

Programas de Teatro: Objeto da Cultura e da Prática Teatral

**Walter Lima Torres Neto*

Resumo

Esse artigo destaca a condição do programa de espetáculo como uma fonte para os estudos da relação entre teatro e sociedade. Nesse sentido, são apresentadas algumas ênfases (didascálica, histórica, estética e genética) na constituição da redação do projeto editorial dos programas de teatro.

Palavras-chave: programa - teatro - sociedade

Abstract

This article highlights the condition of the theatre program as a source for the study of the relationship between theater and society. In this sense, are some emphases (didascálica, historical, aesthetic and genetic) to constitute the discourse of the editorial project of the theater programs.

keywords: theatre - program - theatre - society

‘Rapazes, também eu fui rapaz, disse o mestre, o Pitada, um velho mestre de meninos da Gamboa no ano de 1850; fui rapaz, mas rapaz de muito juízo, muito juízo... Entenderam?’

‘Sim senhor’

‘Não entrei no mundo como desmiolado, dando por paus e por pedras, mas com um programa na mão... Sabem o que é um programa?’

‘Não senhor’

‘Programa é o rol das cousas que se hão de fazer em certa ocasião; por exemplo, nos espetáculos, é a lista do drama, do entremez, do bailado, se há bailado, um passo dous, ou cousa assim... É isso que se chama um programa’

Machado de Assis, O Programa

Introdução

É evidente que Machado de Assis sabia o que era um programa de teatro, mas o que nós não sabíamos é que esse fora objeto da metáfora para se discutir o programa de uma vida, como é o caso no conto intitulado, O programa...

Como é sabido são muitos os objetos periféricos à encenação e ao processo criativo, dentro do trabalho teatral, que despertam a atenção dos estudos teatrais. Dentre esses documentos-fontes, que ao longo do tempo adquiriram o estatuto de patrimônio histórico, e que até então, pouco ou modestamente, são explorados encontram-se: a correspondência teatral; livros de memórias; cartazes; cadernos de direção; projetos de cenografia; mapas de iluminação; croquis de figurinos; projetos de produção; o próprio material de divulgação; dossiês de imprensa; borderaux e documentos administrativos, além de toda sorte de impressos como cartões postais; maquetes de cenários e tantas peças do gênero, que poderiam ser denominados de subalternos, se comparados com os inúmeros estudos dedicados à dramaturgia, aos procedimentos de atuação, às concepções de encenações, e à própria história do espetáculo.

Esses objetos-fontes integram o museu vivo do teatro. E se pensarmos inclusive nos objetos construídos, em três dimensões, para uso na própria cena, esses objetos, resultado de um esforço criativo e dispersos após as apresentações, constituem um conjunto bastante heteroclítico, natural à cultura e a prática do teatro de cada país. Apesar da dificuldade de se estabelecer critérios de arquivamento, armazenamento e exibição, esses objetos são os variados traços que compõem o grande monumento ao efêmero que é o próprio teatro. Alie-se a esses objetos-fontes, temas como a sociabilidade e a economia, o gerenciamento de um teatro, a história do fomento e a história da administração da produção teatral em relação com o discurso criativo.

Nesse breve ensaio, trato do programa de espetáculo e de suas ênfases. Neste caso, o programa é interrogado à luz da atividade teatral moderna e contemporânea como um fenômeno da cultura, por meio de uma pesquisa de caráter pragmático. Esclareço, desde logo, que entendo uma cultura e prática teatral como a dinâmica de um conjunto de agentes, modos, regras aplicadas às técnicas e aos procedimentos que possibilitam a expressão de um esforço criativo em permanente atrito com condicionamentos sociais, que por sua vez, determinam os modos de produção, concepção, execução e recepção de uma obra cênica.

O programa como publicação que acompanha um evento que vamos assistir, despretensiosamente, não é um privilégio das artes cênicas (ópera, circo, teatro, dança), nem da música, nem das artes plásticas, nem do cinema, tão pouco das atividades desportivas. A publicação-programa é natural de qualquer cerimônia social organizada ou não, seja ela civil ou militar, laica ou religiosa, artística ou política, de expressão individual ou coletiva. E se por um lado, o programa é natural dessas cerimônias sociais, por outro lado a sua confecção não é, necessariamente, obrigatória. Trata-se de uma publicação provisória, perecível e opcional ao evento em questão. Pode-se deduzir que poderia haver um evento que não apresentasse programa nenhum, mas seria difícil imaginar que houvesse um programa sem um evento correspondente. O programa pode assim falar mais do que, simplesmente, anunciar ou traduzir, em palavras, o que o discurso criativo sugeriria em cena. Por um lado, qual seria hoje na era digital, e qual teria sido no passado a função de um programa de teatro? Certamente muito diferente, se comparamos os programas do século XIX com os programas do século XX! Em que medida o programa de teatro pode ser um reservatório, uma fonte que nos informa sobre como o teatro

foi e está sendo pensado por quem o realiza? Mesmo que tenha sido idealizado como uma publicação ocasional, despreziosa, em que medida esse opúsculo pode revelar a ideologia que motiva os agentes criativos responsáveis pela obra apresentada? Por outro lado, a experiência estética do espectador poderia ser mediada por um programa recebido, displicentemente, ou comprado à entrada de um teatro? O leitor-espectador encontraria aí as regras ou os pressupostos que insinuariam sua apreciação estética da obra cênica? Na atualidade, o programa apontaria para uma forma correta de “ler” o espetáculo? O programa de espetáculo deveria ser concebido como uma publicação especializada, um exemplar a mais para a “escola do espectador”?

