

Programas de Teatro: traços de uma experiência criativa

Walter Lima Torres Neto

Professor Associado e Pesquisador

Doutorado em Artes do Espetáculo — Sorbonne Nouvelle Paris III — França.

Curso de Letras e Programa de Pós Graduação em Letras da UFPR — Curitiba.

Palavras-chave: programas, cultura teatral, mentalidades.

Este artigo expõe conclusões de nossa pesquisa, cujo objetivo é o de estudar o discurso dos agentes criativos da cena teatral, onde possam expressar-se para além do espetáculo. Dedicamo-nos, especificamente, ao discurso dos agentes criativos da cena teatral, cujo teor de suas ideias está vinculado nos programas dos espetáculos. Neste artigo, expomos sobre a condição do próprio programa de teatro como objeto de estudo, traçando uma breve perspectiva da situação do programa no contexto de nossa cultura e prática teatral no ocidente. Propomos algumas interpretações sobre a função do programa na dinâmica que envolve os agentes criativos e a coletividade que se beneficia dessa produção simbólica.

Antes de nos perguntarmos sobre a função de um programa de teatro, bem como especularmos sobre suas características e propriedades, seria conveniente lembrar que ao mesmo tempo em que o programa de um espetáculo se configura como uma peça publicitária, ele se torna com o tempo um documento, uma fonte importante para o pesquisador.

Independente de seu formato e de suas transformações, sofridas ao longo da história do espetáculo no ocidente, o objeto programa é uma publicação que vendida ou oferecida gratuitamente ao espectador se caracteriza como uma lembrança, um traço, um vestígio, um lugar de memória ao alcance das mãos, lembrança do que fora o deleite dos olhos e dos ouvidos. O programa de teatro, com o passar do tempo ativa a lembrança do espectador teatral.

A memória ocupa um lugar paradoxal no teatro, visto que ela é a um só tempo a faculdade do ato de rememorar e o fragmento desta mesma lembrança, de um lugar, de um tempo e de uma ação. A memória é a própria coisa em si, que reveste o sensível, o qual se exhibe em ato, diante dos nossos olhos, na aparente materialidade da ação teatral, na sua condição de pura efemeridade, cuja sobrevivência ocorre pela rememoração, sempre lacunar, desta mesma memória.

O ato teatral é um ato que, em si mesmo, instaura a condição da memória como uma das funções intrínsecas desta arte secular. Seja uma memória individual ou coletiva;

erudita ou popular; masculina ou feminina, este ato, inaugura uma condição mnemônica para o homem, espectador, posto que somos a única espécie a representar.

Em nossa cultura teatral, subsidiada por fortes matrizes greco-romanas e judaico-cristãs, podemos lembrar de passagem que *Mnemósine*, a deusa Memória ao ser amada por Júpiter gerou as nove musas, suas filhas. Essas nove musas significam, simbolicamente, a necessidade do homem de preservar a sua produção intelectual, do conhecimento artístico e científico gerado pelos diversos gêneros, incluindo outros campos do saber. Essas musas deveriam inspirar, presidir, guiar, em suma influenciar, positivamente, os trabalhos criativos, contribuindo para instauração e preservação dessa mesma memória que a humanidade necessita atualizar constantemente: *Clio*, musa da história; *Euterpe*, musa da música; *Tália*, musa da comédia; *Melpômene*, musa da tragédia; *Terpsicore*, musa da dança; *Érato*, musa da poesia lírica; *Polímnia*, musa da retórica; *Urânia*, musa da astronomia; e *Calíope*, musa da poesia heróica e da eloquência.

Podemos depreender dessa expressão alegórica o valor que daí advém e que acaba por incutir na experiência criativa a responsabilidade por aquilo que é enunciado. A alegoria mitológica quer nos lembrar de que as manifestações criativas, artísticas precisam ser preservadas, recontadas pela faculdade da memória no intuito de trabalhar pela configuração de um reservatório cultural. Nesse sentido, sobre o gesto do historiador, observa Alberto Tibaji em artigo de 2001, que se o espetáculo teatral, como objeto de pesquisa da história, localiza-se exatamente na fronteira entre a efemeridade e a dispersão, caberia “ao historiador, portanto, ao recompor a obra, desfilar a trama da mesma. A distensão dos fios da trama da obra, fios da memória, abre novos espaços para a recomposição da mesma obra” (*Memória ABRACE*, 2001: 324).

Nesse caso, o programa de teatro guarda as primeiras pistas materiais destes “fios”. Ele abriga os indícios de um tempo passado, que só retorna por nossa mediação, pois na medida em que é consultado hoje, inspira-nos a decifrá-lo como uma peça da engrenagem do que fora a cultura e a prática teatral de um outro período.

Essa massa paratextual, relativa ao espetáculo que o programa circunscreve graças às informações de texto e de imagens, funciona como um ponto de partida. O programa favorece o levantamento das primeiras informações, as mais básicas (ficha técnica, local, periodicidade, etc), além de materiais e questões que propiciam o estudo de um discurso dos agentes criativos sempre em relação com a sociedade. Nosso estudo tem o objetivo da interpretação das motivações inerentes ao fazer teatral, para além das implicações do sucesso e/ou do fracasso de crítica, público ou bilheteria. Procuramos manter o foco interpretativo no

discurso consciente e/ou inconsciente veiculado nas páginas dos programas pelos diversos agentes criativos.

