

J. GUINSBURG

NA CENA

Ilustração de
Thomas G.
Fowler para
a peça *Orfeu e
Eurídice*



DO TEATRO

Considerações sobre a Tríade Essencial: Texto, Ator e Público

I

PROFESSOR: Para que o teatro dramático exista, são necessários três elementos operativos que podemos chamar de “tríade essencial”: o texto, o ator e o público. Isto é fundamental.

Com relação à definição de texto, é importante não encará-lo num sentido muito estrito e tradicional, encerrando-o em cânones literário-dramáticos; deve-se tentar sempre compreender aportes novos neste campo e ver em que medida estão ou não relacionados a formas de linguagem e estruturas de composição anteriores, analisando qual o seu efetivo grau de novidade e, sobretudo, sua pertinência ao âmbito em que pretendem atuar, porque muitas vezes o que ocorre é que o novo oculta o seu relacionamento intrínseco com os padrões textuais já estabelecidos. Determinados tipos de teatralização chegaram a ser considerados inconsistentes ou inviáveis por não atenderem a paradigmas e leis julgadas essenciais em termos da dramaturgia convencional. Acredito que isso tenha trazido, em reação, sobretudo em épocas mais recentes, uma descaracterização do que seja texto no teatro. De fato, o teatro não é um mero “fazer” ou um “evento” aleatório que acontece, simplesmente – não é “qualquer coisa” que é teatro. Se nós o caracterizarmos como algo que se produz a partir do momento em que se tem a intenção de fazê-lo, tal proposta-intenção será básica, mas em si não perfaz ainda o teatro. Pois este é um ser que se constitui, tem funções, expressão material, enfim, uma realização concreta e específica. Fica claro portanto que a intenção é o ponto de partida para o trabalho, mas como tal não basta para ser identificada como teatro.

Sob esse prisma e sendo o teatro o produto de um processo de construção, o texto tem sido considerado como esse ponto inicial. E assim é, mesmo quando não se respeitam os cânones do que conhecemos costumeiramente como texto dramático. A *performance*, por exemplo, se a tomarmos segundo as suas feições mais recentes, apresenta uma organização, utiliza expressões, palavras, recursos e desenvolvimentos que são típicos de uma textualização dramática, isto é, que sempre funcionarão como um dado textual, independentemente do papel que desempenhem em sua economia dramática as sínteses plásticas em imagens e os componentes sonoros. Há, naturalmente, a questão do *happening*, que se coloca numa área-limite; ainda nesse caso, é possível discutir se os signos emitidos não sofreriam um tipo de realização de caráter textualizante. Sem dúvida, a *performance* constitui-se realmente numa *montagem* de elementos e códigos, em que é perfeitamente possível conceber-se a existência de um “texto” ou de um “pré-texto”. Evidentemente, embora desencadeado sempre por um “pré-texto”, o *happening* possui uma natureza singular, dado o alto grau de indeterminação e improvisação das ações e dos actantes que o produzem. Mas toda manifestação, todo evento no qual o “repetir” e o “repetir-se” intervenham, isto é, no qual se assinalem armações prévias e procedimentos reapresentados, mesmo que acolhidos pela palavra “projeto”, desenvolvem-se segundo um desígnio e uma ordem referidos a alguma espécie de textualidade. Creio que, sob semelhante ótica, até os rituais mais primitivos dispõem, por seus simbolismos e seqüenciamento,

J. GUINSBURG
é professor de Teoria do Teatro da ECA-USP e autor de, entre outros livros, *Leone de'Sommi – um Judeu no Teatro da Renascença Italiana* (Perspectiva).

de um “texto” implícito, passível de leitura. É claro que, antes de tudo, cumpre discutir se efetivamente é possível denominar estes fenômenos de *teatro*. Tais “espetáculos” têm, por certo, elementos teatrais. Mas seria cabível dar o nome de *teatro* ao espetáculo de um prestidigitador, por exemplo? Da mesma maneira, posso estender a pergunta a outras modalidades peculiares de exibição espetacular.