Essas e outras questões atinentes ao programa de teatro deveriam ser o objeto de múltiplas reflexões. No caso específico aqui, pretendo oferecer menos respostas definitivas, mas ao contrário problematizar tanto do ponto de vista histórico quanto do ponto de vista do esforço criativo a condição deste objeto-fonte e sua relação com o espectador-leitor do programa. Pensar criticamente sobre a natureza e a função do programa de espetáculo significa considerar que, de um lado estão as intenções dos artistas da cena, os produtores do espetáculo, os fabricantes do programa, e de outro lado, os espectadores da apresentação. Não se tem notícia até o momento presente (novembro de 2014) que tenha havido algum tipo de programa confeccionado por qualquer procedimento associativo ou colaborativo com qualquer interatividade entre artistas e público. Faço essa ressalva pois são conhecidas as experiências teatrais contemporâneas que procuram diminuir a distância entre atores e espectadores, estimulando que estes interajam para além do seu trabalho imaginativo, considerado por muitos como passivo, isto é, que intervenham na ação cênica, tornando-se também atores, ainda que circunstancialmente. No caso do programa, não será uma surpresa se um dia, futuros espectadores receberem um programa que traga o “relato” da experiência de outros espectadores que primeiro assistiram ao evento teatral.

Brevíssimo histórico

Sem me atardar sobre um histórico rigoroso acerca dos primórdios do programa como publicação estável e consolidada, posso afirmar que o mesmo se aperfeiçoa, encontrando seu formato, desde a segunda metade do século XIX. Pelas principais capitais da Europa, o programa é um anúncio, sua finalidade primeira é a de uma informação inserida, inicialmente, em publicações como jornais especializados nas artes dos espetáculos, indústria nascente do lazer.

Posteriormente, o programa se transforma numa carta de intenção endereçada ao espectador, transformando-se numa publicação independente e autônoma. Da mesma forma que a condição do espectador diante da exibição cênica se alterou, ao longo desses últimos cem anos, deve-se considerar que o programa também se modificou na maneira de se dirigir à audiência. Público de maneira genérica e indeterminada, audiência anônima, grupo limitado de espectadores, conjunto restrito de seguidores, enfim a condição de quem vai ao teatro hoje é motivada por diversos estímulos extra-cênicos, não sendo somente o título do cartaz a atrair a sua atenção. Contribui para tanto, as diversas formas de se pensar o público do e/ou no teatro. E muitas vezes, pode-se caracterizá-lo como mais um grupo de consumidores ávidos que reagem, economicamente, consumindo o último produto cultural da moda. Dessa maneira, não seria desprezível problematizar as intenções de participação e os laços de relação que se tecem entre o espectador e a obra cênica graças aos programas.

Parto do pressuposto de que o programa de teatro é, na sua origem, principalmente um veículo de informação sobre a apresentação, o evento social em si, e não um veículo, como se transforma mais tarde no século XX, de ideologias e expressões estéticas. Pode-se suspeitar que nos dias que correm, em alguma medida o programa tenha se transformado em objeto de reflexão crítica sobre a apresentação, enquadrando e orientando, por conseguinte, o olhar do espectador. O programa exerceria assim, na contemporaneidade, um papel disparador no tocante à fruição estética da apresentação cênica, um elemento a ser considerado pelos estudos sobre a recepção teatral na era digital.

Objeto perecível, que não foi confeccionado, necessariamente, para durar se comparado às edições dos textos teatrais, o conjunto, pode-se imaginar, é incalculável de programas impressos ao longo da história do espetáculo ocidental, desde a sistematização e adoção deste pequeno catálogo pelas principais salas de espetáculos européias ao longo do século XIX. Apesar de todas as pequenas folhas, folders, folhas soltas, prospectos, livrinhos, revistas, cadernos, blocos, bloquinhos, folhas dobradas... enfim uma massa de opúsculos terem sido consumidos pelo tempo; os vestígios que sobreviveram à voracidade do tempo podem fornecer pis-

tas incalculáveis acerca da concepção que os agentes criativos e os produtores teatrais, detentores dos meios de produção material da atividade teatral, possuem ou possuíam de seu trabalho criativo e econômico, revelando um perfil de espectador a quem se dirigiriam com essas publicações.

Traços de expressão para além da obra teatral?

Sim! A origem e presença de uma reflexão, sobre o esforço criativo nos programas de espetáculos teatrais, pode ser comparada em intenção, com o conteúdo de alguns prefácios escritos pelos próprios autores dramáticos para suas peças. Esses prefácios sugerem atitudes criativas diversas e ânimos distintos. Esses autores ao apresentarem, ou na maioria das vezes defenderem, suas ideias sobre suas obras, se relacionavam, publicamente, com o ambiente cultural para onde convergiam obra e intenção estética. Dessa forma, esses prefácios poderiam ser lidos mediante as mais diversas tendências e intenções em relação a este ambiente social. Por exemplo, diante de um ambiente mais hostil tem-se, por que não, os prefácios querelosos, cujos mais conhecidos teriam sido escritos no século XVII.

