



Espanto e reconhecimento na peça didática *A Decisão*: Tentativas para entrever o modo de experiência do espectador no teatro contemporâneo

Unfamiliarity and recognition in the theatrical teaching play *The Decision*: Attempts to foresee the spectator's experience in contemporary theater

Martha Ribeiro¹

Resumo

Na peça didática *A decisão* (*Die Massnahme*), Brecht parece propor uma interrupção nas relações de entendimento do homem sobre arte/mundo. A partir de uma situação limite – a decisão sobre o assassinato de um homem para o bom andamento da revolução –, instalam-se as condições de emancipação da consciência do espectador, que se vê instigado a criar suas próprias perguntas e respostas diante do jogo apresentado. Entrevemos assim as tentativas de Brecht em direção a uma “desalienação” do espectador pela abertura do palco a combinações criativas entre a experiência cognitiva do espectador e a poesia da cena. O que se decanta do pensamento de Brecht nesta peça, de forma fulgurante, é a expectativa de uma experiência compartilhada entre palco e plateia ou, de forma mais ampliada, entre arte e mundo. A criação de um “espaço em obra” (Tassinari) pela peça didática possibilita um duplo movimento de inclusão e exclusão do espectador. Não falamos de uma visão idealizada, na qual o sujeito/espectador já está dado antes da experiência, e também não estamos endossando o projeto moderno de autonomia da arte. Vislumbramos, na sua conformação, uma contradição entre espanto e reconhecimento facilitadora de uma experiência de troca. Ao causar espanto, a peça exclui o espectador do mundo ficcional, mas, por outro lado, não elimina o movimento do espectador em direção ao mundo da obra, e ambos, face a face, se interrogam, se interpelam, se atravessam. Brecht propõe assim uma arena de trocas e desvios em que o espectador é um dos polos da ação.

Palavras-chave: Brecht, Espectador Contemporâneo, Peça Didática

Abstract

In the teaching play *The Decision* (*Die Massnahme*), Brecht seems to propose an interruption in the man's understanding relations about art/world. From a limit situation — the decision over a man's killing for the revolution's better pace –, the conditions for the emancipation of spectator's conscience are installed, and the spectator is prompted to create its own questions and answers before the game presented. Thus, we foresee Brecht's attempts to “des-alienate” the spectator, by the stage opening for creative conditions between the cognitive experience of the viewer and the scene poetry. What is filtered from Brecht's thought, in an effulgent manner in the play, is the expectation of a shared experience between stage and audience, or, in an expanded idea, between art and world. The creation of a space in art (Tassinari) in the didactic play allows a dual movement of inclusion and exclusion of the viewer. We are not talking about an idealistic vision, where the subject/spectator is known before the experience, and we are neither endorsing the modern project of art autonomy. We glimpse the conformation of a contradiction between unfamiliarity and recognition that would facilitate an experience of exchange. When the play causes unfamiliarity it excludes the spectator from the

¹ Diretora teatral, Profa. Adjunta do Departamento de Arte e do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes, Universidade Federal Fluminense.

fictional world, but for another hand, it doesn't foreclose the spectator's movement toward the world of the play, and both, face to face interrogate, interpellate, cross each other. Thus, Brecht proposes an arena of exchanges and deviations where the spectator is one of the action poles.

Keywords: Brecht, Contemporary Spectator, Teaching play.

Segundo De Marinis (2005), em resposta a Eugenio Barba, existem três tipos de experiência do fenômeno teatral: a experiência ativa do praticante, a experiência do espectador comum, não teórica e intuitiva, e a experiência também passiva, mas fortemente teórica, que é a do teatrólogo. Segundo o autor, defensor de uma nova teatrologia fundamentada no estudo multidisciplinar e experimental do fazer teatral, esses três tipos de experiência representam três maneiras diferentes de **fazer teatro** (DE MARINIS, 2005, p.132). Uma questão muito importante para se pensar aqui é a experiência do espectador no teatro contemporâneo de forma emancipadora, isto é, pela via de reconfiguração da experiência do fazer teatral pela experiência do **ver-fazer**, abrindo assim a possibilidade de uma **partilha do sensível** (des) hierarquizada, como conceituada por Rancière (2005), embaralhando as identidades, desordenando toda atribuição e organização das partes comuns e das partes exclusivas.

