

Cena

PERIÓDICO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS
INSTITUTO DE ARTES - UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

Número **7**

BIANGE CABRAL

Mestre na ECA/USP e PhD pela University of Central England/UK.
Professora de Graduação, Mestrado e Doutorado em Teatro -
Universidade do Estado de Santa Catarina. Diretora de Artes
Cênicas da Universidade Federal de Santa Catarina.

O MOVIMENTO DA SIGNIFICAÇÃO
O JOGO DO TEXTO E O JOGO DA CENA

RESUMO

O movimento da significação implica o jogo do texto e da cena. Este artigo focaliza a estética da recepção e o potencial de impacto da percepção deste movimento para atores, diretores e/ou professores de teatro.

Esta investigação foi apoiada nas teorias de Jauss e Iser. Ambas permitem repensar o papel do diretor a noção de *horizonte de expectativas* (Jauss, 1982, 1994) revela a natureza individual e coletiva da experiência estética e sua implicação para a diversidade do elenco e do público. A noção de *vazios do texto* (Iser, 1974, 1978, 1998) leva a investigar o papel do diretor nos processos de produção e recepção ao planejar a investigação cênica e selecionar estratégias ele delimita a construção da narrativa e as possibilidades de recepção.

O jogo do texto e da cena é considerado a partir de sua ressonância com o contexto social do leitor/espectador, e com a transgressão das formas usuais de Apresentação.

Palavras-Chave:

Recepção Teatral;
Movimento da Significação;
Jogo do Texto e da Cena.

ABSTRACT

The movement of meaning implies the game in the text and the scene. This article focuses The reception aesthetics and the potential impact of the perception of this movement for actors, directors and theatre teachers.

This investigation was backed by the theories of Hans-Robert Jauss and Wolfgang Iser. Both allow for reconsidering the role of the director the concept of *horizon of expectations* (Jauss, 1982, 1994) points to the nature of the individual and collective aesthetic experience and its implication regarding the diversity of the cast and the public. The concept of *gaps* (Iser, 1974, 1978, 1998) calls for investigating the role of the director at the processes of production and reception on planning and structuring the process and on selecting strategies he is framing the construction of the narrative and its possible reception.

The game of the text and the scene is observed from the point of view of its resonance with the social context of the spectator, and the transgression of usual forms of presentation.

Key Words:

Theatre Reception;
The Movement of Meaning;
The Game in the Text and in the Scene

Introdução

Este artigo focaliza o movimento da significação do texto e da cena e sua relação com o espaço do jogo nos processos de produção e recepção. A suposição é de que pesquisar o jogo no texto e sua visualização na cena, além de ampliar a percepção de seu movimento pelo ator, pelo professor e pelo diretor, poderá contribuir para uma maior ressonância entre os textos ficcional e social.

O suporte teórico para esta análise são as abordagens de Hans-Robert Jauss e Wolfgang Iser. Ambos permitem repensar a questão da mediação do diretor a noção de *horizonte de expectativas* (Jauss, 1982, 1994) revela a dimensão da natureza individual e coletiva da experiência artística e sua implicação para considerar a diversidade do elenco e do público. A noção dos *vazios do texto* (*gaps*) (Iser, 1974, 1978, 1998) requer sejam investigados aspectos do papel do diretor nos processos de produção e recepção ao estruturar a condução do trabalho criativo e selecionar suas estratégias ele está delimitando a construção da narrativa e as formas de leitura do texto e da cena.

Os antecedentes da investigação aqui focalizada foram as análises da recepção de espetáculos em comunidades realizadas entre 1997 e 2006. À época foi investigada a recepção do público a duas formas distintas de produção teatral: criações coletivas em escolas públicas, realizadas através da parceria entre alunos do ensino fundamental e estagiários de Artes Cênicas da UDESC, e espetáculos em bairros ou municípios do interior do Estado, realizados em parceria por alunos de teatro e moradores da localidade, ambos sob minha coordenação. A análise das entrevistas realizadas com atores e espectadores, à época, revelou que o impacto cultural de tais experiências estava relacionado tanto com sua ressonância com o contexto social do leitor (quer ator ou espectador), quanto com a transgressão das formas usuais de usar o espaço e focalizar o texto. A ressonância com o contexto social dos participantes foi considerada a partir de sua possível relação com o conceito de *horizonte de expectativas*; a transgressão das formas usuais de espetáculo (de acordo com as expectativas dos envolvidos) foi vista de acordo com a habilidade da direção e equipe de produção para apontar, questionar e preencher os *vazios do texto*.

Diversidade e Pluralidade; Contexto e Circunstâncias

Umberto Eco argumenta em *The Limits of Interpretation* (1990 : 109) que, ao selecionar convenções e signos e ao estabelecer relações co-textuais, os atores estão lidando com ambigüidades e oferecendo um amplo espectro de conotações, isto é, sugerindo mais do que é realmente falado ou demonstrado. Uma vez que cada elemento no palco torna-se significante, a codificação ideológica do texto estará sempre presente, em decorrência de seu aspecto coletivo e multiplicidade de seus signos e convenções. Além disso, como a cena apóia-se fortemente no movimento e na visualidade, com frequência as únicas formas através das quais as mensagens são codificadas, a fluidez das imagens torna difícil a captação do todo (denotação e conotação), o que representa uma limitação em termos de interpretação.