Movido pela necessidade de resposta do autor a seus confrades, o autor está querelando pela primazia de certa questão. O exemplo mais emblemático talvez seja o conjunto de prefácios e exames redigidos por Corneille sobre o Cid. O séc. XVII francês, em meio à prescrição da Academia na imposição das suas famosas regras das três unidades, escudados pela leitura de a Arte Poética de Aristóteles, estimulou a redação de críticas em panfletos, prefácios e folhetins. Isto promove um movimentado troca-troca de acusações e defesas sobre a obra. Outros exemplos seriam os famosos prefácios de Molière contra a “cabala” de detratores, os “falsos devotos”, contrários ao seu Tartufo.

No século XVIII, foi a vez de Beaumarchais no seu Discurso sobre o drama sério, que acompanhou a edição de sua peça Eugénie. Lê-se aí a gênese, a defesa e promoção de um novo gênero dramático. Nessa mesma linha aparecem ainda no século XVIII, os prefácios de Schiller e Diderot, onde se discutiam as novas idéias vinculadas a uma dramaturgia que prenunciava mudanças estruturantes na arquitetura da própria composição dramática, segundo exemplos descritos por esses mesmos autores. Esses talvez sejam exemplos de prefácios ensaísticos.

O prefácio poderia ser programático à maneira do que fez Victor Hugo ao redigir seu prefácio à peça Cromwell. Nesse caso, e talvez seja o único na dramaturgia ocidental, o prefácio passou a ser mais conhecido do que a peça prefaciada. Conhecido pelo subtítulo “Do Grotesco e do Sublime” esse paratexto ganhou vida e edição próprias dando-lhe foro de manifesto do Romantismo. A peça em si, de grande complexidade para ser encenada, acabou à sombra de seu prefácio. Dessa maneira tem-se uma densa e importante reflexão do autor dramático que extrapola as razões do título prefaciado para se projetar como o pensamento de uma nova estética para o próprio teatro.

Não possuindo a mesma fama, porém não menos importante, em termos programáticos, lembramos o caso do prefácio de Strindberg para sua peça Senhoria Júlia. Tão programático quanto Victor Hugo, agora do ponto de vista da estética Naturalista, o prefácio discute a nova corrente estética ao relacioná-la com a concepção apresentada pelo próprio autor sobre sua peça. Seguindo o mesmo raciocínio estabelecido por Strindberg, encontram-se os prefácios de Zola com destaque para o prefácio de Terése Raquin, adaptação do romance de mesmo nome. Vê-se, com certeza, nesses prefácios programáticos, um princípio de conceitualização que vai se adensando para encontrar em 1921 um dos prefácios talvez mais famosos da história do teatro moderno, o prefácio porque não filosófico à Seis personagens à procura de um autor escrito por Luigi Pirandello.

Entre os autores do pós-guerra, destaca-se Jean Genet, que após ver algumas montagens de suas peças, redige certas Advertências, Avisos e Notas que passam a acompanhar as edições de suas obras. Neste caso específico, destaca-se o famoso: “Como representar as Criadas” e o “Como representar o Balcão”. Esses avisos não explicam o texto. Eles querem esclarecer sobre a concepção que o autor possui da sua própria obra.

Enfim, esses comentários sobre o texto teatral, esses paratextos que acompanham na maioria das vezes a edição dessas peças, escritos pelos próprios dramaturgos, em diferentes períodos da história do teatro ocidental, e que aqui deu-se essa pequena amostragem, são semelhantes às formas de expressão dos agentes criativos contemporâneos. Sobretudo aqueles agentes criativos que trabalham longe dos condicionamentos de uma dramaturgia pré-estabelecida. Comentar sobre o seu espetáculo ou sobre o seu processo criativo decorre

do fato de que hoje muitos espetáculos se apresentam ao público como um texto cênico, sem necessariamente, serem tributários de uma peça de teatro no sentido convencional. Parece-me natural que, de alguma forma, a motivação dos dramaturgos do passado encontre seu eco na redação dos programas contemporâneos, sobretudo, quando se tenta afirmar, pelo discurso escrito no programa, atitudes criativas mais ou menos conservadoras ou inovadoras, onde as vozes criativas se confundem graças aos novos procedimentos criativos.

Por que estudar os programas hoje?

O teatro hoje, diferente do tempo em que escreviam os autores acima lembrados por seus prefácios, está contaminado por elementos da performance e das artes plásticas. Há mesmo quem denomine a experiência teatral hoje como pós-dramática ou como um teatro performativo ou ainda infra-dramático ou trans-humano. Tributária do cinema e do vídeo, informatizada, às vezes até digitalizada, a encenação, (ou seria o caso de falar em exibição cênica), se personaliza em meio a uma diversificação de procedimentos criativos que fazem apelo até às ciências físicas e neurológicas, os quais geram resultados estéticos dos mais inusitados.

Da mesma forma, explorando novos espaços cênicos na paisagem urbana ou se mantendo fiel à frontalidade da cena dita à l'italiana, a encenação explora formas em lugares alternativos às salas de espetáculos para se dirigir ao espectador contemporâneo. Dentro deste novo quadro criativo, interrogo os programas em função das ideias dos grupos teatrais contemporâneos dos quais essas publicações são o suporte para a expressão de comentários sobre os próprios espetáculos. Essa interrogação se dá diante do comportamento criativo adotado tanto por companhias mais convencionais, privadas ou públicas, quanto por coletivos teatrais e grupos artísticos independentes ou alternativos, de caráter provisório. Em suma, o estudo dos programas colabora para o conhecimento dos pressupostos sobre como a encenação hoje se apresenta ao espectador. O programa do espetáculo que é pensado e elaborado para alcançar as mãos do espectador pode ser assim uma chave para resposta de questões, como foram no passado os diversos prefácios associados, exclusivamente, à dramaturgia.