Quando Barba, em seu livro *Canoa de papel* (2009), insiste na necessidade do historiador ou teórico do teatro ter uma experiência dos processos artesanais do teatro, vivenciando sua parte prática ou técnica para compreender sem equívocos o que se passa nesta arte, traz, em nosso entendimento, uma maneira também redutora de se pensar o fazer teatral, privilegiando uma das experiências em detrimento das outras. Se, por um lado, Barba, em sua **Antropologia Teatral**, orienta os estudos teatrais na superação do que chamou de etnocentrismo, que se interessaria apenas pelo espetáculo, ou a obra acabada, não levando em consideração o processo criativo dos atores e técnicos nele envolvidos, por outro, ao criticar a experiência do espectador como limitadora e corresponsável pela “deformação” da compreensão histórica do teatro, elimina a possibilidade dialética entre o fazer e o ver-fazer. Ao desobrigar a experiência do fazer à prova da experiência do ver, e vice-versa, Barba parece privilegiar o consenso em detrimento de uma comunidade do sensível, que sempre põe à prova princípios acordados e partilhados por um determinado corpus social, dando a ver fissuras e dissensos.

Afirma Barba:

É o etnocentrismo que observa o teatro do ponto de vista do espectador, isto é, do resultado. Omite-se assim o ponto de vista complementar: o processo criativo de cada ator e do conjunto do qual toma parte, [...]. A

compreensão histórica do teatro torna-se frequentemente superficial ou se bloqueia por omissão da lógica do processo criativo e pela incompreensão do pensamento empírico dos atores. [...] quem escreve a história do teatro frequentemente se confronta com os testemunhos sobreviventes, não tendo suficiente experiência dos processos artesanais do espetáculo. Desse modo, corre o risco de não fazer a história e de, em vez disso, acumular deformações da memória. (BARBA, 2009, p. 27-28)

Observa-se que Barba, na tentativa de construir um pensamento de valorização da experiência do fazer teatral para uma compreensão histórica do teatro – posição incontestavelmente válida para se pensar o teatro hoje – potencializando o processo artístico em detrimento do espetáculo e emancipando a prática cênica de sua ancestral submissão literária – que sempre privilegiou o texto teórico, desprezando a experiência empírica –, reinscreve-se no sistema binário e vai para o polo oposto, substituindo uma estética do **ver-fazer** pela do **fazer**. Essa inversão vai estabelecer outra ordem hierárquica, que reverte seus termos, mas não rejeita a relação desigual entre os modos de fazer e os modos de ver. Ou seja, a estrutura tradicional que propõe uma relação desigual entre os sujeitos do fazer e do ver-fazer mantém-se intacta, distribuindo os sujeitos de acordo com suas atribuições: aquele que faz e aquele que vê fazer. Ou seja, a reversão dos termos por Barba mantém a **barreira** que impede a partilha do sensível, novamente organizando e distribuindo os sujeitos em seus lugares pré-determinados.

Ora, se formos pensar o teatro contemporâneo em sua relação com o político, um dos pontos que me parece pertinente a se desenvolver diz respeito à própria configuração da experiência, do como se processa essa partilha do sensível na arte teatral. Não é sem razão que fomos buscar em Brecht, especialmente em seu teatro didático, um caminho para desenvolvermos aqui a ideia de uma experiência compartilhada entre palco e plateia. O encenador, ao pensar seu teatro épico na ruptura com a auto-referencialidade do texto dramático, desenvolve a ideia fundamental de não passividade do espectador. Brecht vai interromper a ação dramática, com recursos como música, cartazes, etc., para que a plateia possa experimentar, de forma consciente, a experiência do ver-fazer. Quer dizer, interromper uma ação, na estética brechtiana, é estranhar essa mesma ação, provocando o espanto que suspende o encantamento do teatro dramático. A interrupção também provoca o aparecimento do dissenso no “mundo em comum”, idealizado pela estética burguesa. É nesse dissenso, ou desentendimento de um comum a todos, que nos interessa pensar a partilha do sensível, isto é, um compartilhamento (des) hierarquizado da percepção do sensível entre os

