance, enfim, a cada evento apresentado. Relaciono abaixo os espetáculos assistidos, em ordem cronológica, para posteriormente fazer algumas considerações, destacando aquelas que alimentam com maior propriedade a discussão sobre a recepção hoje em dia (os espetáculos assinalados com TT faziam parte da programação oficial):

Evento/Título/Origem

1. *A tempestade* – Kammerspiele de Munique (TT)
Autor: Shakespeare
Diretor: Stefan Pucher
2. *A cidade e o corte* – Schaubühne – Berlim
Autor: Martin Crimp e Mark Ravenhill
Diretor: Thomas Ostermeier
3. *O casamento de Maria Braun* – Kammerspiele de Munique (TT)
Autor: Peter Märthesheimer e Pea Fröhlich, bas. em Fassbinder
Diretor: Thomas Ostermeier
4. *Darwin-win* – Volksbühne – Berlim
Autor: René Pollesch
Diretor: René Pollesch
5. *E aí – você é turco ou veado?* – HAU – Berlim
Autor: Nurkan Erpulat e Tuncay Kulaoglu
Diretor: Nurkan Erpulat
6. *Emil e o detetive* – Volksbühne – Berlim
Autor: Erich Kästner
Diretor: Frank Castorf
7. *O oráculo de Martha Rubin* (performance non stop) – Schauspiel de Colônia (TT)
Autor: Signa Sorensen
Diretor: Signa Sorensen
8. *Os Persas* – Deutsches Theater – Berlim
Autor: Ésquilo/Müller
Diretor: Dimiter Gotscheff
9. *Gertrude* – Schauspiel de Frankfurt (TT)
Autor: Einar Schlee, adap. de Jens Groß
Diretor: Armin Petras
10. *Heaven* (baseado em Tristão) – Maxim Gorki – Berlim
Autor: Fritz Kater
Diretor: Armin Petras



11. *Salve o mundo* – (pré-estréia) HAU – Berlim
Autor: Gob Squad
Diretor: Gob Squad
12. *Tio Vânia* – Deutsches Theater – Berlim (TT)
Autor: Anton Tschechow
Diretor: Jürgen Gosch
13. *Pornografia* – Schauspiel de Hamburgo, de Hanover e Festival de Formas do Teatro – Estr. mundial (TT)
Autor: Simon Stephens
Diretor: Sebastian Nübling
14. *Os ratos* – Deutsches Theater – Berlim (TT)
Autor: Gerhart Hauptmann
Diretor: Michael Thalheimer
15. *Maria Stuart* – Thalia Theater de Hamburgo (TT)
Autor: Friedrich Schiller
Diretor: Stephan Krimmig
16. *Call Cutta in a Box* – Grupo Rimini Protokoll – Berlim
Autor: Haug/Kaegi/Wetzel
Diretor: Haug/Kaegi/Wetzel
17. *Hamlet* – Schauspielhaus de Zurique (TT)
Autor: William Shakespeare
Diretor: Jan Bosse
18. *A ópera dos três vinténs* – Berliner Ensemble
Autor: Bertolt Brecht
Diretor: Robert Wilson
19. *Um retrato de Osaka* – Teatro Kabuki de Tóquio
Autor: Teatro Kabuki de Tóquio
Diretor: Kushida Kazuyoshi

O *Theatertreffen-TT* – assim como outros festivais na cidade – é aguardado com expectativa a cada ano, assim como se aguarda a chegada da primavera e do verão. E a primavera, que chega junto com o festival, parecia ter entendido isso: durante as duas semanas do evento, o

sol brilhava a cada dia, aquecendo os corações e os ânimos, fato não muito comum para esta época do ano, por tão longo tempo. A temperatura contribuía para a aclimação das diferentes produções que se apresentariam a nós:

Na abertura do evento, após breves discursos, se inicia *A Tempestade*. O drama de Shakespeare, já tantas vezes encenado, revelava um importante traço do teatro alemão, que está sempre promovendo experiências arrojadas, ao privilegiar, como mostra sua história, a quebra de padrões, a inovação, sem ignorar, contudo, as contribuições já existentes. Compactua-se com o princípio hermenêutico, de que é possível olhar para o futuro sem esquecer o passado. A tabela acima mostra como a convivência de antigos dramas com as performances mais arrojadas encontram lugar neste produtivo celeiro artístico-cultural. Sobre este aspecto chamo atenção às “metáforas cênicas”, citadas por Cleise Mendes, que os dramas incansavelmente operam.