Um fato, que talvez não seja um sintoma tão particular, chamou minha atenção. O fato de que, no teatro brasileiro contemporâneo, dos anos 1990 para cá, haver uma grande variedade de formatos para os programas de espetáculos. Essa variedade compreende, por exemplo: o emprego de cortes e recortes diferenciados; o uso dos mais variados tipos de papel; o emprego abundante de cores; um número de páginas irregular; o emprego de material iconográfico diverso, etc. Em suma, desabrochou na cultura teatral brasileira uma notória irregularidade em relação ao projeto editorial de um programa, quando comparado com publicações oriundas da cultura e da prática teatral americana ou francesa, por exemplo.

Os programas, de maneira geral, são veículos de uma massa textual que elucida o espectador-leitor sobre questões atinentes à montagem, ao processo criativo, ao tema trabalhado, ao autor, entre tantos aspectos do trabalho teatral. É notório que, às vezes, haja programas que queiram “falar” mais do que os espetáculos que anunciam. E no teatro brasileiro da pós-ditadura, pode-se constatar que se multiplicam e se diversificam as expressões das intenções criativas dos grupos e coletivos teatrais, a inventarem para si e para seu público de seguidores o seu próprio teatro, graças aos seus interesses em relação à função do teatro na sociedade. Desta massa textual presente nos programas advém o desejo de se manifestar, por um lado, o lugar da autoria do espetáculo que se vai apresentar, visto que em muitos casos o privilégio do estatuto desta autoria não pertence mais, exclusivamente, a um único autor. Por outro lado, à leitura desses programas, percebe-se um desejo de certa auto-crítica preliminar em relação ao trabalho teatral. Em todo caso, sobrevem desses opúsculos uma vocação para a afirmação de um discurso sobre a própria linguagem teatral adotada pelo esforço criativo, configurando-se num comentário convergente em relação à cena ou ao trabalho intelectual coletivo.

Como o programa foi estudado até então?

O programa de teatro enquanto elemento integrado à atividade teatral sempre foi, majoritariamente, lembrado pelos estudiosos do teatro, como estando associado aos estudos da recepção teatral. E os procedimentos, relativos à recepção teatral, são tão complexos quanto variados na tentativa de se descrever e analisar o comportamento, a reação e a assimilação do público em relação às formas simbólicas produzidas pela obra cênica. Relacionando o universo de referências culturais do espectador e o universo constituído pela reali-

dade teatral organizada pela cena, a recepção teatral, diante de uma obra polissêmica, é bastante distinta da recepção literária ou romanesca. Não resta dúvida, entretanto, de que neste contexto as teorias de H. Robert Jauss e Wolfgang Iser desenvolvidas ao longo dos anos 1970, sobre o horizonte de expectativa e o leitor implícito em relação à recepção da literatura, influenciaram sobretudo os estudos da semiologia do teatro que deslocaram seu olhar dos signos da cena para o estado de percepção do espectador, onde, em certa medida, a publicação-programa poderia contribuir nessa operação investigativa.

Sob o ponto de vista de uma sociologia do teatro, com o objetivo de conhecer o perfil de grupos sociais diversos de espectadores que frequentavam salas de espetáculos que apresentavam uma programação distinta em termos de linguagem teatral, Anne Marie Goudron realizou uma pesquisa pioneira no campo das artes cênicas. *Théâtre, public, perception*, publicado em 1982 ainda é hoje uma obra de referência em termos de metodologia e técnica de enquete, em relação ao estudo do público de teatro e seus condicionamentos. Tendo por foco quatro espetáculos produzidos em Paris, a pesquisa investigava, por meio da aplicação de questionários aos espectadores, o comportamento do público, suas motivações, seus gostos, suas preferências entre um teatro de arte e um teatro puramente comercial, um teatro que “faz pensar e refletir” e um teatro que é fundamentalmente entretenimento. A investigação é centrada na análise das respostas aos questionários aplicados. E o foco dos questionários é a percepção do espectador provocando sua apreciação sobre os elementos que compõem os espetáculos (espaço cênico, iluminação, atuação, cenário, figurino, etc), bem como sua opinião sobre as instituições onde estavam inseridas tais montagens. Entretanto, um fato chama minha atenção. O fato de passar em relativo silêncio, nos quatro questionários aplicados aos espectadores de cada uma das montagens selecionadas, uma atenção especial sobre o possível papel desempenhado pelo programa, junto à leitura que o espectador faria da encenação que assistisse. É possível porém, que o papel dos programas tenha se “dissolvido” e fosse lembrado nas respostas dos espectadores ao questionário. Mas isso não temos como saber.