PRISCO: Sob esse ponto de vista é possível pensar que de alguma maneira também existe algo de teatral na música. Para começar, ela possui uma escrita. E em sua execução, quando tocada por uma orquestra, há algo de “teatral”, além de, é claro, tudo o que pode ser levado em consideração atualmente com respeito à atuação do músico e da questão do “musical”, que, conscientemente, se utiliza de elementos cênicos. Acho mesmo que na execução da música existe expressão teatral. Isso se comprova pelo menos na música popular, na qual o improviso tem peso teatral.

PROFESSOR: Perfeitamente, ou seja, há teatralização quando determinadas funções são ativadas. Quando um músico assume em público o papel de “músico” e pretende comunicar, além do conteúdo de sua execução, a sua característica de *músico*, a sua “interpretação”, de fato a sua atuação adquire uma feição teatral, e é claro que, quanto mais ele a acentuar, mais teatralmente estará se desempenhando.

VALDIR: Geralmente Arthur Moreira Lima é considerado bastante “teatral”, pelo jogo cênico que realiza ao tocar.

PROFESSOR: Sim, porque ele procura transmitir a execução com recurso a um outro meio, além do estritamente musical.

MARLI: O Arrigo Barnabé também!

VALDIR: É verdade, mas no caso do Arrigo isso é proposital.

PRISCO: Eu concordo. Mas acho que há

algo de teatral anterior a tudo isso, ao próprio fato de um músico aproveitar-se de uma postura desengonçada ao tocar, criando uma atmosfera teatral... Acredito que, mesmo que ele toque “quieto”, no ato de interpretar a música já existe alguma coisa teatral. Digo *interpretar* no sentido de *tirar* notas musicais, *dar vida* a signos.

PROFESSOR: De fato, se o executante tiver esse dom especial no seu modo de tocar estará combinando duas coisas: o elemento gestual e o básico, no caso, o musical. Pode haver na execução maior ou menor expressão géstica, mas a mera intenção gestual nos coloca diante do teatral, pois nela já reside o intuito de desempenhar o papel de “músico”. É claro que esse propósito não se apresenta de um modo deliberado. Mas, deliberado ou não, caracteriza-se aí um elemento *teatralizante*. O mágico também poderá acentuar ou não esse fator. Em geral ele o faz, uma vez que o próprio objetivo de seu trabalho – o de apresentar-se – inscreve-o nessa moldura e, principalmente, os atos e procedimentos a que recorra para realizar e comunicar a sua mágica. Quer dizer que os atos e os recursos necessários à operação mágica são acrescidos de um segundo sistema de signos, sistema este ligado à assunção de um papel. De maneira semelhante, quando saio de casa e vou ao meu escritório, assumo uma determinada postura e adoto uma série de gestos que, eventualmente, podem ter uma certa relevância por serem específicos a um determinado espaço e momento. É claro que não podem ser definidos como gestos teatrais, mas, de outra parte, um chefe de escritório pode tomar diante de seus subordinados uma postura particular, ligada à sua condição de chefia e que talvez nada tenha a ver com o que ele sente de fato.

Vemos que também nesses casos há graus de variação: quando alguém está exaltado, pode envolver-se numa briga, mas também conter-se ou reagir friamente. Isso já confere aos gestos uma deliberação que os torna mais próximos daquilo que chamamos *teatral*.

Pelo que temos visto, as finalidades dra-

máticas podem ser mais ou menos enfatizadas. Assim, sem dúvida, existe algo que aponta e caracteriza o elemento teatral. Se esse elemento é muito mais amplo e ocorre com maior frequência do que comumente se supõe, não quer dizer que não haja uma especificidade – que *tudo seja teatro*; o que, inclusive, parece constituir o perigo de certas formas de abordagem do problema teatral. É claro que o teatro é *ato*, mas é um *ato intencional*. Um ato pode estar dotado de qualidades teatrais, mas de uma qualidade que torna adjetiva, e não substantiva, a *teatralidade*. Dessa forma, cabe ao criador teatral aproveitar as capacidades do universo teatralmente adjetivo para enriquecer a substantividade teatral. As novas leituras e reações da arte teatral procuram fazê-lo. Assim, em vez de um conjunto fechado de elementos operativos, com regras bem definidas, é possível ter-se enfoques mais abertos e distintos, com igual factibilidade criativa. Se insistíssemos em ficar sempre no