Por um lado, a leitura do espectador será sempre mediada por sua seleção de enquadramento, o qual permite que ele interprete os signos visuais e verbais, e teça inferências a partir deles ao unir a informação que eles oferecem com seu conhecimento anterior. De acordo com Eco, “o viés ideológico do leitor entrará no jogo e ajudará a desvendar ou ignorar a estrutura ideológica do texto” (Eco, 1979 : 22).

Por outro lado, é possível dizer que o foco na recepção, uma vez que a interpretação não é neutra, reflete os valores operando na sociedade. Investigar a recepção torna evidente a distinção entre resposta coletiva e individual, além de evitar a imposição de interpretação por parte do diretor ou de um ator sobre os demais.

Como seria possível introduzir contexto e circunstâncias sem induzir uma leitura em particular?

A atenção à recepção na formatação da experiência teatral (processo ou produto) pode representar uma maneira segura e democrática para o acesso às diferenças e para ler o que está atrás do texto. Como tal, abre caminhos para descortinar a *agenda oculta, ou seja*, os aspectos das ações e atitudes cotidianas que influenciam a recepção individual e estão presentes no trabalho coletivo. A agenda oculta, tal como entendida neste contexto, são as mensagens inesperadas expressas pela estrutura física e social do grupo, ou pelo processo de montagem. Em ambos os casos ela inclui o que não está escrito, o disfarçado, implícito, não estudado; assim, comporta duas idéias: adquire-se conhecimento através da experiência social do grupo, e através das ações imprevistas.

Desvelar a agenda oculta significa abrir portas para a mudança, mas também introduzir o risco de conflito. A suposição de que as dificuldades de um trabalho coletivo residem em negociações que implicam uma agenda oculta, e que o conflito emerge das tentativas de se conseguir consenso, justifica priorizar a recepção, em vez da avaliação. A análise da narrativa, em si, já requer focalizar diferentes olhares, mas para considerar a diversidade é necessário que o objeto observado seja o foco coletivo.

Como acentuar os aspectos deste objeto e colocá-lo em foco sem estreitar as possibilidades de olhares alternativos?

Horizonte de Expectativas e Vazios do Texto (Gaps)

Para o diretor e/ou professor, considerar o horizonte de expectativas de seu grupo em uma dada etapa, e desvendar os vazios do texto, abre espaço para focalizar diferentes interpretações. Para o ator, a possibilidade de criar significação para aspectos distintos do trabalho poderá ampliar a percepção do grupo sobre o texto em (re)construção.

As teorias de recepção desenvolvidas por Hans-Robert Jauss e Wolfgang Iser em meados dos anos 60 examinam os papéis do autor, do texto e do leitor para criar significados e como tal incluem elementos para refletir sobre a recepção dos processos de criação em grupo. Se considerados os papéis do diretor e do professor, estas teorias também favorecem uma reflexão sobre a mediação dirigida a uma efetiva interação entre o espectador e a cena.

O conceito de *horizonte de expectativa* (Jauss), baseado na memória do que já foi visto e vivenciado como determinante do estado emocional do leitor, é a chave para entender o espaço da subjetividade na interpretação. Do ponto de vista do autor, a interpretação de um trabalho, processo, fato, não acontece em um espaço vazio, mas através de signos visíveis e invisíveis, pistas, traços e indicações que levam o leitor a entendê-los de uma forma particular. Neste contexto, diz Jauss, somente a quebra de expectativas irá indicar o valor estético do trabalho, isto é, sua dimensão artística é diretamente proporcional à sua possibilidade de contradizer as expectativas dos seus leitores.

Jauss aprofunda esta questão e afirma que um trabalho de arte só mantém seu caráter de experiência estética se mantiver seu caráter de prazer. O prazer através de uma experiência estética está subjacente às circunstâncias que promovem deslumbramento e tiram o observador de sua percepção habitual ou automática, conduzindo-o à dimensão estética (Jauss, 2002 : 103).

Quebrar o horizonte de expectativas e manter o caráter de uma experiência estética, de acordo com Jauss, requer distinguir a interpretação reflexiva da compreensão perceptual do texto poético. Isto é possível através da experiência da releitura:

Cada leitor está familiarizado com a experiência de que a significância de um poema geralmente se apresenta somente ao relê-lo, após retornar do final ao início. Aqui a experiência da primeira leitura torna-se o horizonte da segunda: o que o leitor recebeu no horizonte progressivo da percepção estética pode ser articulado como um tema no horizonte retrospectivo da interpretação. Se for acrescentado que a aplicação mais precisamente, que um texto do passado é de interesse não somente em referência ao seu primeiro contexto, mas que é também interpretado para expor uma significação possível para a situação contemporânea então o que vem à luz é que a unidade triádica da compreensão, interpretação, e aplicação (tal como considerada no processo hermenêutico) corresponde aos três horizontes de relevância temático, interpretativo, e motivacional cuja relação mútua, de acordo com Alfred Schütz, determina a constituição da experiência subjetiva da experiência de mundo. (Jauss, 1982 : 143)

A experiência de reler um poema é similar, em termos do desenvolvimento da percepção estética àquela de ler coletivamente a cena ou a de um processo de investigação cênica, em que os atores têm o prazer de descobrir o texto, escrito ou cênico, re-focar e re-enquadrar o contexto ficcional e suas circunstâncias.