A importância do programa não deixa de ser observada, ainda que discretamente, por Patrice Pavis no seu fecundo *Voix et Image de la scène: pour une semiologie de la reception*. Em 1985, com um panorama muito distinto do atual, em termos de produção cênica, a análise sobre a concretização do texto dramático ou do texto espetacular, em termos de produção e recepção, lembra Patrice Pavis, independente da corrente teórica aplicada, deveria levar em consideração, dentro de um registro ficcional, a análise do conjunto dos sistemas significantes inerentes a uma mesma obra. Obra de ficção, a encenação, forjada pelo trabalho de vários agentes criativos, é organizada por meio de uma produção significativa disposta hierarquicamente. Em particular, a publicação-programa é citada por Pavis no “questionário para análise dos espetáculos”, como um elemento que trabalha dentro do conjunto das expectativas criadas na audiência e que precisa ser “dechavada” por quem estuda a percepção do espectador. Pavis lança mão de uma bela metáfora sobre a condição do espectador em relação à encenação. “A encenação, seria segundo ele, uma galeria de espelhos, cujo guardião-espectador teria perdido a chave para poder dela sair.” (PAVIS, 1985, p.295). Mas em relação aos programas, não seria o caso deles serem uma espécie de chave para possibilitar o espectador-leitor a “entrar” ou invés de sair? E, nesse sentido não poderia ser, portanto, a publicação-programa uma possível mediadora capaz de pavimentar e garantir o acesso à “galeria de espelhos”, dentro da relação que o espectador conseguisse estabelecer com a apresentação cênica? O programa para tanto precisaria ser interrogado, pelos investigadores teatrais, na tentativa de revelar a relação dialética entre a ideologia do trabalho teatral e as possíveis estratégias de leitura da encenação sempre dentro da relação entre agentes produtores e audiência receptora.

Ainda em 1990, no campo dos estudos da semiologia teatral, *Theatre Semiotics: signs of life* da autoria de Marvin Carlson, discutia sobre como considerar as condições de leitura do espetáculo pelo espectador. Carlson chamava atenção, nesse sentido, para que historiadores e pesquisadores se dedicassem ao estudo não só de programas, mas também da crítica, da publicidade e de toda sorte de publicações que comentam e promovem um espetáculo. No caso dos programas, Carlson chama atenção para que não fossem consultados como um tipo de documento que pudesse ser tributário, unicamente, de um utilitarismo em relação à informação que ele é capaz de oferecer. Isto é, a confirmação para a extração de dados básicos, aqueles que, normalmente, o programa disponibiliza em termos de registro sobre o espetáculo teatral. Mas que o programa, a publicidade e a crítica, analisados, conjuntamente, pudessem ser estudados como elementos que tecem uma rede de conhecimento e assim condicionam e estruturam a relação de recepção que uma obra cênica possa vir a ter com o seu espectador. Essa rede de conhecimentos ofereceria ao espectador comentários que instrumentalizariam sua leitura em relação às “regras do jogo” da encenação.

Ainda na mesma década, Susan Bennett escreveu *Theatre Audiences: a theory of production and recep-*

tion. Nesta obra, a autora destaca a importância de se perceber a condição do público diante do espetáculo como um fenômeno cultural, condicionado por sua própria experiência em termos de uma cultura e prática teatral pessoal. Entendendo o fenômeno teatral circunscrito como um evento social limitado por sua vez por forças socio-culturais, Bennett nos alerta para o fato de se considerar o ato da recepção teatral como uma negociação centrada nessa “relação entre cultura e a idéia de evento teatral como uma necessária, flexível e inevitável reescrita permanente.” (BENNETT, 1990, p.114). Especificamente, sobre o papel dos programas nesse processo de recepção, ela lembra que este tipo de publicação é mais um vetor a unir os laços do espectador com a cena colaborando na decodificação da narrativa cênica. Especificamente, sobre a ação dos programas, ela lembra o exemplo dos escritos de Edward Bond sobre a temática da violência no programa de sua peça *Lear*. Ela recorda ainda sobre a ajuda proporcionada pelo programa quando este apresenta a lista completa de *dramatis personae* de uma peça histórica, cuja intriga complexa e abrangente pode comprometer a percepção do espectador diante do “aqui e agora” do teatro. E neste caso, ela cita o exemplo da lista de personagens para peça *The White Devil* de John Webster numa montagem do *Old Vic* em 1975.

Um primeiro trabalho que se descola do campo da recepção para pensar a publicação-programa em termos estruturais e morfológicos, detendo-se nela em termos analíticos, enquanto projeto editorial, parece ser um artigo de Gilbert David de 2002. Neste artigo, o pesquisador quebequense analisa uma série de programas de teatro do Quebec, do século XX. Gilbert David explicita os laços de proximidade entre o programa de teatro, a peça que lhe dá origem e a representação a qual o programa se relaciona sempre na condição de um paratexto teatral, a maneira proposta por Gerard Genette e seus trabalhos sobre intertextualidade. Nesta ocasião, Gilbert David estabeleceu uma estratégia para elaborar sua anatomia do programa seguindo os dois principais eixos constituintes da publicação programa: os elementos visuais e os elementos textuais que ordenam e dão suporte às informações de uma montagem teatral. Sobressai desta reflexão, talvez pioneira, a ênfase de que, de fato, um objeto tão periférico para não dizer subalterno em relação aos estudos teatrais pudesse ser capaz de revelar tantas informações sobre uma cultura e prática teatral.