atores e os espectadores, tanto almejado por Brecht. A reconfiguração da experiência do fazer pela experiência do ver-fazer necessariamente torna o ato teatral um ato político, pois transpõe as barreiras do sistema hierárquico de distribuição dos lugares.

Brecht, em seu teatro didático, deixa clara a ideia da necessidade de um público não passivo para se pensar um teatro político. Mas aqui é importante observar que o teatro didático (*Lehrstück*), ou peça de aprendizado (*learning play*), não propõe um aprendizado pela via da doutrina, em que atores ensinam a espectadores como ser menos “ignorantes”, trata-se de fazer do teatro uma assembleia, ou seja, fazer do **objeto teatro um espaço em obra**, para usarmos a expressão de Tassinari (2001). A necessidade de se fazer um teatro sem espectadores, diagnosticada por Brecht em 1920, não significa atuar para assentos vazios, mas sugere um teatro que se opõe à versão degenerada do teatro da representação, reproduzidor do modelo de uma sociedade burguesa espetacular, da separação, da ordem e dos assentos pré-estabelecidos, para enfim devolver ao teatro sua virtude original – de espaço comunitário e não espetacular. É um caminho que vai nortear as experiências contemporâneas de se fazer teatro.

É importante, nesse ponto da discussão, destacar alguns fragmentos de Guy Debord sobre o espetáculo:

A *separação* é o alfa e o ômega do espetáculo. [...] No espetáculo, uma parte do mundo se representa diante do mundo e lhe é superior. O espetáculo nada mais é que a linguagem comum dessa separação. O que liga os espectadores é apenas uma ligação irreversível com o próprio centro que os mantém isolados. O espetáculo reúne o separado, mas o reúne *como separado*. [...] A alienação do espectador em favor do objeto contemplado (o que resulta de sua própria atividade inconsciente) se expressa assim: quanto mais ele contempla, menos vive; quanto mais aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos compreende sua própria existência e seu próprio desejo. Em relação ao homem que age, a exterioridade do espetáculo aparece no fato de seus próprios gestos já não serem seus, mas de um outro que os representa por ele. (DEBORD, 2000, p. 21-24)

Para Debord, o espetáculo tem relação com tudo que é exterior. Corroborando suas ideias, citamos Rancière (2012, p. 12): “O espetáculo é o reino da visão, e a visão é exterioridade, ou seja, desapossamento de si”. O que se observa com transparência é que o teatro do espetáculo, da tradição dramática, possui em seu cerne uma pedagogia da separação já na própria configuração do espaço, criando assim distinções e poderes. A partir do Renascimento, a arte ganhou uma aura que a separa das atividades humanas. O espetáculo por ela engendrado mantém o controle do discurso pela separação, pela passividade imposta ao olho que vê, pela distribuição de lugares,

pela interdição a partir de competências a priori e pelo uso estratégico de um tipo de ritual que cerca o espetáculo, determinando as identidades e regulamentando o uso do espaço.

Todas essas práticas de competências, usos, separações e interdições são de natureza política. Conforme já observado por Foucault, “Ninguém entrará na ordem do discurso se não satisfizer a certas exigências ou se não for, de início, qualificado para fazê-lo” (FOUCAULT, 1996, p. 37). Benjamin, ao falar de Brecht, entendeu o teatro épico como um novo posicionamento estético para se pensar o político no teatro, um novo instrumento para uma nova relação do público com o representado. O palco se torna um local de exposição e de experiências, libertando o público de seu papel passivo: “o público não significa mais uma massa de hipnotizadas cobaias humanas” (BENJAMIN, 1991, p. 203). Na sua segunda versão sobre *O que é o teatro épico?*, Benjamin inclui o termo *distanciamento*, referindo-se mais claramente sobre o espanto como meio para o aprendiz: assombrar-se com as situações, interromper a ação e se desapegar da ideia de conexão entre teatro e mensagem a ser comunicada possibilitam um novo modo de experiência para o espectador.