Aqui a contribuição teórica de Wolfgang Iser ao entendimento do jogo no texto e na cena pode ser observada. De acordo com Iser, nós não podemos encontrar um significado fixo em artes, portanto, nossa tarefa não é achá-lo. Nós criamos significados com o apoio do texto. A criação de um trabalho de arte tem dois polos: o artístico (o texto) e o estético (a realização do texto pelo leitor). Entretanto, o resultado não é idêntico ao texto, nem à sua realização pelo leitor ele se situa no espaço intermediário. Ele não pode ser idêntico porque cada texto tem uma parte não escrita (ou não falada), os *vazios* do texto, os quais precisam ser preenchidos pelo leitor. Os *vazios* permitem diferentes leituras do trabalho, as quais não são compatíveis e requerem um enquadramento a fim de serem associados. Porém, ter um enquadramento não significa identificar seu significado. Assim como o autor seleciona partes da realidade para incluir em seu significado. Assim como o autor seleciona partes da realidade para incluir em seu texto, o leitor seleciona partes do texto para focalizar em sua interpretação.

É importante lembrar que o *vazio* refere-se a algo de vital importância. A tarefa do leitor, diz Iser, não é completar o texto com informação que não seja importante, mas preencher os *vazios* que impedem sua atualização ou a realização de sua forma. Portanto, o autor esclarece que

o *vazio* não significa falta de detalhes; o excesso de detalhes é exatamente o que faz parecer tantos vazios eles referem-se tanto à ausência de uma avaliação sobre os relacionamentos dos personagens como às diferenças entre dois pontos de vista. (Iser, 1974 : 33)

Iser enfatizou assim, o jogo entre o leitor e o texto, indicando os vazios da obra como um espaço privilegiado para sua realização. Em *Stepping Forward* (1998), ele investiga a natureza e os objetivos da interpretação hermenêutica, e afirma que o aspecto chave da interpretação não é a autoridade (do autor, do texto ou do leitor), mas o espaço *liminal* entre o texto e o resultado da interpretação: “ ... cada ato de interpretação cria um espaço liminal entre o assunto a ser interpretado e sua tradução para um diferente registro (...) a mudança de autoria é causada pelo espaço liminal, cuja indeterminação básica flutua ao redor do *canon*, da leitura e do registro”. (Iser, 1998 : 19-21)

Os aspectos da teoria da recepção apontados acima fizeram parte de uma pesquisa anterior sobre o impacto cultural de espetáculos realizados através da parceria entre estudantes e moradores de uma comunidade. A percepção de que esta parceria foi efetivada através do jogo deu origem à investigação em curso.

O jogo na perspectiva da estética da recepção

Em Teatro e em Literatura, a função do leitor tem sido investigada por diferentes escolas filosóficas e métodos, e vista como fundamental para o desenvolvimento de qualquer processo artístico uma vez que é a base para apreciação crítica e para potenciais mudanças.

Em geral, o foco no leitor tem a ver com um deslocamento das ciências humanas em direção à auto-reflexão e ao reconhecimento da relevância do contexto. Em particular, ele representa um caminho seguro para focalizar as interpretações individuais e pessoais em trabalhos de grupo, como será visto à frente.

Este entendimento é comum aos modelos interativos de leitura da Psicologia Cognitiva, os quais representam o pensamento atual sobre a natureza do processo de leitura. De acordo com Harker, “enquanto estes modelos variam amplamente em seus focos específicos e na evidência empírica sobre a qual se baseiam, eles compartilham o ponto de vista de que, no processo de leitura, as informações baseadas no texto e no leitor relacionam-se interativamente para limitar e aprofundar a influência de cada uma na determinação do significado.” (Harker, 1992 : 33)

Apesar das diferenças entre seus métodos de investigação, argumenta Harker, as teorias da Recepção e da Psicologia Cognitiva fazem duas afirmações que são particularmente importantes para a área do ensino do teatro:

1. Ambas concebem o significado como resultante do engajamento ativo do leitor com o texto;
2. Ambas afirmam que o leitor dá significação ao texto no momento de seu

engajamento com ele, sem negar a importância de encontros anteriores deste leitor com o mesmo ou outros textos.

Para o ator e para o espectador, em particular, é o contexto de uma ação que torna possível a interpretação de seu significado e a sua recepção estética. Em decorrência, o envolvimento emocional do ator com um processo de investigação cênica requer uma contextualização contínua, pois o significado de uma ação corresponde ao contexto em que ela ocorre.

Neste sentido, o movimento da significação inclui momentos e ações de continuidade e de ruptura. Uma forma de entender e visualizar este movimento está na sua associação ao jogo. O jogo do texto e o jogo da cena, de um lado, confirmam e, de outro, questionam a identidade cultural do leitor; identificam e diferenciam julgamentos e práticas; refletem uma sensibilidade pré-existente, abrem o campo do olhar ao introduzir vocabulário e conceitos; delimitam situações, mas também as desconstruem e reconstruem. O jogo da interpretação pode, assim, ser visto como uma metáfora para a mobilidade da significação do texto e da cena.

