

O Espectador-Hóspede

Piergiorgio Giacchè

Università degli studi di Perugia – Perugia, Itália

RESUMO – O Espectador-Hóspede – O texto trata das reflexões de um antropólogo que seguiu durante anos a atividade performativa de Thomas Richards, que dá prosseguimento à pesquisa de Jerzy Grotowski sobre a *Arte como veículo*. Não se entra no mérito das técnicas e dos métodos de trabalho, mas se levanta os efeitos, ou ainda, os reflexos de uma série de obras que não são concebidas como *espetáculos* destinados ao público, mas como *desfechos* progressivos e parciais de um trabalho baseado na união indissolúvel entre *ação e visão* no corpo do performer e no campo de sua cena autônoma. O que vê e sente e como o espectador pode sentir-se envolvido? Que forma de contato ou de contágio pode-se verificar frente a uma *cena* que não se oferece como *espetáculo*? E, no curso dos sucessivos ensaios dessa *arte como veículo*, como e quanto mudou o papel e o modo de ser do espectador-hóspede de uma *ação interior*, que não se abre para quem olha, mas se consuma na verticalidade do ato e do canto do Performer? Palavras-chave: **Antropologia Teatral. Performer. Arte como Veículo. Ação Interior. Espectador Participante.**

ABSTRACT – The Guest-Spectator – This text discusses the reflections of an anthropologist who followed for many years the performative activities of Thomas Richards, which are a continuation of Jerzy Grotowski's research on *art as a vehicle*. We do not enter into the specifics of techniques and work methods, but we do discuss the effects, or rather the reflexes of a series of works which are not conceived of as spectacles to be seen by a public, but as progressive and partial outcomes of work based on the indissoluble union between action and vision in the performer's body and in the field of the autonomous scene. What do spectators see and feel, and how can they feel involved? What form of contact or contagion can be seen in a scene that does not seem like a spectacle? And in the course of successive rehearsals of this art as a vehicle, how and when occurred a change in the role and way of being of the guest-spectator of an inner action, which does not open up to those who watch, but is consummated in the verticality of the Performer's actions and singing?

Keywords: **Theatre Anthropology. Performer. Art as a Vehicle. Inner Action. Participating Spectator.**

RÉSUMÉ – Le Spectateur-Hôte – Ce texte fait part des réflexions d'un anthropologue ayant suivi, durant plusieurs années, l'activité performative de Thomas Richards, lequel poursuit la recherche développée par Jerzy Grotowski sur l'Art en tant que véhicule. Il ne s'agit pas de vanter le mérite des techniques et des méthodes de travail, mais plutôt de montrer les effets ou les répercussions d'une série d'œuvres n'ayant pas été conçues en tant que spectacles adressés au public, mais se présentant seulement comme un achèvement progressif et partiel d'un travail fondé sur l'union indissoluble entre l'action et la vision dans le corps du performer et dans le champ de sa scène autonome. Ce qu'il voit et ressent et la manière dont le spectateur peut être interpellé? Quelle forme de contact ou de contagion peut apparaître à partir d'une scène qui ne se donne pas en spectacle? Tout au long de ces essais successifs où l'art est envisagé en tant que véhicule, comment et dans quelle mesure le rôle et le comportement du spectateur-hôte a-t-il changé au sein d'une action intérieure, qui ne se montre pas à celui qui la regarde, mais qui se consomme dans la verticalité de l'acte et du chant du Performer?

Mots-clés: **Anthropologie Théâtrale. Performer. Art comme Véhicule. Action Intérieure. Spectateur Participant.**

I

Passaram-se alguns anos desde a minha primeira vez. Passaram, então, tantas outras vezes, naquela casa de campo perto de Pontedera. E, em cada ocasião, sermos admitidos ou escolhidos como *hóspedes* no *Workcenter* de Jerzy Grotowski e, depois, também, de Thomas Richards, foi sempre, para mim – como creio para todos os muitos outros aos quais sucedeu o mesmo –, um *privilégio*. Algo certamente não exclusivo, no entanto, pessoal, isto é, reservado a cada um dos participantes em cada encontro.