Basta pensarmos na situação apresentada na peça *A Decisão: o assassinato de um camarada para o bom andamento da revolução*:

OS QUATRO AGITADORES – Nós decidimos: Então, ele tem que desaparecer, completamente. Pois nós precisamos voltar ao nosso trabalho. E não podemos leva-lo nem deixá-lo aqui. Portanto temos que matá-lo e jogá-lo na mina de cal. Pois a cal o queimar.

[...]

OS QUATRO AGITADORES – Repetimos nossa última conversa.

O PRIMEIRO AGITADOR – Vamos perguntar se ele está de acordo, ele terá que desaparecer completamente.

O PRIMEIRO AGITADOR para o jovem camarada – Se for capturado eles atirarão em você, e, como vão reconhecê-lo, nosso trabalho será descoberto. Portanto temos que atirar em você e jogá-lo na mina de cal para que a cal o queime. Mas perguntamos: você vê uma saída?

O JOVEM CAMARADA – Não.

OS TRÊS AGITADORES – Então perguntamos: você está de acordo?

Pausa

O JOVEM CAMARADA – Sim. Vejo que sempre agi erradamente.

OS TRÊS AGITADORES – Não sempre.

O JOVEM CAMARADA – Eu que queria tanto ser útil, apenas trouxe prejuízo.

OS TRÊS AGITADORES – Não apenas.

O JOVEM CAMARADA – Mas agora seria melhor que eu não existisse.

OS TRÊS AGITADORES – Sim, quer fazê-lo sozinho?

O JOVEM CAMARADA – Ajudem-me. (BRECHT, 2004, p.263-265)

Não há uma estratégia de ação que provoque empatia com o destino do Jovem Camarada e nem mesmo um contorno definido, idealizado, de uma mensagem comum

a todos, ao contrário: “A arte do teatro épico é muito mais a de provocar o espanto ao invés da empatia. [...] ao invés de se identificar com o herói, o público deve, muito mais, aprender a se admirar das relações em que vive” (BENJAMIN, 1991, p. 215). Tornar estranhas as situações revela este estado de *separação* apontado por Debord. Não nos reconhecendo no jovem camarada, não nos sentindo representados por ele, o teatro didático de Brecht denuncia a pretensa igualdade alimentada pelo estado de contemplação do teatro da representação. O espanto e o distanciamento provocam a percepção das fraturas entre os sujeitos e seus mundos. O teatro didático de Brecht, como anunciador do teatro contemporâneo e do modo de experiência do espectador contemporâneo diante das formas de teatralidade pós-dramáticas – as práticas do teatro performativo – revela de forma fulgurante a presença de dissensos em mundos aparentemente consensuais.

Estamos falando de um espaço de resistência a qualquer ordem hierárquica e a qualquer relação de distribuição dos corpos no espaço, de resistência à divisão entre o **ver** e o **ver-fazer**, de emancipação da experiência do espectador contemporâneo e de sua valorização enquanto uma experiência também do **fazer teatro** (conforme defendido por De Marinis). Para Rancière, cenas de dissensos são aquelas que fazem aparecer outras vozes, outros testemunhos que até então não eram considerados numa partilha do sensível; o conceito de partilha é entendido pelo filósofo enquanto um conjunto comum partilhado ao mesmo tempo com partes exclusivas. Segundo Rancière, uma comunidade de partilha contrapõe um espaço consensual a um espaço polêmico. Ora, no dizer de De Marinis, não se faz teatro apenas produzindo-o, se faz também assistindo-o, estudando-o, escrevendo sobre ele, etc. Ter uma experiência da arte não se restringe aos modos de praticá-la. Marco De Marinis critica Barba por considerar sua perspectiva exclusivista, na medida em que subestima a experiência do espectador. Ele completa afirmando uma necessária revisão das relações prática/teoria, produto/processo e de seus respectivos conceitos no campo teatral.