De forma mais específica, pode-se dizer que o movimento que o jogo introduz à interpretação de um texto dramático ou de um texto cênico é provocado pelas formas distintas em que é estruturado:

- O jogo para introduzir conflitos de valores o leitor/espectador precisa tomar uma decisão e esta pode não ser definitiva
- As ações são aleatórias e imprevisíveis o horizonte de expectativas do leitor e/ou espectador é quebrado e a interpretação oscila entre o velho e o novo
- O jogo pretende ser uma cópia de algo real se baseia em um fato real e tenta reproduzi-lo mimeticamente. No entanto, a reprodução apresenta furos que permitem que a interpretação vá além das referências do que é lido ou observado;
- O jogo é revelado pela subversão aos padrões da relação personagem espaço ação. Isto é, se baseia em deslocamentos em que o personagem não condiz com o espaço ou com a ação e vice-versa.

A estrutura do jogo estabelece, assim, tanto as condições (contexto, estímulo) quanto os limites (regras) para a sua própria realização, e pode ser observada quer no texto ou quer na cena.

O Jogo do Texto

O jogo inicia com a interação autor - texto leitor. Afirma-se aqui a ruptura como a noção tradicional de representação, uma vez que a mimesis inclui uma realidade 'a ser representada'. Pode-se argumentar que, mesmo no sentido aristotélico, a função da 'representação' é dupla: tornar perceptível o mundo representado ('as formas constitutivas da natureza'); completar o que este mundo deixara incompleto. Com a ênfase no jogo o processo de perceber 'o mundo' e 'completar suas ausências' faz a balança pender para a apresentação em vez da representação.

A interpretação deixa de ser predeterminada pelo texto.

O jogo do texto passa a ser observado por perspectivas distintas: o jogo da linguagem a busca do significado a partir do cruzamento entre o entendimento semântico e conceitual; o jogo do deslocamento da experiência o 'como se' levando a interpretações distintas de acordo com o contexto em que a linguagem é explorada; o jogo do prazer o prazer de ultrapassar limitações, transpor fronteiras, visualizar transformações.

O movimento da significação, no texto, é dado pela relação significante figuração. O significante, ou seja, a denotação, ao se transformar em figuração, não suspende totalmente sua função original e, assim, há uma oscilação entre denotação e figuração, ou entre acomodação e assimilação (se formos considerar este movimento pela perspectiva de Piaget). Essa oscilação ou movimento de ida e vinda na comunicação é básica para o jogo e permite a coexistência do mutuamente exclusivo isso ou aquilo?

O Jogo da Cena

O jogo da atuação focaliza a interação do ator com a linguagem do texto (entonação, inflexão, tempo, ritmo, etc.), com o texto no espaço (dirigindo o olhar para sua *presença* cênica), com o espectador (este, ao olhar a cena, identifica e seleciona os signos visuais e verbais que lhe dão significação, interferindo desta forma na cena).

Em processos de montagem, o jogo permite explorar e visualizar a personificação, a observação da diversidade e a quebra de consenso de forma organizada e crítica. Se a *tensão* introduzida pelo contexto da ficção gera a energia para o processo de investigação, a inclusão do jogo permite o distanciamento necessário para que os participantes percebam a relevância do material sendo explorado. A tensão inicial usada para introduzir o grupo no contexto da ficção é logo superada pelas idéias que esta gerou nos participantes.

O trabalho físico e mental de descobrir e criar conexões, ressonâncias e narrativas a partir da justaposição e reordenação do cruzamento *espaço texto histórias individuais histórias das personagens* faz emergir significados abertos a múltiplos níveis de interpretação. A textura do processo ou do espetáculo contém descontinuidades de tempo, lugar, caracterização e narrativa. A inclinação maior para a presença ou para a representação dependerá do contexto e das circunstâncias sendo exploradas. E podem ocorrer em um mesmo processo de drama ou de jogos teatrais. Este tipo de estrutura pode ser associada à *noção de consangüinidade* desenvolvida por Barba e Savarese:

Os vários fragmentos, imagens, idéias, vivem no contexto em que os trouxemos à vida, revelam sua própria autonomia, estabelecem novos relacionamentos, e se conectam com base em uma lógica que não obedece à lógica usada quando os imaginamos e buscamos. É como se laços de sangue ocultos ativassem possibilidades distintas daquelas que pensáramos ser úteis e justificadas. (Barba; Savarese, 1991 : 59).

A ênfase no sensorial e no engajamento emocional leva à busca de estratégias que dêem visibilidade e permitam o envolvimento pessoal e físico com a intertextualidade da narrativa. A apropriação e a reconstrução do texto, pelos participantes, implicam sua atualização para questões que lhes sejam significativas, a incorporação da dimensão pessoal, a possibilidade de refletir sobre seus significados ocultos, padrões de comportamento e aspectos da identidade.