Essa *eleição* de cada um e de todos, não era somente uma sensação provocada pela maneira pela qual o encontro era marcado e nem mesmo pelo ritual de boas-vindas, mas o prato principal de um banquete proibido: um espetáculo negado e, por fim, um encontro excepcional. Aquelas *ações* não podiam ser traduzidas em *visões*, ao menos não na forma habitual de uma apresentação ou compartilhamento teatral. Para além e ao contrário do teatro, era necessário levar em consideração a ação e saber se distanciar da visão, já que tanto a sequência quanto a significação dessa ação não tinha o objetivo de proporcionar efeitos espetaculares na cabeça do público, mas estava focada nos processos performativos e, ao mesmo tempo, perceptivos do corpo-mente do performer: como se sabe, concebidos a imagem e semelhança – talvez fosse melhor dizer na busca – daquele *Performer* com P maiúsculo do qual Grotowski havia tantas vezes falado e, uma vez, definitivamente escrito (Grotowski, 1988).

E o *espectador*, então, o que tinha a ver com isso e por que exatamente entrava naquela casa? A essa pergunta o próprio Grotowski dava, às vezes, respostas convenientes, mas não convincentes: porém, no fundo, não era essa a verdadeira questão que brotava na mente do hóspede-espectador. Contaminados e fascinados pela *ação interior* e pelo seu espetáculo invisível, o *como* se tornava mais urgente do que o *por quê*. Caso alguém se colocasse com humildade e expectativa diante do resultado final de uma pesquisa rigorosa e obstinada como a de Grotowski, valia a pena a pergunta de *como* olhar e escutar, de *como* colocar-se, de *como* absorver e desfrutar da experiência de um espectador *convidado* e, ainda, literalmente *inesperado*. Um hóspede.

Um mal entendido? Não, e, muito menos, um enigma. A situação de abertura para ver e escutar era total e, ao mesmo tempo, era evidente a condição de interdição espetacular. Um distanciamento

do papel de espectador em proximidade com a hospitalidade fazia implodir – sempre na mente do espectador – a habitual relação teatral em um curto-circuito. Esclarecedor.

Não sei o quanto essa pergunta acerca do *como* em vez do *porque* do espectador tenha interessado e tenha sido estudada do outro lado – aquele dos *atuantes* e, principalmente, dos autores-herdeiros da *arte como veículo* –, com o intuito de continuar desenvolvendo o caminho tomado.

Certamente procurar um modo e um momento de *retorno espetacular* ou – como diria ou dizia Victor Turner – de *reintegração* pós-liminal ou pós-liminoide que seja (Turner, 1986) de uma experiência que escapa do social e de uma percepção livre da dimensão *sociológica*, podia ser uma resposta razoável, mas, também, um *meio de fuga* da fuga. Um contrassenso.

Não, não é obrigatório voltar a *fazer espetáculo* (mesmo se no percurso do *Workcenter* houve provas que indicam essa direção): o fato é que cada ação performativa, quando se faz *obra*, requer uma resposta ou um encontro diferente daquela *avaliação* feita por visitantes especiais e rituais. Em Pontedera, a via da *arte como veículo* frequentemente caminhou em direção a *obras*, mas, com mais frequência ainda, realizou experiências *de contaminação* e, até mesmo, de *composição* que não podiam não se perguntar sobre o tema ou o problema do espectador. Ainda mais se levarmos em consideração o legado de uma pesquisa – a saber, a de Grotowski – que, atenta e imersa na transformação do ator, sempre solicitou e obteve revoluções do espectador: de cúmplice a testemunha e a companheiro de aventura, cada *fase* de progressiva aproximação com a sua pessoa tinha tido a tarefa de fazer desaparecer definitivamente a sua função de espectador.

Como continuar e não contradizer esse *legado* depois da dissolução de tal função, esse é talvez o tema mais fascinante e difícil. O que ocorre em relação ao *Teatro Pobre* e como se transforma a fruição frente à *Arte como Veículo*?

Anos atrás, colocando essa questão para o *público* já numeroso de *Action*¹, sinais interessantes já apareciam. A questão do espectador-hóspede começava a parecer mais como uma nova solução do que como uma velha contradição. Eu diria que a suspensão da relação tradicional ator-espectador suscitava, há tempos, a ideia ou a necessidade de relações, por assim dizer, *superiores*, de alto escalão.

Relações a serem tecidas, não mais no plano da comunicação ou da correspondência, mas para imaginar ao longo do eixo de uma tensão vertical.