mesmo ponto, estaríamos limitados, nas várias acepções do termo, a *imitar* – essa, aliás, era a proposta de certa época, em que se imitavam as obras tidas como perfeitas, isto é, “belas”, a fim de efetuar uma “aproximação” a um certo modelo tido como ideal. Apesar de esse modo de ver pertencer ao passado, ele não deixa de ser importante também para nos ajudar a compreender o que distingue e caracteriza efetivamente o teatro, o que faz com que um conjunto de funções postas a atuar de uma certa maneira se tornem, ou não, teatrais. Assim sendo, quando encontramos elementos teatrais numa série de coisas- eventos em toda a nossa vida, isso não é de surpreender. Seria surpreendente se o teatro existisse sem que tais coisas existissem de fato na vida: o teatro pertenceria a uma esfera inteiramente extraterrena. Temos, sim, que nos surpreender com o momento em que o fenômeno passa a ser definitivamente teatral, senão poderíamos dizer simplesmente que “tudo é tudo”.

II

PROFESSOR: A *intenção* de atuar e a *assunção da máscara* instauram, necessariamente, o espaço teatral – porque o corpo do sujeito dessas ações é um corpo *no espaço*. Assim, no momento em que alguém assume um papel, estabelece um espaço que, já pela intenção do agente, é cênico. Se este é adequado ou não, se está ou não preparado para receber o ator e seu desempenho, isso não importa no caso, pois não interfere no fato de que o atuante, com a sua corporeidade, instaura de um modo automático o espaço da ação.

MARLI: Portanto, isso acontece *sobre o tablado*?

PROFESSOR: Não apenas nele, pode acontecer até aqui e agora. Se em determinado momento me der na veneta e ficar com vontade de fazer uma brincadeira com vocês, deixando de lado o acordo tácito existente entre nós, segundo o qual o fato de eu ser professor dispensa maiores reafirmações sígnicas, e eu resolver ressaltar a minha figura com

intuito teatral, começando a “interpretar” o meu papel, estabelecer-se-á, imediatamente, uma linha entre nós, pela qual eu me constituirei em intérprete – em ator – e vocês, se entrarem no jogo teatral comigo, se constituirão em platéia; assim, o espaço dramático definido pela divisória entre ator e público não é a linha estabelecida materialmente em um teatro convencional, ou uma construção ou um espaço qualquer, porém aquela que se instaura num fenômeno dado aqui e agora, numa relação ao vivo. Eu me constituo em ator, porque o meu ato adquire uma característica pela qual *vocês* me constituem em ator, através de uma deliberação minha que é aceita e/ou compreendida por vocês. Mesmo quando se diz a uma pessoa: “Fulano, deixe de fazer teatro”, é claro que houve de sua parte algum modo de atuação intencional, pois se captou no gesto dele algo pelo qual esta pessoa assumiu um certo papel teatral; nesse caso, todavia, essa deliberação pode não ter sido total ou inteiramente consciente, mas simplesmente um gesto que

teve um “recorte” especial, um “relevo” qualquer, que se destacou no fluxo dos outros gestos e das palavras proferidas.

Dessa forma, vemos que até com a ausência de qualquer área de jogo teatral preestabelecida, para não falar de um palco em grau zero cenográfico ou de um desempenho despido de toda parafernália da caracterização, pode ocorrer a manifestação do teatro. Daí por que não há impedimento em realizá-lo em praça pública, na rua ou em qualquer sítio, como ninguém ignora. Nessas condições, não é verdade que se possa fazer teatro apenas num lugar especialmente preparado, embora muitas vezes um local assim propicie condições bem mais adequadas para alcançar os objetivos artísticos a que a arte dramática se propõe.

MARLI: O senhor já se referiu algumas vezes à idéia de um “reflexo”, ou seja, que só existe o ator quando existe a platéia. Então, o ator existe sem personagens, mas não existe sem público?