O jogo com “o outro” e com “o outro lado da história”

Dois espetáculos, em diferentes contextos e a partir de estéticas distintas, permitiram observar o impacto cultural do jogo na produção e recepção do espetáculo tanto para contrapor opiniões, quanto para incluir diferentes vozes na cena. O primeiro, “Teatro em Trânsito na História de Bombinhas” resultou de minha pesquisa sobre recepção (2001-2006), que investigou o impacto cultural promovido por projetos de intercâmbio de pesquisa. O segundo, “5PSA o Filho”, montado em São Paulo e dirigido por Cainan Baladez, incorporou a recepção à estrutura do espetáculo, ao promover uma interação ativa dos espectadores com os elementos teatrais priorizados na montagem, deixando a estes a definição do texto cênico.

O projeto “Teatro em Trânsito” (2001-2006) foi assim denominado devido ao trânsito dos espectadores entre cinco cenas concomitantes em locais significativos da memória histórica de um bairro ou cidade, através do cruzamento do espaço, da história e das anedotas que circulam pelos mesmos locais. O roteiro de cada cena foi criado pelo grupo de pesquisa¹ e foi a base para agregar alunos e pessoas do bairro/cidade onde cada espetáculo aconteceu. Estes se reuniram nos respectivos locais desde o primeiro encontro e lá desenvolveram suas cenas, jogando com seu respectivo espaço e roteiro de modo a incluir o olhar e as histórias locais. Cada cena foi limitada em 10 minutos e repetida cinco vezes, permitindo que o trânsito fosse sincronizado e que ao término do espetáculo todos se reunissem na praça central para um 'gran-finale'.

A avaliação das duas primeiras edições do 'trânsito', no bairro de Santo Antônio de Liboa (Florianópolis, abril/2001) e na cidade de Nova Trento (junho/2001), realizada entre a equipe de pesquisa e os alunos de teatro que participaram do trabalho, revelou que o impacto cultural destas experiências esteve relacionado, por um lado, com a ressonância entre o contexto da ficção e o contexto social dos participantes e, por outro lado, com a transgressão das formas cotidianas de abordar o espaço e o texto. Os roteiros do primeiro espetáculo focalizaram relações de poder no decorrer de sua história e os roteiros de Nova Trento se basearam nos preconceitos inseridos nas relações entre os habitantes originais do local (os “bugres”) e os imigrantes italianos.²

A presença do jogo pode ser identificada, principalmente, em 03 circunstâncias:

1) na contraposição da história oficial com a não oficial e a ficcional o foco de cada cena foi um fato histórico, um ou mais personagens questionaram este fato com base em anedotas ou histórias populares, a cena criada e apresentada foi ficção;

2) no cruzamento de músicas com fragmentos literários e/ou entrevistas com idosos da localidade, que apontassem para a possibilidade do *outro lado da história* o jogo aqui se evidenciou através de ironias, metáforas, analogias;

3) na inclusão de cerimônias, rituais, manifestações públicas (protestos, manifestações a favor ou contra candidatos em cena sobre compra de votos na eleição de 1947, etc.) o jogo para dar visibilidade a opiniões pessoais, equilibrando história e subjetividades.

Estes resultados, entretanto, foram coletados no decorrer de reuniões e entrevistas aleatórias. Ao apresentá-los, no corpo de *data-show* acompanhado por imagens do evento, em uma conferência de pesquisa em drama (Exeter/UK, 2002), Dan Olsen, pesquisador dinamarquês, se propôs a vir acompanhar a próxima edição do 'trânsito' e realizar um levantamento quantitativo que pudesse subsidiar minha análise qualitativa. Isto ocorreu em 2003, ocasião em que permaneceu um mês e meio aqui e acompanhou a montagem do trânsito de Bombinhas.

A pesquisa quantitativa proposta por Olsen foi estruturada através de um questionário, cujas questões eu deveria criar a partir da estética teatral e das estratégias de montagem comuns às 05 cenas. Este questionário foi usado como roteiro para entrevistas e garantiu, assim, que os entrevistados se concentrassem nos aspectos do trabalho correspondentes à pesquisa em andamento. O resultado revelou que o maior impacto nos participantes não foi aquele que esperávamos a equipe de produção havia colocado muita energia no planejamento de rituais teatrais, cerimônias e canções populares, que de fato integraram elenco e espectadores em vários momentos; nossa expectativa convergia para estes aspectos da cena. Com surpresa, constatamos que atores da comunidade e público privilegiaram a *dramaturgia*, seguida pelo *contexto sócio-histórico*.³

A realização desta investigação quantitativa, no contexto do *Teatro em Trânsito*, em que equipes distintas montaram cenas com moradores da localidade e usaram o questionário para entrevistar atores e espectadores, trouxe o jogo para o espaço da pesquisa. A diversidade dos olhares, a quebra de expectativas, as interações entre os elencos e, posteriormente, entre o grupo de pesquisa, permitiram visualizar o movimento da significação no processo de montagem e sua presença no espetáculo.