Nosso estudo, ao interpretar esses vestígios, essas pistas acerca das condições ideológicas e materiais de tal espetáculo, identificou que na atualidade há uma coexistência de atitudes criativas variadas. Essa diversificação abarca variados procedimentos relativos à idealização, a concepção, a exibição e a divulgação de um espetáculo teatral. Constatamos, ainda, uma convivência de inúmeras experiências criativas na prática teatral brasileira desde 1950 até os dias de hoje. E neste sentido foi a variedade de formatos, de conteúdos, de elementos visuais e de motivações ideológicas e estéticas, que nos induziram a esboçar “algumas tendências relativas à funcionalidade dos programas”.

Essas “tendências” que por nós foram verificadas acabam por refletir as mentalidades específicas que mobilizaram os agentes criativos, revelando o lugar social, a pretensão estética, o padrão artístico, a ambição empresarial das experiências criativas. Numa palavra: — O que esses agentes criativos querem com seus espetáculos.

Essa questão deveria ser respondida, primeiro, pelo coletivo de agentes criativos com sua própria obra; em segundo, pela própria crítica, cuja finalidade precípua seria a de publicitar o problema que os artistas se colocaram (conscientes ou inconscientes deste gesto criativo) especulando se o problema fora ou não resolvido, e se os artistas atingiram, ou não os seus propósitos. Porém, a crítica não é nosso foco nesta pesquisa. E é verdade que nem sempre a crítica teatral (ensaística, acadêmica e jornalista) cumpre com seu papel, como tão pouco às vezes, os próprios espetáculos não cumprem seus propósitos. É aí que o estudo pormenorizado, segundo os programas de espetáculos, pode contribuir na percepção deste “contrato” que se fecha entre um público ou um conjunto de espectadores e os agentes criativos em função do objeto artístico. Este objeto que quer, em certa medida, ser único, autônomo e, sobretudo se inscrever num tecido social, na busca por reconhecimento e consagração.

Concluimos então, apresentando algumas tendências já percebidas por nós (em consulta a 200 programas brasileiros de 1950 até 2009) nesta etapa da pesquisa:

1. Todo programa de espetáculo teatral, assim como seu material publicitário (cartaz, *press-release*, *flyers*, filipeta, etc) traz impresso o título da obra, seus autores, a ficha técnica com os agentes criativos e produtivos, bem como seus colaboradores, além das especificações acerca do local da apresentação, a periodicidade, horários das sessões, a duração média da apresentação, preços, em suma, o “serviço”;
2. Todo programa apresenta as partes artísticas relativas ao todo que é apresentado ao espectador;

3. Todo programa é informação e como objeto comunicacional funciona como peça publicitária; porém também pode se destacar como publicação diferenciada do “padrão revista”, por exemplo, (o mais comum) apresentando-se em formato “artístico” cujo projeto gráfico sendo arrojado e criativo ao sair desta padronização revela outras informações;
4. Todo programa, via de regra, “diz mais do que aquilo que ele pressupõe informar”; ele sugere, graças ao trabalho de composição gráfica e ao conjunto de textos da publicação, a identidade artística do coletivo de agentes criativos e seus colaboradores envolvidos no projeto;
5. O programa ajuda a problematizar a dinâmica criativa e a coordenação da cena na desde a origem do projeto até a condição da obra exibida;
6. Os programas dos teatros ditos “de arte” e dos teatros “ditos comerciais” se diferenciam entre si, em parte, graças à publicidade veiculada em seus interiores e o teor da redação de textos que apresentam a proposta de encenação ou o projeto do grupo ou da companhia ao leitor;
7. O programa, na sua redação, busca revelar uma experiência criativa (os bastidores da experiência criativa, seu processo) que se quer compartilhada, revelando como o coletivo trabalha (ética e estética), o programa explicita assim a mentalidade do coletivo criativo;
8. O programa pode enunciar, ainda, desde sua parte gráfica e textual além do projeto de montagem pontual, referente à apresentação daquela noite, um ‘programa’ completo relativo aos princípios éticos e estéticos, bem como as motivações do coletivo ali reunido, procurando afirmar a sua trajetória artística e social, graças ao histórico das montagens precedentes e ao estabelecimento de um repertório;
9. O programa é cumplicidade e pode estabelecer um laço de fidelização com o espectador;
10. O programa se apresentaria também como um “memorial descritivo e analítico das etapas de trabalho” que originaram e documentam a experiência criativa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CORVIN, Michel (org.). *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre*. Paris: Larrousse-Bordas, 1998.

DAVID, Gilbert. *Théâtres au programme*: panorama des programmes de théâtre de langue française à Montréal aux XXème siècle. Montreal: CETUQ / BN Québec, 2002.

GENETTE, Gérard . *Seuils*. Paris: Editions du Seuil, 1987.

GENETTE, Gérard. *Palimpseste*. Paris: Editions du Seuil, 1982.

HARTNOLL, Phyllis (Ed.). *The Oxford companion to the theatre*. Oxford: Oxford University Press, 1983.

MASSA, Clóvis. O paratexto teatral. In: *Cena*, ano 4, n. 4, UFRGS/Instituto de Artes/Departamento de Arte Dramática, p. 15-26, ago. 2005.

PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du Théâtre*. Paris: Dunod, 1996.

POUGIN, Arthur. *Dicctionnaire du Théâtre (Les Introuvables)*. Reedição do original de 1885). Paris: Editions d'Aujourd'hui, 1985.

SOUSA BASTOS, Antonio de. *Dicionário do Teatro Português* (1ª edição fac-similada conforme a edição de 1908). Lisboa: Arquimedes Livros, 2006.