Ao compartilhar a experiência em arte também com os espectadores, De Marinis não só coloca em xeque o sistema de distribuição de lugares, como também rompe com a lógica representativa que se organiza a partir de uma visão hierárquica da comunidade. Ao promover os anônimos, dando visibilidade a estes no campo estético do fazer teatral, modifica-se o modo de experiência do espectador, que, emancipado, participa efetivamente do fazer artístico. Avançando um pouco mais, diríamos que as

experiências contemporâneas, por si só, já apontam o anacronismo deste sistema binário, desta divisão rígida entre processos e produtos proposta por Barba. Ao mesmo tempo em que a arte contemporânea se libertou de seu compromisso semântico, da necessidade do verossímil, de temas e de modos de fazer, isto é, de todo compromisso com o sistema de representação, ela também libertou o espectador de sua posição de mero observador passivo. Como afirma Rancière, “a *mimesis* não é a lei que submete as artes à semelhança. É antes o vinco na distribuição das maneiras de fazer e das ocupações sociais que torna as artes visíveis” (2005, p. 31).

O modelo mimético da cena clássica pressupunha também um modelo de espectador, quer dizer, o sujeito estava dado antes mesmo da experiência artística. As situações eram representadas a partir de uma perspectiva individual, de uma vontade soberana, que era a do autor. O espectador deveria então decifrar os signos da cena e conseqüentemente aceitar uma certa visão de mundo como verdade: “esse modelo supunha uma relação de continuidade entre as formas sensíveis da produção artística e as formas sensíveis segundo as quais são afetados os sentimentos e os pensamentos de quem as recebe” (RANCIÈRE, 2012, p. 53). É o que Tassinari (2001) vai denominar de “estrutura da subjetividade” ao se referir a um espaço naturalista. Ainda que o espectador esteja diante da obra, esta não é contaminada por sua individualidade; ele não compartilha com a obra um “espaço em comum,” ao contrário, o espectador é absorvido pelo mundo imaginário da cena, que propõe situações reconhecíveis com a estratégia de persuadir o espectador com uma única leitura possível do mundo, alienando-o: “a intersubjetividade, no naturalismo, é analógica. O que se passa para um sujeito deve se passar igualmente para um outro. O espectador se encaixa numa visão que não é a dele e a esposa como se fosse sua” (TASSINARI, 2001, p. 148). O modelo mimético promove modos de “ser em comum” que na verdade excluem, apagam, ou incorporam as diferenças num espaço aparentemente consensual.

Já em Brecht, o que se observa é a tentativa de provocar em cada espectador um duplo movimento de frustração e de inquietação diante da obra. Somos frustrados diante da situação apresentada, pois ela não mais permite uma análise formal. Sua função já não é mais significar ou comunicar uma determinada mensagem a ser decifrada. Ao mesmo tempo, ela inquieta nosso olhar e nos seduz, pois está aberta a todos os jogos, nos convocando o tempo todo. O que dizer a respeito do assassinato do Jovem Camarada? Revolta contra o partido? Denúncia da banalização da violência?

Simpatia pela causa comunista? Consciência de classe? Ou provocação contra nossa atitude passiva diante da miséria e da exploração? Não existe uma resposta. Diante da cena do assassinato do Jovem Camarada, não é possível nos identificar ou decifrar uma mensagem, toda a construção da cena é feita contra o modelo analógico da representação, pois seu discurso não é persuasivo, mas aberto. No entendimento de Tassinari, a intersubjetividade da cena que não se quer representativa abre um espaço de “intersubjetividade conjuntiva”: “A obra não imita uma visão e nem imita em conformidade com uma visão, mas se comunica com o espectador numa espécie de face a face que tem no mundo em comum o seu solo e sua garantia” (2001, p. 148). A experiência do espectador no teatro contemporâneo é de estrutura intersubjetiva conjuntiva, na medida em que a cena não se mostra como estrutura da subjetividade, mas enquanto uma obra aberta, em processo.