5PSA O Filho resultou de uma extensiva pesquisa sobre direção teatral, interpretação e dramaturgia, realizada por um grupo de estudantes da ECA/USP. Foi o trabalho de conclusão de curso de Aline Filócomo (interpretação) e Cainan Baladez (direção). Cada integrante do grupo investigou uma religião, criando ações e atitudes que permitissem aos demais questionar as contradições de seu discurso.⁴

“Uma casa, uma família, uma religião baseada em revelações de uma certa divindade. Os espectadores são acolhidos pela personagem 'mãe', que introduz o contexto do jogo

eles são 'o mundo', e decidirão qual interpretação das revelações será aceita como "a verdade". Quatro personagens, "os irmãos" estabelecem versões individuais conflitantes que dogmatizam as palavras da divindade em leis da casa. O espectador escolhe qual personagem deseja seguir, determinando qual ponto de vista ele terá da história. No decorrer do espetáculo presencia o confronto entre o irmão que escolheu e os demais irmãos, e ao final vota em um irmão para ser eleito como "O Filho" que assumirá o controle da casa" (minha sinopse da peça).

O espetáculo 5PSA O Filho favoreceu a realização de uma análise da recepção por promover uma interação ativa do espectador com os elementos teatrais priorizados na montagem. Em primeiro lugar, a recepção era manifestada no calor da hora e sob o impacto da experiência: os espectadores, envolvidos como testemunhas dos confrontos entre os irmãos, opinam, escolhem, votam e protestam. Em segundo lugar, as retóricas religiosas que subsidiaram as construções dos personagens foram apresentadas e exemplificadas nas quatro partes que caracterizaram a estrutura do espetáculo apresentação das retóricas individuais, defesa de suas verdades para seus seguidores, debate passional entre irmãos, revelação do "Filho" e imposição de sua verdade o transcorrer do espetáculo permitiu assim que o espectador analisasse e desse sentido às impressões causadas pela experiência. Finalmente, o espectador foi convidado a partilhar das conclusões do espetáculo, para as quais contribuiu, através de um *Blog*, onde pode incluir seus comentários e sugestões para as próximas apresentações.

A investigação sobre a recepção deste espetáculo incluiu o uso de dois questionários junto ao público (um em São Paulo e outro em Florianópolis), que explicitaram a estética da montagem e os aspectos priorizados pela direção e elenco. Os questionários funcionaram assim como uma contextualização teórica e estética da perspectiva do grupo e se constituiu como uma cartografia do campo de pesquisa.

O primeiro esteve centrado nas motivações que levaram o espectador a optar por seguir um dos personagens e na sua escolha ao final do espetáculo, através do voto. O segundo questionário investigou o impacto que os principais signos cênicos, que caracterizam o espetáculo, tiveram sobre o público. Os dois questionários utilizados apontam para duas abordagens distintas à análise da recepção.

A abordagem fenomenológica está centrada na questão da percepção estética a experiência pela qual o espectador se apropria do texto ou, para usar o termo proposto por Roman Ingarden, pela qual o espectador "realiza o texto". Wolfgang Iser acrescenta a esta idéia de realização do texto a disponibilidade individual do espectador. A realização do texto, dramático e/ou teatral, é essencialmente uma atividade de 'fazer sentido' através da seleção e da organização do material em foco. De acordo com Iser, o fato de todos os textos conterem elementos indeterminados, ou *gaps* (vazios), leva o espectador a *realizar* uma atividade criativa ao

preenchê-los. Por outro lado, o horizonte de expectativas do espectador, no início do espetáculo, ao optar por seguir um dos irmãos (opção que se baseou na sua identificação com seu discurso inicial) e seu posicionamento na conclusão do mesmo (mantendo-se fiel a este irmão ou aderindo a outro), foi um campo fértil para discutir as posturas do espectador na interação física e verbal com as cenas.

A abordagem semiótica, ao contrário da fenomenológica, não procura interpretar o texto no sentido de dar-lhe um significado, mas, sim, analisar os múltiplos códigos e convenções que tornam possível a sua legibilidade. De acordo com Roland Barthes (1988), o objetivo é entender como a significação é possível, a que preço e através de quais caminhos. A semiótica, segundo Suleiman e Crosman (1980), introduz quatro questões relacionadas com a audiência: “Como (através de quais códigos) a audiência está inserida na estrutura de um trabalho? Como a audiência inserida contribui para sua legibilidade? Que outros aspectos do trabalho, formais ou temáticos, determinam sua legibilidade ou inteligibilidade? Que códigos e convenções, estéticas ou artísticas, o público prioriza ao tentar criar sentido para o espetáculo?”.

As primeiras três questões se relacionam com as estratégias voltadas à inserção do público no espetáculo. A quarta questão se refere à relação entre texto e contexto. Aqui a semiótica se aproxima da hermenêutica, na medida em que ambas, na contemporaneidade, assumem que a noção de uma interpretação universalmente válida é insustentável e que os textos precisam ser sempre e novamente re-interpretados. O foco de investigação em ambas as abordagens está na natureza e nas possibilidades de leitura e interpretação como tais. O debate recai sobre a determinação do significado quem mantém o poder. Mesmo as noções básicas de códigos e canais são colocadas sob diferentes perspectivas, pois dependem da concepção que o leitor tem do texto e dos objetivos de sua interpretação. Esta abordagem introduz uma perspectiva política a interpretação supõe um conjunto de convenções compartilhadas por uma comunidade de leitores; conseqüentemente a falta de conhecimento sobre as convenções e estratégias compartilhadas em uma determinada área de conhecimento impediria o leitor de interpretar o texto.