PROFESSOR: Trata-se de uma relação constituinte e não creio que se possa considerá-la um puro “reflexo”. Não há nenhum automatismo instituidor da situação actancial. Assim, em sua identidade civil, é evidente que fulano, ator por profissão, sempre existe como tal enquanto lhe aprouver e viver, incorpore ou não uma personagem. Em sua qualidade dramática, porém, essa condição começa a revesti-lo desde o momento em que surge em seu íntimo a *intenção* de desenvolver alguma ação de natureza *teatral*, pois a mera intenção já envolve muita coisa; envolve, no mínimo, o *projeto* de suspender, por pouco que seja, o fluxo do *aparecer* civil e corriqueiro de seu *ser* e produzir com ele, deliberadamente, por invocação, duplicação e invenção, signos verbais e gestuais atualizados aqui e agora que o façam *parecer ser*, qualquer que seja o objeto de sua intenção, inclusive ele mesmo. É claro que este seu propósito só se consubstanciará efetivamente na representação, cujas ações constituintes o instituirão como ator perante

Máscaras do
teatro romano.
Séc. I a.C.-I d.C.



alguém que o esteja vendo e perante si próprio, uma vez que de algum modo não pode deixar de ver-se.

Por outro lado, isso corresponde ao fato de que o executante só é ator na medida em que é ao mesmo tempo espectador (a contrapartida também é verdadeira, como se verá adiante), o qual não está apenas fora, mas também dentro dele. Pois, para que possa atuar, realizando atos intencionais de execução, precisa concomitantemente, em seu agir, imaginar (vale falar, representar e projetar), entender e administrar o que “performa”, ou seja, envolver-se e distanciar-se no mesmo lance no jogo de seus atos. Quer dizer, necessita, com alguma vista ou vislumbre interior, “vê-los”, “representá-los” e, com esse viés, “refleti-los”.

Como consequência, cabe inferir que o crítico também está, de uma certa maneira, presente no ator. Pois o que é o crítico senão um espectador diferenciado, supostamente

especializado, cuja distinção, em face dos demais, decorreria não só do exercício de uma certa atividade, mas também do fato de dispor de instrumentos e conhecimentos requeridos para apreciar e julgar a obra teatral? Por outro lado, o seu modo de fazê-lo, de conhecer e avaliar o seu objeto, provém de uma recepção e uma análise que, por sua natureza crítica, demanda uma certa distância, por mais envolvido que esteja, um ângulo de “visão” objetivante. Nesse sentido, o ator está condenado, em princípio, a sofrer algum prejuízo crítico, na medida em que pode imaginar-se, mas não pode contemplar-se totalmente. Ainda assim, é indubitável que ele se mantém consciente daquilo que faz enquanto o faz e do que daí resulta, porquanto o seu próprio esquema corporal o leva a percepções que lhe permitem coordenar e dirigir seus gestos, assim como ter a noção de que “isto está correto” e “aquilo está errado”, por exemplo.

III

PROFESSOR: Como conclusão de nossa indagação sobre o estatuto do ator e das condições em que ele é instituído em sua função teatral, cabe dizer, pois, como consta de meu ensaio sobre “O Teatro no Gesto”(*), que o comediante, na medida em que concretiza a metamorfose do ator em personagem, incorpora de certa forma, se não a totalidade, no mínimo partes vitais do trabalho do diretor, sendo possível ver, no palco dramático, a interpretação do ator como o órgão principal da realização do encenador. Assim, ainda que este deva lançar mão também de outros actantes cênicos para materializar sua arte encenante em obra representada, a máscara encarnada no intérprete converte-se no elemento central do teatro, aquele que o diferencia de outras modalidades de comunicação artística e intelectual. A segunda relação importante no espetáculo é a do ator com o público.

NOÊMIA: “Máscara encarnada” possui o mesmo sentido que “personagem”?

PROFESSOR: Em média, sim. Mas é claro que, no teatro especificamente, sem se falar da literatura em geral e da dupla leitura do texto dramático, isto é, a literária e a teatral, o conceito “personagem” pode ser objeto de uma discussão *per se*. De qualquer maneira, no nosso caso sempre supõe a presença de uma *persona*, ou seja, de uma máscara e de um corpo que vai assumi-la e ao qual irá revestir como “outro” em relação ao “eu” do ator, por delegação estética. Em rituais, sem propósito estético-teatral, o seu potencial artístico não é explorado com tal finalidade, ao contrário do que ocorre no palco. E, nesse sentido, a concreção de uma máscara em cena importa na de uma personagem, com suas condições de contorno, isto é, na materialização de um ser ficcional deliberadamente criado para desempenhar tal função dramática, que se encarna ao vivo, sem mediação de um veículo “frio”, como sucede no cinema e na tevê, no corpo do ator e corporifica *em ato* o fenômeno teatral.