Contudo, as opções metafóricas para a encenação do drama de Próspero, Miranda e Fernando – como foi discutido pelo grupo de latinos, após a apresentação, sob a atenção da nossa guia em Berlim (que precisava transmitir as impressões em relatório para o Instituto Goethe) – exibiam um primor tecnológico na cenografia, como poucas vezes se vê pelas bandas de cá. Supostamente inspirada na versão cinematográfica de Peter Greenway intitulada *Prospero's Books*, a montagem transcorria como se saísse de um livro gigante sobre o palco, em pé, que abria e fechava suas páginas para “descortinar” as distintas situações e os distintos locais onde se passa o drama, com janelas e passagens nas páginas dos livros, numa atmosfera lúdica e atraente. Optava ainda por uma profusão de recursos cênicos, como projeções de vídeos especialmente produzidos e magistralmente exibidos, figurinos com design contemporâneo como dos desfiles de modas, música atual, inspiração em shows de *Drags*, entre outros. Mas toda essa profusão, no lugar de me aproximar das “metáforas” propostas para o dra-

ma de Shakespeare, soava como um convite à dispersão e até mesmo ao enfado, fazendo com que o texto proferido pelos atores contrariasse o princípio acima descrito por Mendes, de que o drama “imita a ação por meio da linguagem”. Era como se o texto dito não encontrasse correspondência com o que estava sendo mostrado/exibido. Os recursos para seduzir o espectador – cuja inteligência se podia constatar – me pareciam desproporcionais às situações do velho drama de Shakespeare. Era como se o drama carecesse de atualização, de modernização, o que é compreensível, aceitável, mas naquele contexto parecia desmedido. De que forma? Nas cenas mais simples, como no monólogo inicial e final de Próspero, interpretado pela veterana e talentosa atriz Hildegard Schmahl, as situações que seu exílio na ilha impunham, pareciam mais palpáveis e me envolviam mais como espectador, de fato, na atmosfera do universo dos antigos reis, da vingança, da reconquista do trono, das traições, das conspirações, da magia, do instinto animal dos homens, da gratidão, do servilismo, das revelações de passado obscuro, da rivalidade entre grupos, do romance “impossível” entre jovens, do *happy end* etc. Contudo, durante o desenrolar da trama, os modernos recursos me remetiam muito mais ao universo pop televisivo, jovial, frenético e por vezes até histórico. Provavelmente esta “incompatibilidade” se operou apenas no meu horizonte de expectativa, a julgar pelos calorosos aplausos ao final: o espetáculo havia envolvido muita gente em sua atmosfera.

Com as duas montagens seguintes, *A cidade e o corte* e *O casamento de Maria Braun*, pude compartilhar duas experiências do diretor Thomas Ostermeier, um dos mais produtores atualmente na Alemanha. Destacarei, contudo, apenas a situação de *A cidade...*

O espetáculo se iniciava conduzindo o espectador por um labirinto na sala da encenação. No percurso se podiam observar, dentro de um contêiner, dois manequins sentados a uma mesa. Ao sair do labirinto nos deparávamos com uma vídeo-instalação, com projeções ao alto, que também remetiam a labirintos, a túneis, corredores sem fim, tudo isso com uma música executada através de um sofisticado sistema *surround*, que solicitava os sentidos auditivos de diferentes lugares. No chão, um poliedro, com orifícios, através dos quais se podiam observar uma atriz vestida de branco no seu interior, refletida nas paredes de vidro que revestiam o objeto e que era empurrado por ela movendo-se no espaço em pequenos deslocamentos e promovendo visões semelhantes ao de um caleidoscópio gigante para quem observava. Num pedestal que saía do chão e subia lentamente, o músico/ator/performer era elevado e seus movimentos, assim como sua voz, eram transformados em sons, numa performance vocal que enchia e complementava o ambiente, pelo qual os espectadores passeavam, tendo seus sentidos solicitados e sendo envolvidos tridimensionalmente².