Dando continuidade a seus estudos sobre a análise estrutural do programa de teatro, Gilbert David, numa segunda ocasião, em 2003, procurando se desmarcar da definição associada ao paratexto literário elaborada por Gerard Genette, estabelece agora uma metodologia mais prática, ainda que tributária da semiologia teatral, oferecendo uma nova posição em face da análise dos conteúdos enunciados pelos programas de teatro. A metodologia elaborada por Gilbert David, nesta ocasião, esteve associada a um corpus de programas do teatro quebequense que vai dos anos 1930 até o final do século XX. Para decorticar o “regime editorial” desses opúsculos, Gilbert David estabeleceu três níveis de leitura referentes a três campos editoriais presentes, segundo ele, nos programas: o CO-TEXTO abrangendo o conteúdo informativo e factual; o AVANT-TEXTO relacionado as intenções pedagógicas e didáticas e o META-TEXTO, que reúne um conteúdo exegético sobre o espetáculo.

Já Umberto Eco, em 2009 no seu *The infinit of lists* resultado de uma encomenda do Museu do Louvre para uma curadoria, chama atenção para o papel desempenhado pelas listas numa composição poética. Enumerações dos mais variados tipos de objetos, personagens, lugares, nomes, entre os elementos mais inusitados, essas listas podem ser verificadas, segundo Eco, em diversas obras desde Homero até James Joyce. Umberto Eco, desenvolvendo sua interpretação acerca da função das listas na estrutura da obra literária, elaborou um estudo que extrapola o campo literário e problematiza também as representações imagéticas, desde a pintura clássica até as artes visuais contemporâneas. A ideia de Eco é de que a lista é um recurso poético do ponto de vista de uma narrativa literária ou iconográfica, que colabora no intuito de gerar um efeito de incompletude e de infinito no leitor ou no apreciador do quadro. Noção organizacional e hierárquica, as listas também podem estar inscritas, segundo minha dedução, noutros suportes não poéticos, como por exemplo, os programas de teatro.

Umberto Eco chama atenção para existência de dois tipos de listas, as práticas e as poéticas do ponto de vista do objeto contemplado pelas mesmas, e em relação ao efeito dessa enumeração sobre o sujeito. As listas práticas estão associadas às listas do gênero catálogo, que ao enumerarem objetos ou pessoas como em testamentos ou listas de compras ou de convidados para uma cerimônia, seriam portanto listas finitas, que após alcançarem seus objetivos são, via de regra, descartadas. O que em parte justificaria o descarte dos programas uma vez cumprida sua função restrita ao ato de uma apresentação. Já as listas poéticas, que no fundo são as que mais interessam a Umberto Eco na sua longa exposição, se detêm em criar o efeito de “vertigem do infinito” percebido pelo autor italiano. Isto é, essas listas induziriam por sugestão e graças à sua enumeração poética

exaustiva tanto o leitor de uma narrativa de ficção, quanto o apreciador de um quadro, por exemplo, a perceberem o que está para além do que o narrador não consegue narrar, onde em muitos casos deve fazer apelo ao famoso “etc”, para sinalizar o que está para além da narrativa, ou no caso do pintor aquilo que estaria para além do que a moldura é capaz de limitar. Umberto Eco ainda observa o aspecto seletivo da lista. Ele afirma que as mesmas podem ainda ser conjuntivas e disjuntivas. Isto é, graças à sua enumeração a lista é capaz de estabelecer uma coerência entorno de um mesmo contexto ou substrato ou propor uma associação inaudita repertoriando objetos disparatados com o objetivo sempre de estabelecer um efeito estético sobre o leitor ou o apreciador de uma pintura.

Morfologia do Programa

Para se estabelecer um estudo morfológico do programa de teatro, parto do princípio organizacional observado por Eco, em seu estudo sobre os diversos tipos de listas. No caso específico do programa, estaríamos diante de um catálogo, que está associado à apresentação de uma obra cênica, não importando aqui se se trata de uma representação convencional, isto é a encenação de uma peça, ou se de uma exibição de um teatro performativo, ou pós-dramático. O foco é sempre o programático presente no programa. Não me interessa relacionar o descrito no programa com a cena, do ponto de vista comparativo entre seus discursos, isto é, estabelecer um atrito entre o discurso enunciativo do projeto de uma montagem e os diversos sistemas significantes presentes na encenação da obra anunciada pelo programa. Não sendo meu objetivo, tão pouco, chamar atenção para o que seria prometido, em termos programáticos na redação do programa e que pode não ser efetivamente materializado pela encenação.

Em tese, o leitor do programa, presumido espectador do espetáculo, é confrontado a um opúsculo, organizado graças às listas que enumeram conteúdos finitos referentes ao universo da apresentação cênica. Neste sentido específico dos programas de teatro, considero ainda que na sua função de catálogo de uma encenação, o programa seja constituído por listas, inicialmente, oriundas da informação pré-existente nos cartazes de rua, ou daquilo que Gilbert David denomina de CO-TEXTO, isto é, “o conjunto de informações estritamente factuais, as quais permitem a identificação do objeto espetacular em questão e designa a responsabilidade e a identidade de todos que deste ato espetacular participam, bem como as coordenadas do produtor e as informações práticas”. (DAVID, 2003, p. 102).

Os programas são assim constituídos por enumerações estabelecidas graças a listas: listas práticas, finitas e conjuntivas, segundo a terminologia empregada por Umberto Eco. Lista de dados gerais e dados específicos; lista dos números ou partes a serem apresentadas; lista de títulos; lista de autores; lista de personagens; lista de atores; lista de artistas colaboradores; lista de técnicos; lista de textos referentes ao universo da obra; lista de imagens promocionais ou do processo criativo; lista de propagandas; lista de funcionários do teatro; lista de colaboradores artísticos; lista de agradecimentos; lista de patrocinadores; lista de textos críticos e analíticos que comentam a obra ou sua autoria; entre outras modalidades de enumerações. Essas listas são estruturadas segundo os conteúdos que advém do que Gilbert David propõe em seu estudo como AVANT-TEXTO e META-TEXTO.