* “O Teatro no Gesto”, in J. Guinsburg, Teixeira Coelho e Reni Chaves Cardoso, *Semiologia do Teatro*, 2ª ed., São Paulo, Perspectiva, 1988, p. 377.

IV

PROFESSOR: Tendo examinado o texto e o intérprete quanto ao seu modo de ser e o de suas relações, podemos voltar-nos agora para o público em face do teatro em ato. É uma situação que se define por um relacionamento peculiar, pois se trata quase de um “comércio” ao vivo.

NOÊMIA: Mas tal relação pode ou não estabelecer-se...

PROFESSOR: De fato, embora ao vivo, ela pode ser mais ou menos ativa. É claro que a passividade total inexistente. Ainda que o espectador esteja pensando em outra coisa, ele está presente ao espetáculo e isso conta obrigatoriamente na economia não só da recepção como, igualmente, da emissão da representação, ou seja, da criação incorporadora que está em processamento no tablado. É fato conhecido que sua presença influi na ação do intérprete e pode até perturbá-la, tanto em virtude de eventuais reações coletivas quanto de uma dinâmica particular que venha a desencadear-se entre o comediante e alguém da platéia. Assim, se o ator estiver representando e um assistente agir de forma a atrapalhá-lo, o intérprete poderá deixar cair a máscara, sair de seu papel e responder civilmente... partindo para a briga, como já se viu...

MARLI: Mas, com respeito ao ator, anteriormente a essa reação emotiva, a sua simples presença também já ocupou um espaço em cena...

PROFESSOR: É claro. A sua simples presença estabelece uma relação dele consigo mesmo, de sua pessoa física com um possível desempenho, isto é, uma pessoa ficcional, uma *persona*. É uma virtualidade sua, inerente à sua qualidade de ator, que se apresenta como tal e que o trabalho de atuação, à medida que for se presentificando na representação, poderá ou, antes, deverá converter em realidade dramática. Desde o início, portanto, haja ou não público na platéia ou alguém constituído em espectador por uma situação momentânea ou casual, a

presença de um comediante no palco, mesmo sem uma execução interpretativa, mas sob fiança da promessa de intenção, inaugura um fato comunicacional de natureza teatral. Esse processo constitutivo da relação, focalizado na figura do ator individualmente, não muda de caráter com o número de desempenhantes, embora se torne, sem dúvida, mais complexo, e a dinâmica do fenômeno em grupo pode levar até ao esbatimento ou anulação de sua percepção individualizada.

NORMA: Quando coloquei a questão, eu queria ir um pouco mais além. A meu ver, há dois tipos de espectador: aquele que consegue decodificar os elementos que estão no palco, que consegue não apenas assimilar, mas também avaliar aquilo que está sendo apresentado, e há o espectador que em determinado momento é apenas um observador, que parece não apreender o significado de cada elemento. Isso também se constitui numa relação?

PROFESSOR: Sim, porque essa também é uma forma de relacionar-se com o que está acontecendo no palco. A caracterização de atitude que você propôs é correta *grosso modo*, mas em um e outro caso o ato teatral está em pleno processamento. Veja bem, estamos examinando aqui apenas algumas inter-relações *básicas* que se estabelecem nesta ocorrência, que poderá suscitar, sem dúvida, diferentes graus de envolvimento, desde um máximo até o zero de uma escala, por assim dizer. Porém, inclusive em seu nível mínimo, a dinâmica dessa inter-relação, fundada sempre pela co-presença ator/espectador, não é suprimida e, mesmo que assuma uma eventual aparência de passividade, ela se encontra na verdade em “ponto morto”, num momento dialético de passagem.