Ao longo desse eixo, o ex-espectador teatral podia fortalecer uma atitude de entrega e talvez diminuir a sua sujeição intelectual. Enquanto – como complemento ou compensação por sua exclusão da visão – aparecia uma possibilidade de “indução” da ação interior (da qual Thomas Richards (2000, p. 21) falou e escreveu) talvez pouca intensa, mas nada frustrante. Ao contrário, provavelmente, aguardada.

De fato – poderíamos dizer – o velho jogo teatral dos papéis, a oscilação entre a atenção e a crítica, a interrupção emocional na relação com a cena e o retorno do racional na cena social, pode se tornar um exercício convencional exaurido e improdutivo. Na verdade, o *novo* espectador, filho da música e das imagens, talvez esteja inconscientemente mais predisposto a uma relação de hospitalidade do que de crítica. Pode ser tanto para o bem quanto para o mal, mas nos ocupemos do bem.

II

Das tantas noites de inverno de um espectador, gostaria de citar três. Aos olhos de um espectador-hóspede, que reflete sobre o sentido e o modo de sua nova relação, se detecta, no tempo e no espaço do *Workcenter*, uma espécie de *trilogia* que vai de *Action*, passando por *The Letter*, até a recente *The Living Room*².

Ao longo de mais de uma década foram essas, creio, as etapas mais significativas da linha de pesquisa e trabalho de Thomas Richards (na medida em que é possível – e legítimo – distinguir essa *linha* de tantas outras experiências e propostas importantes e, em particular, da atual abertura entre as duas *companhias*³ que coabitam e se confrontam no *Workcenter* de Pontedera). Por acaso, e por minha obstinação, fui um espectador mais atento e fiel dessa *linha*, ao passo que, sempre por acaso e por minha culpa, não pude seguir a recente proposta de trabalho dirigida por Mario Biagini. Contudo, acredito que, por modos e tentativas diversas, o tema/problema do espectador tenha se tornado progressivamente central para ambos os coordenadores do *Workcenter*.

Ao retornar à *trilogia*, que quero e posso evidenciar, tal tema ou problema aparece como trabalhado, ou como uma série de diferentes

soluções. Permanecendo nos limites da experiência e da memória *de espectador*, parece-me que determinadas alterações no modo de acolher e situar o espectador correspondem a variações – por vezes não declaradas, porém, realizadas – na estrutura e no conteúdo da performance.

Não sei até que ponto uma resposta pessoal a uma fruição possa testemunhar sobre mudanças no processo criativo, mas as três operações e obras autorizam uma comparação, por assim dizer, *objetiva* e convidam a uma reflexão *subjetiva* de certa credibilidade. Em síntese, essa série de três *ações* parece diferenciar-se por escolhas de composição e execução que passam da *liturgia* à *dramaturgia* e, por fim, ao *convívio*. Gostaria de dizer que o espectador-hóspede tem a sensação de assistir a uma cerimônia (*Action*); e, então, de seguir uma história (*The Letter*); e, finalmente, de ser convidado para uma pequena festa (*The Living Room*).

Dir-se-á que são o tema ou o título que suscitam essas diferentes atitudes, mas, na realidade, são também o tempo e o espaço da ação, a relação entre a posição dos atuantes e dos observadores, o texto e o gesto, e, enfim, o próprio canto (que se escuta como se fosse direcionado primeiro para um ritual, depois para uma narração e, então, para uma festa).

Sem entrar, por assim dizer, *no argumento*, mas limitando-me a registrar as mudanças estruturais, o que parece mudar e modular-se de forma diferente nas três *ações* é o enlace entre o plano horizontal das relações entre os atuantes e o eixo vertical dos seus cantos vibratórios.

Em síntese – e ainda mais em detalhe – nos lembramos de como em *Action* não só a importância do coro, mas também a presença de um deuteragonista (Mario Biagini) parecia funcional na construção de uma plataforma dramática, necessária e suficiente para libertar a verticalidade de um canto: canto incorporado, mas, por fim, desincorporado do mesmo Thomas Richards.

Acerca da *visão* de um canto que atravessa os corpos e, no entanto, *aparece* como independente deles, já me aventurei a escrever (Giacché, 2008). Mas, em torno do totem do canto não se pode subestimar ou esquecer o quanto a ação estava ancorada na fusão e contraposição dos dois atuantes principais, e que, ao segundo atuante, foram confiadas as incursões do texto e do gesto *significativo*.