Essa performance-instalação, este prólogo, de forma bastante metafórica, se relacionava à abordagem da encenação que se seguiria. De repente o labirinto dava lugar a apenas um contêiner, no centro do palco. Os espectadores se distribuíram, sentando em ambos os lados. O contêiner foi içado e mostrava um senhor e um jovem diante de uma mesa, posicionados como se o jovem estivesse sendo entrevistado, num refinado escritório. Iniciava-se um diálogo sobre uma suposta necessidade de se realizar um corte cirúrgico, indefinido, mas que poderia ser interpretado, por exemplo, como uma circuncisão. Sobre a mesa, alguns instrumentos presumivelmente cortantes. A conversa, supos-

² Neste texto, tridimensional refere-se aos espetáculos que não optam pela disposição de confrontação palco/platéia, que está em torno do espectador. Para a teoria estética, contudo, mesmo quando existe a confrontação, o espectador é também parte integrante da obra, como defende Böhme ao se referir ao *e*, ao *entorno*, à atmosfera que envolve o espectador. Assim, todo espetáculo seria tridimensional.

tamente “sem sentido”, absurda, aludia de forma sutil às questões sociais e à preservação de costumes religiosos, aos conflitos político-migratórios, à criminalidade, ao respeito às tradições, à quebra de tabus entre outros aspectos. O contêiner ocultava novamente a cena e era reerguido. Desta vez, um casal, também à mesa, posta para o jantar, passava sua vida “conjugal” a limpo (o marido é o mesmo senhor da cena anterior). O conflito do trabalho se refletia em casa e a discussão entre o casal, assim como na cena anterior, mantinha o espectador todo o tempo em suspensão. Não se tratava de um conflito como aqueles encontrados em filmes americanos, bem estruturados no que se refere à curva dramática, cujo desfecho purgará o espectador. Neste caso, esta suspensão era o alimento da cena, e se revelava através da estrutura fragmentada do diálogo, intercalado por silêncio e pausas. A discussão era enriquecida pela presença de metáforas e através de comportamentos que revelam sintomas como paranóia, depressão, arroubos de agressão, de obsessão, típicos do homem moderno em sociedade. A presença episódica de uma empregada colaborava para a discussão da opressão e da distinção de classes sociais. Tratava-se de uma atmosfera opressiva, que provocava certa angústia reflexiva e que não propunha desfechos nem soluções.

Após uma pausa o espectador retorna à sala de espetáculos e se deparava com uma configuração cenográfica, e disposição da platéia, completamente distintas da anterior (em questão de minutos). Um balcão com uma pia, de uma cozinha moderna, sobre um alto e estreito patamar, ladeada por um piano e espreguiçadeiras, com escadaria ao fundo, que não se via, mas que eram utilizadas com frequência pelos atores. Desta vez, outro casal, com uma filha, discutia também de forma indireta questões advindas do desemprego do marido em detrimento do sucesso profissional da esposa. A estabilidade emocional de ambos, as regras de convivência, questões de fidelidade, de obrigações do casal, eram trazidas à tona através de diálogos frios e com humor sutil e ácido. A filha, trajada como

adulta e depois como uma enfermeira – imitando uma vizinha que alimentava a alusão à infidelidade e participava da cena – reproduzia o comportamento também adulto, posicionando-se, muitas vezes, com mais lapsos de lucidez do que os adultos e tocando o piano de forma virtuosa. O marido conseguiu um posto de trabalho na proximidade do natal e cortou o dedo ao preparar um peru. Neste momento, revelou certo distúrbio de comportamento, como se estivesse, por alguns segundos, entrando em colapso, ou em curto circuito, logo voltando ao normal – sintomas apresentados anteriormente, de forma mais sutil.

A atmosfera proposta pelo dramaturgo, assimilada de forma contundente pelo encedor, parece se resumir na sugestão que ele faz ao espectador no programa do espetáculo: “Perceba simplesmente que tipo de ação política, emocional ou filosófica a peça exerce sobre você. A peça significa para cada espectador uma coisa diferente”.