De outra parte, sabe-se que, no comércio do ator com o público, a indiferença, o desinteresse, a participação, o embevecimento, etc. são de um para o outro comunicados imediatamente, fluem de modo subliminar. O fenômeno, é claro, não se restringe

ao teatro. Até eu, no lugar e na condição em que me encontro agora, olhando para vocês – numa situação não-teatral –, sinto de pronto, sem deliberação prévia de minha parte, o grau de envolvimento de vocês com aquilo que estou dizendo. Imaginem o ator no palco... muito mais! Ele está aí tão “aceso” na recepção quanto na emissão.

VALDIR: Isso fica bem perceptível quando o público varia, por exemplo, quanto à classe social. As reações são bastante diferenciadas.

PROFESSOR: De fato, e a variação não se esgota em seu aspecto sociológico. Repare que não é só o intérprete que desempenha bem ou mal, com adequação ou inadequação. A platéia também. Isso pode parecer paradoxal, uma vez que o papel atribuído ao espectador segundo o modo habitual de se conceber a operação teatral é puramente passivo. Supõe-se que, ao se predispor a assistir a uma peça, o público deva não mais do que *localizar-se* corporalmente em dado ponto do espaço onde o “teatro” terá lugar e, nele, *comportar-se* de um certo modo, seja na condição grupal seja na individual, a fim de poder dar conta de um compromisso operacional tacitamente assumido à entrada, que é o de pactuar, numa postura de entrega, com a atualização de um jogo de faz-de-conta. A presença do espectador é vista, portanto, como a de uma presença passivamente à disposição do que a emissão cênica tem a lhe oferecer. Ele conta muito como um observador, um apreciador, que acolhe ou não o que lhe é endereçado e nada mais. Nisso se resume, segundo esse tipo de análise, o seu processo de recepção da obra. Visto como totalmente acabado ao ser desencadeado em sua origem, o complexo fenômeno pelo qual se torna realidade e “forma” interior do receptor e se constitui em objeto *para ele* não é levado em maior conta estética. É como se ocorresse “no vazio” ou se as imagens e as cargas emotivas, para não falar nas idéias, se limitassem a estampar-se numa cena amorfa. No entanto, se o espectador não puser em andamento a sua aparelhagem não só de percepção e decodificação, mas de reatuação na cena de seu imaginário,

com a animação de sua sensibilidade e a organização de sua consciência, isto é, se deixar de projetar, enformar e falar interiormente, se não se tornar locutor daquela linguagem, o diálogo constitutivo inexistirá para ele e a peça tampouco. Vale dizer que, no plano individual e por seu intermédio e da relação intersubjetiva pela qual se estabelece o plano coletivo, o público também “interpreta” e o seu desempenho poderá ser de boa ou má qualidade, por sua vez. Mas não se trata de pura e simples resposta automática ao que está assistindo. A melhor apresentação nem sempre engajará uma atuação adequada do espectador ao perfazer os atos de recepção. E é possível que sua falha, dependendo de como ela se manifestar e do efeito que exercer sobre outros membros da platéia, seja de molde a desestabilizar o espetáculo todo, sem que implique em juízo de valor a seu respeito.

ISABEL: E se implicar, como no caso do crítico?

PROFESSOR: Não creio que este goze de algum estatuto especial no modo de receber a obra teatral. Ainda que sua missão precípua seja precisamente a de formular julgamentos tão objetivos quanto possíveis sobre a qualidade e a valia artística dos espetáculos a ele apresentados, não tem como eximir-se do processo acima descrito, justamente porque também é um espectador. Como tal, não importando o grau de instrumentação de que disponha para exercer a sua função de crítico, antes de mais nada terá de executar, como todo o público, as operações que lhe permitam a recepção da obra. Trata-se do primeiro nível de sua apropriação do objeto, mesmo que se lhe mescle toda sorte de intervenções intelectuais e deajuizamento. Contudo, é somente no que se poderia denominar segundo nível, o qual já estava implicado no primeiro, que a apreciação crítica se colocará plenamente em plano específico. Ora, assim sendo, sua análise e suas conclusões estarão também penhoradas ao exercício de desempenho pelo qual a obra dramática se realiza no espírito do espectador que é o crítico.