Depois – muito depois, isto é, depois de tantas outras propostas intermediárias – *The Letter* alargava e reforçava o plano e a dinâ-

mica *horizontal*, sobrepondo à partitura uma verdadeira *trama* que se encarregava de contar uma história, mas, também, de distribuir os papéis, assim como de dividir funcionalmente o tempo-espço *cênico*. A dramaturgia, dessa vez, não parecia uma plataforma de lançamento, mas uma tessitura suspensa que se entrelaçava à ação: uma espécie de segundo plano que funcionava como um andaime ao redor da ascensão do canto, enquanto, as palavras *pronunciadas* do texto de *The Letter* (aquela poesia ou prosa que em *Action* soava como *anúncio* ou como *rubricas*), também passavam pelos caminhos e técnicas do canto vibratório.

Também como resultado dessas mudanças, diante de *The Letter* o espectador se sentia mais necessário. Além disso, recebia mais instruções, e – não obstante a negação do *seu papel* – ele reconquistava um *lugar* seu em um campo *cênico* frequentemente orientado na sua direção e para o seu olhar.

III

Aqueles que tiveram diante de *The Letter* a impressão reconfortante de um retorno gradual à relação teatral foram desmentidos e desviados pelo último ato dessa *trilogia*. *The Living Room* é, ainda, uma experiência diferente, também e, sobretudo, por aquilo que diz respeito à relação com o espectador. Dessa vez, o lugar é *a casa dos atuantes*, no entanto, desta vez, o *Workcenter* sai em turnê, e pode-se dizer que já não tem sede própria. Em cada cidade procura *seu* endereço: um ambiente disponível e adequado é, a cada vez, equipado como lugar de um encontro privado. E, de certa maneira, festivo. O grupo de atuantes-viajantes toma posse de uma sala que é feita, ou finge ser, *própria*, e onde acolhe um número adequado de visitantes, em relação ao qual o grupo-família cumpre por completo o dever e o prazer da hospitalidade.

O espectador-hóspede rompe a *hendíade*, no sentido de que agora o hóspede é o verdadeiro substantivo, enquanto o espectador corre o risco de se transformar em um incômodo adjetivo. O *espaço* é de fato uma casa particular ou um local comum, com seu mobiliário abundante e, até mesmo, incômodo: não é nem palco nem sala, mas *casa*. Consequentemente, o *habitus* formal e o desconforto cordial de ser *hospitaleiro* e *hospedado* é vivido ou performado por todos – atuantes e espectadores. O encontro matinal para um café

da manhã em grupo ajudará a deslocar, também, o *tempo* habitual, ou seja, vespertino, de um *espetáculo*.

A obrigação de uma apresentação recíproca e o prazer de alguma conversa, primeiro imposta, e, depois, interessada, substitui e, ao mesmo tempo, anula o tradicional *hall* de entrada e o essencial prólogo das visitas anteriores feitas na casa de Pontedera. Entretanto, o paradoxo de um espaço distante do *Workcenter* permite a neutralidade, mas, também, a veracidade de uma *casa*: dita o comportamento dos visitantes e ajusta o tempo e o modo de ignição gradual da performance. Começa-se, então, quase sem interrupções, como se a conversa prosseguisse com atuações casuais, que se tornam intensas e insistentes, com uma sucessão de intervenções individuais, até que a Ação e o Canto dominem o campo por completo: em primeiro lugar, o campo do tempo e, em seguida, o do espaço.

Talvez a aposta do título fosse que *Living Room* se tornasse uma *sala cheia de vida*. Uma aposta bem sucedida. Mas, voltando às coordenadas já utilizadas – ou seja, aos enlaces entre as abscissas das relações e as ordenadas do canto – é explícito que *The Living Room* produz uma revolução ou talvez uma dissolução radical. Enfim, a horizontalidade e a verticalidade passam de condições da ação a dimensões do ambiente: a área de um piso de contatos e o volume de uma sala a ser preenchida de som. Desta vez, os atuantes se alternam como guias do canto, ainda que Thomas continue como centro e motor preponderante da performance; os observadores, por outro lado (cada um no seu lugar de conversa e café da manhã), são cercados e, ao mesmo tempo, ignorados. Assim, a comodidade da hospitalidade pode antecipar o abandono. Assim, o *en-canto* se realiza, primeiro, literalmente (materialmente se está situado em meio ao canto) e, depois, progressivamente, na essência.