Com *Emil e o detetive*, direção de Frank Carstof, pude assistir, no Volksbühne, pela primeira vez, a uma montagem alemã destinada às crianças. Tratava-se da adaptação de um clássico da literatura infantil para os palcos. Cabe destacar a cenografia utilizada para a fábula, para a sedução do público que lotava a sala. Incluía a presença de casas, de bares, reproduzidos com todos os detalhes possíveis para incrementar aquela história detetivesca, sobre o palco giratório, com direito à presença de um carro em cena, que com o seu ronco, perseguindo os bandidos da trama, levava os pequenos a vibrarem. Destaque-se também o desempenho do ator com barba natural que representava a avó, de forma hilária, e esrachada, numa relação direta e provocante com a platéia, sem querer esconder que o que faziam era teatro, sem compromisso com o naturalismo. O elenco misturava crianças e adultos. Através desta experiência se pode entender de que modo o teatro alemão conquista desde cedo seu público, o que lhe confere uma característica de solidez e qualidade.

A experiência com *O oráculo de Martha Rubin* foi a mais inusitada e provocante entre as experiências e ofereceu um excelente contraponto para a discussão atual do papel do espectador na cena contemporânea.

Tratava-se de uma peça/performance/instalação, também tridimensional, que permitia, de fato, uma experiência bem distinta do que a que se costuma viver no teatro dito convencional. Se o dramaturgo de *A cidade...* sugere que a “peça significa para cada espectador uma coisa diferente”, no caso de *O oráculo* isso se intensifica; não se trata apenas de verificar que os significados são diferentes, mas de que as experiências sinestésicas e sensitivas para cada um também são diferentes.

A peça/instalação foi ambientada numa estação de trem abandonada, nas imediações da cidade de Berlim, próxima a uma estação de metrô em funcionamento. Um galpão grande e alto abrigava, numa agradável área verde, o acampamento da vidente Martha Rubin, que fundara ali, depois de perambular com um circo e abandoná-lo, a comunidade denominada Rubi Town, situada entre o norte e o sul de um estado qualquer imaginário, de uma nação qualquer imaginária. A comunidade, dado aos conflitos entre a parte sul e norte do estado, e ao seu “brilho próprio”, torna-se cobiçada e dominada pelos militares da parte norte.

Para que os visitantes/espectadores pudessem visitar Rubi Town, tinham antes que se submeter a algumas orientações. Em número limitado, eram recebidos por performers trajados como militares do final dos anos de 1930. Sisudos, abordavam o espectador em inglês e entregavam um passaporte alertando que o mesmo deverá ser devolvido na saída (não há tempo determinado para a permanência). Em caso de perda, haverá conseqüências, preveniam. Este mesmo passaporte concedia a possibilidade de retornar ao evento dentro de 48 horas, sem ter que pagar novo ingresso. Como a instalação é fixa, os atores permaneciam ali por 24 horas (com revezamento) e o espectador poderia visitar ou retornar ao acampamento a qualquer

hora do dia ou da noite. Estivemos presentes (o grupo de latinos) por quase quatro horas, e o desejo de continuar ali ainda existia (mas tínhamos que ir). As instruções dos militares eram para que não se concedesse cigarros, bebidas alcoólicas ou dinheiro aos habitantes, entre outras regras de comportamento que denotavam o controle existente e a falta de autonomia dos moradores daquele pequeno povoado (isso, numa pequena TV em preto e branco, onde se percebem as precariedades dos recursos da época). Toda a ambientação/instalação transportava o espectador a uma viagem no tempo: os trailers que abrigavam a comunidade eram artisticamente “decorados” e reproduziam as características de objetos da década de 1930/1940, como aquecedores, eletrodomésticos, móveis, utensílios, papéis de parede, produtos à venda, enfim, um primoroso e apurado trabalho de reconstituição. A caracterização dos habitantes também seguia este padrão e a música executada era a do período. Ao entrar na comunidade, tinha-se a sensação de que se estava “invadindo” o cotidiano daquelas pessoas.