As distintas formas de investigar a recepção do espetáculo são complementares e não excludentes. Cada investigação tem origem em um determinado contexto e circunstância e responde a uma necessidade específica de quem a realiza. Este entendimento é importante não só como abertura a novas formas de ler e responder ao espetáculo, mas também como possibilidade de realizar uma investigação contínua que permita aprofundar diferentes dimensões do trabalho.

No caso de *5PSA O Filho*, em que a participação dos espectadores determina o desenrolar e a conclusão do espetáculo, esta investigação é de mão dupla quais as possibilidades e os limites do jogo? Se, através da persuasão, *cada irmão* se baseou em uma retórica religiosa como meio de comprovação e coerção da verdade (em detrimento da verdade alheia), através do jogo, ele demonstrou sua habilidade em acatar e responder aos desafios postos pelo público. Os

limites foram tênues, persuasão e jogo lançaram mão de argumentos e sedução, e é possível observar que, em várias situações, houve jogo na persuasão e persuasão no jogo.

Ao comprometer o espectador como testemunha, responsável pela finalização do espetáculo, o público é inserido no “jogo das verdades”, em que argumentação e sedução ocorrem através de quatro etapas: introdução panfletária, com apresentação das retóricas particulares a cada irmão; defesa de cada verdade para o grupo de seguidores no 'cantinho' de cada irmão; debate passional entre os irmãos em outro espaço da casa; eleição e revelação do 'Filho' escolhido, quem, ao obter o poder, impõe sua verdade a todos os presentes. A dinâmica entre jogo e persuasão (através dos mecanismos da argumentação e da sedução), no transcorrer destas etapas, abre espaço para o espectador se manifestar ao final, rebelando-se contra as imposições do irmão eleito.

O prazer do jogo e o movimento da significação

É possível considerar que cenas e personagens construídas em colaboração expandem os limites da subjetividade. Um *sujeito* coletivo não está ancorado em uma subjetividade individual pré-existente; ao depender das contribuições de muitos sujeitos, ele passa a criar um novo referencial e a influenciar o desenvolvimento de ações posteriores deste coletivo. Neste sentido, o jogo do texto e da cena abre espaço para considerar a diversidade no processo de significação.

Nas duas experiências comentadas acima, o jogo com o espaço e o texto (pré-texto ou roteiro) dependeu diretamente da interação ator - espectador. Os espectadores fizeram parte da ambientação cênica. Em 'Teatro em Trânsito', os espectadores faziam parte da composição das cenas ao serem incluídos nas cerimônias, passeatas, protestos, membros de uma comunidade, moradores em risco de perderem suas terras. Em 5PSA, esta perspectiva foi radicalizada - os atores se dirigiam a alguns espectadores diretamente, interpelavam outros, perguntavam seus nomes e outras referências pessoais. Conseguiram incluir os espectadores não só no espaço e no texto cênico, mas também no ritmo da cena.

A interação efetiva dos espectadores, na significação da cena, resultou em prazer estético. Foram inúmeros os casos, e cotidianos, em que parte da platéia de 5PSA já havia visto o espetáculo mais de uma vez. No Trânsito, com ensaios em locais públicos, houve cenas que agregaram o mesmo grupo de espectadores todos os dias, nas várias vezes que a repassaram. E o texto cênico nunca se repetiu. O prazer estava então no desejo de participar de uma nova experiência, com possibilidades distintas de interação e participação.

Segundo Jean-Pierre Ryngaert,

(...) Mesmo quando jogamos pelo prazer, o jogo faz sentido. Mas a ilustração estreita de temas previamente fixados (...), as intenções moralizantes e os projetos ideológicos ingênuos freiam a invenção e prejudicam o jogo (...) Uma tentativa de levar em consideração separadamente o jogo e o sentido com a esperança de alguma exatidão

está fadada ao fracasso, uma vez que há um embate incessante entre formas e conteúdos (...) De que maneira isso faz sentido, de que maneira o real “faz signo”. (para usar uma expressão de Anne Übersfeld) são, no entanto, questões que devem ser consideradas (2009 : 195)

Henry Giroux lembra, neste sentido, que a produção de significados está atada ao investimento emocional e à produção do prazer.

O embate incessante entre formas e conteúdos, mencionado por Ryngaert acima, pode ser considerado como decorrente da quebra de expectativas do fruidor, condição básica do caráter da experiência estética.

Para Jauss, um trabalho de arte só mantém seu caráter de experiência estética se mantiver seu caráter de prazer. O prazer está aqui subjacente às circunstâncias que promovem deslumbramento e tiram o observador de sua percepção habitual ou automática, conduzindo-o à dimensão estética (2002 : 103). Desta forma, a quebra de expectativas indica o valor estético do trabalho, isto é, sua dimensão artística é diretamente proporcional à sua possibilidade de contradizer as expectativas dos seus leitores.