Ao final da performance, algumas saudações e raros comentários como depois de uma visita privada: só que nesse caso os gestos informais de agradecimento são mais autênticos que os precedentes gestos formais *para se conhecer*.

Onde você foi, fazer o quê? Não se viu senão sons e, talvez, se tenha escutado visões – que eram, pois, o sonho muitas vezes insatisfeito do tradicional espectador de teatro. Mas a *confeção* aberta e a nova *convenção* da *Arte como Veículo* é por sorte desorientadora e não adere imediatamente e, graças a Deus, não convence a todos.

Muito melhor assim. A instabilidade e a confusão nos salvam de um rápido metabolismo e provocam, ao contrário, uma fase de resfriamento: cada um levará consigo a sua própria impressão, mas, essa experiência, não será fácil *de fazê-la sua*. O espectador-hóspede deve, na minha opinião, funcionar como um oxímoro, até para respeitar a distância e a intimidade da ação interior.

Com relação às operações e obras anteriores, se pode ser tentado por uma nostalgia do sagrado de *Action* e do sentido de *The Letter*. Quem sabe, então, a dissolução ideal do falso problema do espectador não está em absoluto na comparação, mas na soma algébrica dessas três experiências. E, talvez, de uma quarta ainda por vir.

Para concluir, o que posso dizer ou dar do ponto de vista *cego* de um *espectador-hóspede*?

Certamente, não apresentar essas notas em forma de crítica, mas apenas testemunhar uma sensação e reafirmar uma convicção, após a *visita* a Perugia de *The Living Room*. Creio que a eficácia da *Arte como Veículo*, para quem é convidado à sua manifestação, possa ser medida com uma escala ascendente de encantamento, tanto literal quanto substancial. Talvez *indução* seja ver e ouvir alguém que, dentro de si, mas por sua conta, *toca* a beleza ou apenas lhe desvenda o mistério.

Para mim, a descrição e, ao mesmo tempo a prova desse *en-canto* está em uma frase roubada de Eugenio Barba (frase cheia de desalento diante de uma das primeiras *Actions* mostrada por Jerzy Grotowski, em 1990, no então novo *Workcenter* de Pontedera e escrita no rodapé do seu texto): “[...] a corrente continua. Mergulho a minha mão com o propósito de pegar. Ela sempre volta vazia. Um punhado de água. Por que finjo, então, ter pego o sentido?” (Barba, 1993, p. 151).

Notas

- ¹ Trata-se da primeira obra performativa de autoria de Thomas Richards, sob a supervisão de Grotowski.
- ² Trata-se de três *Ações* ou *Obras* – melhor seria dizer *operações* – que retomam vinte anos de pesquisa e de trabalho de Thomas Richards.
- ³ Trata-se da *companhia* que se encontra em torno de Thomas Richards e daquela que é dirigida por Mario Biagini.

Referências

- BARBA, Eugenio. **La Canoa di Carta**. Trattato di Antropologia Teatrale. Bologna: Il Mulino, 1993.
- GIACCHÈ, Piergiorgio. La Verticalità e la Sacralità dell'Atto. In: ATTISANI, Antonio; BIAGINI, Mario (Org.). **Testimonianze e Riflessioni sull'Arte come Veicolo**. Roma: Bulzoni, 2008. P. 119-128.
- GROTOWSKI, Jerzy. Il Performer. In: **Centro di Lavoro di Jerzy Grotowski**. Pontedera: Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera, 1988.
- RICHARDS, Thomas. Il Punto-limite della Performance. **Documentation Series of the Workcenter of Jerzy Grotowski**. Pontedera: Fondazione Pontedera Teatro, 2000.
- TURNER, Victor. **Dal Rito al Teatro**. Bologna: Il Mulino, 1986.

Piergiorgio Giacchè é antropólogo e professor de Antropologia do Teatro e do Espectáculo na Universidade de Perúgia, na Itália. Ele foi membro do comitê científico da *ISTA-International School of Theatre Anthropology* dirigida por Eugenio Barba, de 1981 a 1991. É autor de inúmeros artigos e livros.
E-mail: p.giacche@virgilio.it

Traduzido do original em italiano por Itiana Goularte Pinto (Universidade Federal do Rio Grande do Sul) sob a supervisão de Cláudia Mendonça Scheeren (Universidade Federal do Rio Grande do Sul). Revisão técnica de Tatiana Motta Lima (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro).

Recebido em 04 de outubro de 2012
Aprovado em 15 de novembro de 2012