O vilarejo era composto pelo quarto de Martha Rubin, que ficava no andar superior do restaurante. Havia ainda um pequeno palco diante desta construção, tendo, ao meio, um círculo de sal e distintos objetos, onde aconteceu um pequeno cabaré e um ritual de purificação a cada final de tarde. Além disso, havia pelo menos 10 trailers, que cumpriam a função de moradia ou de quitandas (que vendiam doces, outro vendia bebidas alcoólicas, outro produtos de mercearia). Havia um salão de beleza e de massagem (onde se podia, de fato, cortar o cabelo ou desfrutar de uma massagem: paguei a bagatela de 2 euros e saí curado de uma dor nas costas) e um pequeno cabaré (onde as mulheres se desnudavam e se tocavam diante dos homens). Havia um trailer místico onde se podia ler o tarô. Todos estes serviços custavam pequenas quantias e os moradores tentavam negociar vários produtos ou pequenos serviços por cigarros, contrariando as instruções dos militares. Em certo momento, houve o toque para distri-



buição de alimentos e todos os moradores abandonaram o que faziam e acorreram ao lado militar. O quartel estava separado por uma cerca, mas os militares transitavam com frequência no acampamento, lembrando, em tom irônico, que não se podia fotografar, filmar e pedindo que postássemos cartas aos seus superiores requisitando melhorias, enfim, uma série de situações, que certamente não se repetem de um espectador para o outro.

Martha Rubin recebia a todos com ar misterioso, sereno e superior, em seu quarto bem adornado com objetos místicos. Para entrar era preciso cumprir um pequeno ritual, espalhando talco nas mãos (um cheiro de passado dominava o ar). Perguntei se podia tirar uma foto e ela perguntava se tinha algo em troca para oferecer. Procurei algo na carteira e encontrei apenas uma foto minha 3X4. Perguntei se ela aceitaria. Ela olhou a foto e disse: “Você é um homem bonito!”. Todos riram e eu enrubesci. Ela colocou a minha foto entre os vários outros objetos recolhidos dos seus visitantes e passou a ler a sorte de alguém na borra de café de uma xícara.

Os diferentes *performers* falavam diversos idiomas e eram de distintas nacionalidades. Eles destilavam alegria, interesse, conversavam sobre o povoado, sobre a opressão dos militares, sob a grande alma que é Martha, mas também não se furtavam a discorrer sobre si próprios, sobre a montagem ou a perguntar com interesse sobre a vida do seu interlocutor. Um misto de ficção e realidade, que fazia com que o tempo transcorresse sem que se percebesse. Era grande o sentimento de cumplicidade com aquilo tudo. E assim, cada um saía daquele espaço tendo vivenciado um drama, uma história muito particular, muito genuína...

Lembrei-me, então, de outro filósofo alemão, Hans Georg Gadamer, que diz que a experiência com a arte é o lugar mais confortável do homem no mundo, por proporcionar uma clivagem, um desligamento de si, uma entrega ao outro. E constato que ele tinha razão.

A última montagem que destaco é *Call Cutta in a Box*. Esta é ainda mais radical no que se relaciona à individualização da experiência:

Num prédio destinado à administração pública da cidade de Berlim, fui recebido por um “funcionário” que perguntou por meu nome, idade e o idioma de minha escolha (inglês ou alemão). Fui conduzido a uma sala de escritório bem aparelhada, com uma vista panorâmica da cidade e orientado a atender ao telefone quando ele tocasse, o que logo aconteceu. Uma indiana, da cidade de Calcutá, se apresentou a mim, me tratando pelo nome, respeitosamente, perguntando se poderíamos nos tratar por você e propôs que eu trancasse a porta, tirasse o casaco, os sapatos e me sentasse confortavelmente no sofá. Perguntou se desejava tomar algo e aceitei um chá. Uma chaleira elétrica foi ligada, automaticamente. Ela falou um pouco de sua cidade, descreveu o tempo em Berlim e em Calcutá, falou de sua profissão como atendente de telemarketing, sobre sua família, sobre seus costumes, indagou sobre situações similares da minha vida e sugeriu que eu me sentasse diante do computador. Propôs que eu experimentasse um produto que se encontrava dentro de uma pequena caixa sobre a mesa. Esclareceu que os indianos mascam esse produto para a digestão e limpeza dos dentes. Pedi que eu a desenhasse como a imaginava, enquanto ela fazia o mesmo. Cantou para mim uma canção em sua língua e me pediu que também o fizesse. Perguntou se imaginava do que tratava a sua canção e me pediu para esclarecer do que tratava a minha. Antes, já diante do computador, havia pedido que eu suspendesse um vaso de flores artificiais e acionou pequenos ventiladores enquanto cantava. Mostrou-me a fachada do prédio onde trabalha e o céu de Calcutá, na tela do computador. Pela impressora, enviou o desenho que havia feito de mim. Após quase uma hora de conversa acionou o deck do cd do computador e pediu para que eu retirasse uma chave, colada no lugar do cd. Com a chave, abri uma gaveta na mesa e me deparei com

um santuário indiano, colorido e ornamentado com pequenas luzes, acompanhada de trilha sonora específica. Ela me enviou uma foto dela e de sua família, pela impressora, acionou sua web-câmera e finalmente pude vê-la na sala da empresa onde trabalha enquanto ela também me via. Despediu-se dizendo que gostou muito de ter conversado comigo, numa atmosfera amistosa e envolvida.