Promover deslumbramento ao tirar o espectador de sua percepção habitual, quebrar suas expectativas, implica movimento. O prazer do espectador, hoje, é o prazer da travessia, de encontrar o novo, o diferente. Na medida em que as novas tecnologias promovem a habilidade para focar, identificar e trilhar o movimento, surge a tendência a deslocar a fixação convencional da representação no tempo e espaço e situá-la no indeterminado e fluído, através da exploração do efêmero e do processual. A consequência é a migração por fronteiras, um movimento que leva da representação à transformação, e volta-se à negociação da diferença em vez da afirmação da identidade.

De que maneira a travessia e o movimento como habilidade, metáfora, tema podem ser associados ao teatro contemporâneo e, em decorrência, ao ensino do teatro? Será que o acesso irrestrito à informações não nos leva a trilhar um caminho com o mínimo necessário, onde lutamos para negociar relações com os outros, com o meio ambiente, com nossos próprios sonhos?

“A meio caminho na vida,
Me encontrei em uma floresta escura
O caminho certo perdeu-se e desapareceu”
Dante, *Inferno*

Pode-se argumentar que um dos papéis da arte é permitir que possamos nos *perder* dentro ou dentre diferentes mundos, e lá re - conceitualizar e re experimentar relações entre nós e os outros: outras pessoas, histórias, práticas, realidades, epistemologias. A capacidade de estar perdido surge como uma possibilidade de encontrar significados que vão além do banal. Usando uma expressão cunhada por Lyotard, uma possibilidade de se tornar um 'filósofo' em vez de um 'expert'.

O MOVIMENTO DA SIGNIFICAÇÃO - O JOGO DO TEXTO E O JOGO DA CENA

BIANGE CABRAL

Além disso, travessia é a arte de ler e estar aberto para as mudanças contínuas que nos impactam; a prática de explorar as relações emergentes e as formas de responder às topografias perceptuais e cognitivas que também estão em movimento.

Em teatro, esta prática é proporcionada pelo jogo do texto e da cena, pelo prazer estético de se perder em diferentes mundos, de viver novas relações, criar e recriar significação. Susan Bennett (1990 : 180) conclui a respeito deste jogo de atualização:

Sistemas culturais, horizontes de expectativa individuais, e convenções teatrais aceitas, todos ativam o processo de decodificação para uma produção específica, mas, em troca, a experiência direta daquela produção dá o retorno para revisar a expectativa do espectador, para estabelecer ou desafiar convenções, e ocasionalmente, para reformar os limites da cultura.

NOTAS:

¹ Grupo de Pesquisa “Teatro em Trânsito formas interativas de teatro em comunidade”. Parceria CEART/UDESC DAC/UFSC. Participantes do grupo de pesquisa durante as duas edições: Beatriz A.V. Cabral (coordenadora), Maria de Fátima de Souza Moretti, Maria Aparecida de Sousa,

² Resumo de cada cena e fotos estão no site <http://biange.ceart.udesc.br>

³ O resultado desta pesquisa foi publicado na revista **Urdimento**. No 7. Florianópolis: UDESC, 2005, p.117-128.

⁴ Assisti a este espetáculo no Festival de Teatro de Blumenau e percebi que apresentava as condições ideais para investigar o jogo do texto e da cena. Fui a São Paulo assisti-lo mais vezes, a fim de acompanhar o roteiro dos demais 'irmãos', e consegui trazê-lo para 04 apresentações em Florianópolis, ocasião em que Dan Olsen retornou para nova etapa da investigação sobre recepção.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BARBA, Eugênio; SAVARESE, Nicola. *The Dictionary of Theatre Anthropology*. Londres/Nova York: Routledge, 1991.

BARTHES, Roland. *The Semiotic Challenge*. Oxford: Basil Blackwell, 1988.

BENNETT, Susan. *Theatre Audiences A Theory of Production and Reception*. Londres: Routledge, 1990.

CABRAL, Beatriz Angela Vieira; OLSEN, Dan. “Framing the Aesthetic Response to a Community Theatre Project”, *Applied Theatre Researcher Journal*. Melbourne/Austrália: NADIE Publications, 2005. v.6, p. 38-54.

CABRAL, Beatriz Angela Vieira. “Impacto e Risco em Teatro na Escola e/ou Comunidade”, *Memória ABRACE V*. Salvador: UFBA, 2002, v.2, p. 661-667.

ECO, Umberto. *A Theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press, 1976.

_____. *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*. Bloomington: Indiana University Press, 1979.

_____. *The Limits of Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press, 1990.

HARKER, John. W. “Reader Response and Cognition: Is There a Mind in this Class?” *Journal of Aesthetic Education*. Illinois, USA, 1992, v.3, 27-39.

ISER, Wolfgang. *The Implied Reader*. Baltimore: John Hopkins UP, 1974.

_____. *The Act of Reading*. Baltimore: John Hopkins UP, 1978.

ISER, Rainer; ISER, Wolfgang. *Stepping Forward*. Kidderminster: Crescent Moon, 1998.

JAUSS, Hans Robert. *Towards an Aesthetic of Reception*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.

_____. *A História da Literatura como Provocação à Teoria Literária*. São Paulo: Ática, 1994.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Jogar, representar*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

SULEIMAN, Susan; CROSMAN, Inge. *The Reader in the Text Essays on Audience and Interpretation*. New Jersey: Princeton University Press, 1980.