Segundo a denominação de Gilbert David, com o AVANT-TEXTO “entra-se no vasto âmbito da autopromoção e do jogo narcisístico mais ou menos explícito, o qual não deixa de dar um certo colorido especial ao conjunto de elementos do avant-texto”. (DAVID: 2003, 104). Trata-se aqui dos conteúdos que promovem os méritos da equipe e a pertinência da montagem procurando estabelecer uma forma de convencer o espectador da razão de ser da encenação. Já sobre o meta-texto, Gilbert David adverte que a ênfase está na dimensão exegética acerca da obra cênica, a partir de textos no programa que comentam e analisam a obra. Em outras palavras, trata-se de conteúdos que buscam contextualizar para o espectador, o espetáculo que ele tem diante de si. Textos que oferecem uma análise mais detalhada sobre o espetáculo.

Em síntese, a designação estabelecida por Gilbert David para a análise de programas de espetáculos do teatro contemporâneo do Quebec, se resumiria assim a conteúdos informativos e descritivos (co-texto); comemorativo e promocional (avant-texto); exegético (meta-texto). Esses conteúdos são percebidos no interior dos programas graças à uma organização hierarquizada por meio dessas listas. E por sua vez, essas listas designariam as partes de que se compõe, globalmente, o projeto editorial da publicação-programa, que o espectador ganha ou compra, quando vai assistir a um espetáculo. Essas diversas listas funcionam, segundo

minha opinião, como uma espécie de unidade padrão, unidade mínima organizacional do projeto editorial da publicação-programa. A constituição dos programas seria assim distinta e variável segundo a natureza e o conteúdo das listas que são dispostas dentro de um regime hierárquico, proposto pela instância autoral, responsável pela publicação.

É esse conjunto de seções, aliado ao layout da publicação, com destaque para o tratamento dado à capa do programa, quem acaba diferenciando, em parte, os programas uns dos outros ao longo do tempo. Diferenciando-os, sobretudo, em relação às suas intenções editoriais, não se trata unicamente de uma questão de formato físico. O leitor há de perceber as características distintas mais marcantes entre um programa do final da metade do século XIX e outro oriundo da metade do século XX. Os primeiros muito mais voltados para função informativa sobre o evento, do que os segundos. Organizadas, assim, por listas, estas seções, conseqüentemente, acabam como suporte para discursos diversos: discurso institucional; discurso criativo; discurso publicitário; discurso comercial; discurso individual; discurso coletivo; etc. Essa massa discursiva da qual o programa é o meio e o suporte é quem deve ser interrogada na tentativa de se analisar e interpretar as intenções do comportamento dos agentes criativos e dos agentes produtores do espetáculo em relação ao papel do espectador leitor do programa.

Esse discurso, engendrado pelos agentes criativos e pelos produtores do espetáculo, em suma, pela instância autoral do programa, independente do grau de sua elaboração, outorga a este mesmo programa, por mais simples que seja sua composição, a um só tempo, uma função compensadora e/ou reparadora. “Reparar” ou “compensar” quer significar a possibilidade de indução do leitor do programa a conhecer ou a se familiarizar com as três etapas atinentes ao trabalho teatral: concepção/criação; realização/execução; fruição/recepção. Dessa forma, os agentes criativos e os produtores do espetáculo pressupõem catalisar a fruição no momento da apresentação e num segundo instante prolongar a experiência estética do espectador para além do ato da recepção em si. Para alcançar esse efeito “compensador” ou “reparador”, a publicação-programa seria portadora de ênfases que a meu ver seriam: didascálicas; históricas; estéticas e genéticas.

O programa e suas ênfases

No programa didascálico, percebe-se a característica de um programa que além das informações de base, ele se preocupa em apresentar ao espectador uma extensão da dramaturgia no intuito de elucidar a apreciação da encenação. Isto acontece, hoje em dia com maior regularidade, com os programas de óperas ou de balés, ou com os programas de textos dramáticos cuja intriga é complexa repleta de quiproquós recheada por inúmeros personagens, como foi o exemplo de Susan Bennett citado acima. Esses programas oferecem ao espectador um resumo dos atos da peça ou do libreto da ópera; reproduzem parte do texto didascálico do início de cada ato da peça; apresentam às vezes sinopses ou trechos do diálogo extraídos da peça. Aportando essas e outras extensões da dramaturgia à leitura do espectador, essa tendência dos programas procura emoldurar, didascalicamente, a recepção do espectador.

Percebo duas outras ênfases distintas, mas, por vezes, complementares: a histórica e ênfase estética.

O conteúdo de um programa pode ser considerado como histórico quando sua redação, além de seus aspectos visuais (iconografia), seus textos citados, desejam sinalizar uma espécie de trajetória histórica da peça encenada ou de sua substância fabular, considerada como algo essencial. Isso acontece muito com aqueles textos reconhecidos como clássicos. E pode-se apreciar inclusive como se fazem os cânones da dramaturgia por conta do que vai escrito nos programas.