Ao contrário da arte representativa, não somos absorvidos para dentro da obra, não somos anulados por ela e não nos sentimos separados do mundo da obra, excluídos de seu **fazer**, pois a obra só existe no espaço do mundo. O espectador compartilha com a obra um mundo comum feito de dissensos. A fratura não é apagada e as singularidades não são suprimidas. O mundo comum, observa Rancière, é um espaço de fratura e de união dos sujeitos. Pode-se dizer que *A decisão*, de Bertold Brecht, é uma cena de dissenso, de resistência a toda tentativa consensual, já que fragmenta a ideia de um grande corpo social mostrando ações que não nos oferecem um denominador comum para modos de ser diferentes. Corroborando com essa reflexão, citamos novamente Rancière: “[a configuração do regime estético da arte se dá por] suspensão de qualquer relação direta entre a produção das formas da arte e a produção de um efeito determinado sobre um público determinado” (2012, p.58). A experiência estética do espectador contemporâneo é paradoxal na medida em que espanto e reconhecimento engendram sua emancipação do consensual, próprio ao sistema representativo, ao mesmo tempo em que o convocam a participar de um mundo comum. O espanto, próprio às cenas de dissensos, exclui o espectador do mundo imaginário da obra e, nessa exclusão, o espectador se reconhece como parte de um mundo em comum que se revela fraturado. Embora seja um espaço comum a todos, os que estão ali presentes ocupam posições diferentes.

Incluídos num espaço comum de existência, o espectador e a obra criam um espaço intersubjetivo, uma rede intersubjetiva, em que o **fazer** e o **ver-fazer** não signi-

ficam mais atividade e passividade. A ordem hierárquica do fazer e do ver-fazer se desfaz na medida em que se reconhece o espectador como parte do fazer da obra, considerando este como seu interlocutor legítimo. Rancière, em seu *O espectador emancipado*, observa de maneira aguda que a identificação na arte entre olhar e passividade e atividade e ação é um pressuposto que determina uma distribuição de posições e de capacidades; essas oposições seriam **alegorias encarnadas da desigualdade**: “Por que identificar olhar e passividade, senão pelo pressuposto de que olhar quer dizer comprazer-se com a imagem e a aparência, ignorando a verdade que está por trás da imagem e a realidade fora do teatro” (2012, p. 16). Esta identificação negativiza e desqualifica o espectador como tal. A emancipação do espectador, segundo Rancière, começa exatamente no momento em que se questiona essa pressuposta incapacidade do olhar em face do agir. Tanto quanto os atores que agem no palco, o espectador também age, também faz teatro, como muito bem colocou De Marinis. É essencial observar que essa relação ativa do espectador só se configura quando este compartilha com a obra um espaço intersubjetivo conjuntivo, conforme diagnosticado por Tassinari.

Esse espaço intersubjetivo conjuntivo é a negação de toda separação, de toda distância. O embaralhamento do fazer e do ver-fazer significa a emancipação do espectador, sua reapropriação de si mesmo.

Referências

- BARBA, Eugenio. **A canoa de papel**. Brasília: Ed. Dulcina, 2009.
- BENJAMIN, Walter. O que é o teatro épico, IN Flávio R. Kothe e Florestan Fernandes (org.). **Walter Benjamin. Sociologia**. São Paulo: Ática, 1991.
- BRECHT, Bertolt. A decisão In **Teatro Completo**, v.3. São Paulo: Paz e Terra, 2004.
- DE MARINIS, Marco. **En busca del actor y del espectador**. Galerna: Buenos Aires, 2005.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Ed. Gallimard, 2000.
- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Ed. Loyola, 1996.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: editora 34, 2005.
- _____. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- TASSINARI, Alberto. **A obra de arte e o espectador contemporâneos**. São Paulo: Cosac e Naify, 2001.

Recebido em 13/02/2014
Aprovado em 30/03/2014
Publicado em 25/06/2014