Ao sair, encontrei o uruguaio do grupo de latinos que havia também compartilhado a experiência (ele, em inglês). E fez a pergunta inevitável: “te gustó”? “Si, mucho”, respondo. “A mi también, pero no es teatro”. E seguimos discutindo o que seria teatro contemporaneamente (mas essa é uma discussão que requer outro artigo).

Todas as outras montagens revelaram aspectos que mereciam comentários. Não à toa, foram selecionadas entre muitas outras para integrar o evento. Mas abordá-los aqui poderia se revelar exaustivo ou superficial.

Ter tido contato ainda com o tratamento dramaturgic de Heiner Müller na montagem de *Os persas*; com a arrojada e despojada montagem suíça de *Hamlet*, que colocava os espectadores sentados à mesa gigante em forma de U e os envolvia todo o tempo na ação; com o tratamento cênico-musical de Robert Wilson para a encenação da *Ópera dos três vinténs*, de Bertolt Brecht; e poder compartilhar uma experiência

tão distante da nossa realidade, como a de uma companhia japonesa tão tradicional do teatro Kabuki, me coloca numa posição muito privilegiada como espectador. E me faz analisar quão intensos e profícuos foram aqueles dias. As atmosferas ali vivenciadas, como propõe Böhme, me confrontaram com aspectos distintos da capacidade humana, através de uma arte que teima em se repetir, repetir, até ficar diferente. E elas me faziam pensar nas distintas atribuições que o espectador teve que assumir, contemporaneamente, por ter decidido “ser ativo”.

Quero ressaltar, por fim, que o desencadeamento destas constatações não são privilégio do teatro alemão ou do teatro ali exibido, como em algum momento possa ter parecido. Tomei esta experiência como emblemática, pelo fato, também, de estar discutindo aspectos da filosofia estética, de origem alemã, que têm contribuído significativamente para o pensamento humano – o que me pareceu uma feliz coincidência.

Em julho deste ano pude viver outra experiência tão intensa e significativa quanto a do *Theatertreffen*, na cidade de São José do Rio Preto-SP, através do Festival Internacional, FIT-Rio Preto. As impressões de alguns participantes denominados de leitores críticos (incluindo a mim), sobre os espetáculos do FIT, estão publicadas no painel crítico, no web-site <[www.festivalriopreto.com](http://www.festivalriopreto.com.br)>.br.

Referências bibliográficas

- BARROS, Manoel de. “Uma didática da invenção”. In: MORICONI, Ítalo (Org.). *Os cem melhores poemas brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- BÖHME, Gernot. *Essays zur neuen Ästhetik [Ensaio para nova estética]*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995.
- LEHMANN, Hans-Thyges. “Teatro pós-moderno e teatro político”. In: *Sala Preta*, Revista do Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP, n. 3, 2003.
- MENDES, Cleise Furtado. *As estratégias do drama*. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1995.
- _____. *A gargalhada de Ulisses – um estudo da catarse na comédia*. Tese de doutorado em Teoria da Literatura. Salvador: ILUFBA, 2001.
- _____. “O drama e o desejo do espectador”. In: *Revista Repertório Teatro & Dança*, Ano 3, n. 4, 2001.

RESUMO: A partir da discussão do atual lugar do receptor e dos conceitos de atmosfera e de aura – propostos pelo filósofo alemão contemporâneo, Gernot Böhme –, são feitas considerações sobre alguns espetáculos apresentados no *Theatertreffen* (Encontro de Teatro) realizado na cidade de Berlim, Alemanha, em maio de 2008.

PALAVRAS-CHAVE: recepção, atmosfera, aura, filosofia estética, teatro alemão.