Ao espectador-leitor é oferecida uma espécie de retrospectiva de referências acerca de outras montagens daquele mesmo texto, acompanhado de comentários críticos ou anedóticos sobre essa mesma trajetória. Essa substância histórica acabaria por instrumentalizar a percepção do espectador em relação ao espetáculo, convencendo-o do valor “permanente” que reside na obra, fato que legitimaria o espetáculo apresentado. Esse tipo de comportamento é verificado junto aos programas, sobretudo, de autores que vão sendo reconhecidos pela crítica especializada e vão se destacando como exemplares de uma tradição que é construída, inclusive, sobre esse tipo de discurso.

Já a condição de um programa estético se verifica quando a finalidade do discurso do programa está centrada numa discussão teórica apresentada ao espectador. Isto é, quando o programa enfatiza o desenvolvimento de idéias referentes à proposta de montagem do espetáculo. É quando o programa faz sobressair temas

e problemas atinentes ao universo poético da obra encenada ou ao conjunto de obras de um determinado autor. Trata-se ainda da presença de uma espécie de comentário acerca dos critérios da passagem da escrita dramática para escrita cênica. Enfatiza-se, neste caso, o pensamento poético, as escolhas estéticas do autor da peça, assim como, apresenta o olhar interpretativo dos artistas da cena sobre esse material. O programa de teatro de caráter estético articula, por vezes, um discurso engajado do ponto de vista político que se associa ao trabalho de transposição cênica. Mormente, questões associadas à forma e ao conteúdo da encenação são privilegiadas.

Por fim, observo a presença nos programas de um discurso sobre a gênese da obra cênica. O programa enfatiza aí a apresentação de um material genético. Isto é, o programa está focado em descrever ao espectador a gênese da obra cênica exibida, e não a narrativa que se dá sobre o palco. Isso acontece, normalmente, com os espetáculos ditos de linguagem ou que não trabalham com uma dramaturgia convencional, ou que são ainda tributários da chamada dramaturgia colaborativa, no caso brasileiro, outras vezes atinente à dramaturgia performativa. Ou abrangendo ainda o que em França é denominado de dramaturgie de plateau. Esse tipo de programa explicita as origens, expõem as motivações e, sobretudo, descreve na íntegra ou parcialmente as etapas do processo criativo vivido pelo conjunto de agentes criativos da cena. Trata-se de uma espécie de discurso sobre a origem da obra cênica, considerando esta obra como um texto cênico. A crítica genética, que vem sendo amplamente adotada nos estudos literários, é uma ferramenta importante na análise desses programas de teatro.

Conclusão

Percebi essas ênfases na redação dos programas ao folhear centenas de programas franceses, americanos e brasileiros. E deduzi que essas ênfases são quatro intenções que podem coabitar no projeto editorial de um programa. Essa tipologia não está fechada nem parece-me concluída. Ela é o meu modo de interpretar essas publicações. Essa tipologia não é conclusiva nem excludente, tão pouco quer sugerir que haja qualquer teleologia ou hierarquia de uma ênfase sobre outra. Muito ao contrário, verifica-se uma complementaridade entre as ênfases discursivas. Trata-se da narrativa que os agentes criativos e/ou os produtores do espetáculo estabelecem para si e para os espectadores. É possível encontrar combinações diversas entre essas intenções programáticas. O que fiz foi observar e chamar atenção para cada uma dessas ênfases isolando-as. É certo que num programa contemporâneo essas ênfases se fundem. Trata-se, unicamente, de ênfases ou tendências verificadas até o momento junto a um conjunto bastante diversificado e heteroclítico de programas, que datam, sobretudo, da segunda metade do século XIX até o século XX.

Cabe lembrar que, todo programa é programático, óbvio. E nesse sentido, pode-se ressaltar que o programa age como um traço, um vestígio da memória do próprio evento teatral. Minha ambição é, oportunamente em obra específica, apresentar, descrever, interpretar e discutir como se articula o caráter programático desse tipo de publicação. Como os projetos editoriais dos programas se comportam enquanto publicações que podem mediar a leitura que o espectador é capaz de fazer da cena?

Referências

- BENNETT, Susan. Theatre audiences: a theory of production and reception. Londres/New York, Routledge, 1990.
- CARLSON, Marvin. "Theatre audiences and the reading of performance" in: Theatre Semiotics: signs of life, Indianapolis, Indiana, University Press, 1990.
- DAVID, Gilbert. "Éléments d'analyse du paratexte théâtral: le cas du programme de théâtre", in: L'Annuaire théâtral: revue québécoise d'études théâtrales, no. 34, 2003, pp. 96-111.
- DAVID, Gilbert. Théâtres au programme. Panorama des programmes de théâtre de langue française à Montréal au XXe siècle [catalogue de l'exposition du même nom, avec Sylvain Schryburt]. Montreal. Bibliothèque Nationale du Québec et CÉTUQ, 2002.
- GOURDON, Anne-Marie. Théâtre, public, perception. Paris. Editions du CNRS, 1982.
- JAUSS, Hans Robert. Pour une esthétique de la réception. (Trad. Claude Maillard). Paris, Gallimard, 1978.
- MASSA, Clóvis. "O paratexto teatral". In: Cena, ano 4, n. 4, UFRGS/Instituto de Artes/Departamento de Arte

Dramática, pp. 15-26, ago. 2005.

PAVIS, Patrice. Voix et images de la scène: vers une sémiologie de la réception. Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires de Lille, 1985.