



Redefinições nos estudos de Recepção/Relação Teatral

Clóvis Massa

Apesar do considerável avanço efetuado nos últimos tempos pelos estudos teatrais, as perspectivas nos escritos sobre recepção permanecem mais defendidas do que desenvolvidas. Após a reviravolta epistemológica que reverteu a perspectiva tradicional, em torno da produção, certos ajustes conceituais se faziam necessários. Ao menos no campo teatral, recepção e concretização, enquanto termos empregados pelas teorias da recepção mostraram-se inapropriados para os princípios de origem aos quais se vinculavam. O vocábulo *recepção*, fortemente marcado pela teoria da informação, parecia contradizer a atividade produtiva do espectador, a concepção de que, em seu processo de apreensão, ele não apenas “recebe”, mas é corresponsável pelos sentidos da obra. *Concretização*, por sua vez, deixou simplesmente de corresponder ao processo de interpretação do leitor, e precisou ser diferenciada da concretização cênica, realizada pelos produtores do espetáculo. Em busca de legitimação, as teorias de recepção teatral esforçaram-se em explicar seu viés de oposição às práticas vigentes, porém nunca corrigiram essa inadequação. Nem se afirmaram como instância pragmática, com a finalidade de interagir diretamente na atividade receptiva, através do impacto que a reflexão

poderia propiciar à prática com a instauração de novos paradigmas cênicos, como a teoria da recepção de Hans-Robert Jauss pretendeu que, com o tempo, a história da literatura interferisse na experiência estética do leitor.

Como havia ocorrido com a historiografia literária uma década antes, ainda nos anos oitenta os estudos teatrais passaram a enfocar os processos de recepção. Não demorou muito para a semiótica eleger o texto espetacular como seu principal objeto de estudo, em detrimento da ultrapassada visão de espetáculo, que nunca dera conta da atividade do público. Posteriormente, a noção abstrata e teórica de um espectador idealmente pensado foi substituída por um espectador de carne e osso.

Em busca de uma teoria específica da recepção teatral, outra mudança de rumo se tornou urgente: ainda distante das investigações empíricas sobre espectadores vislumbrarem conclusões relevantes, as particularidades da arte teatral exigiram novo objeto de análise, desta vez concebido a partir da estética da produção e da recepção. Em decorrência disso, passou a delimitar-se pela relação entre ator e espectador, uma das várias relações teatrais compreendidas dentro do processo produtivo-receptivo. Num momento em que “quase tudo está para ser

Clóvis Massa é professor do Departamento de Arte Dramática da UFRGS.

feito”, como diz De Marinis (2005, p. 123), que efeito ainda se faz sentir nessa reviravolta pragmático-conceitual nos estudos sobre recepção?

Nas últimas décadas, a idéia de público enquanto entidade sociológica abstrata e homogênea cedeu lugar à noção antropológica de espectador. Entretanto, os lineamentos desta nova teatrologia devem pressupor a experiência estética não apenas como ‘trabalho do espectador’, mas considerá-la em seu caráter coletivo e plural.

Sem querer simplificar a questão, constata-se a constante redefinição conceitual acerca do campo epistemológico, para melhor adequação aos propósitos pragmáticos. Na falta de um corpus conceitual ao mesmo tempo abrangente e específico que atenda plenamente aos estudos de recepção, conceitos como concretização e experiência estética adquirem novos sentidos conforme a tônica da abordagem. Teatralidade, acontecimento e convívio são apropriados com a finalidade de solucionar essa carência. Para o esclarecimento desse ponto de vista, cabe distinguir os estudos de recepção em dois tipos: um diretamente vinculado à estética da recepção, com a intenção de examinar a acolhida de certas obras por um grupo num determinado período; outro, mais desenvolvido pela semiótica teatral, destinado a investigar os processos mentais, intelectuais e emotivos do espectador.

No primeiro deles, a teoria da concretização teve forte influência. A fim de abandonar o caráter imanente do sentido da obra, a Estética da Recepção resgatou o conceito de concretização de Roman Ingarden (reinterpretado pelo estruturalismo da Escola de Praga, especialmente por Mukarovsky). A retomada da concretização punha fim à intratextualidade, ao substituir a imutabilidade do texto pela historicidade. Enquanto atividade de preenchimento de lacunas ou vazios de um texto por parte do leitor, o conceito de concretização possibilitou aos teóricos da Escola de Constança compreender uma obra a partir de sua interação com o horizonte de expectativas – o sistema de refe-

rências ou esquema mental que um indivíduo emprega em seu processo de leitura, para investigar seus efeitos sobre o público. Em relação à acepção de Ingarden – a teoria de Wolfgang Iser determinou maior liberdade à atividade de preenchimento de lacunas no processo de comunicação próprio à literatura, visto que a concepção do teórico polonês considerava haver uma maneira correta de apreender os sentidos subjacentes da obra, concepção revista pela teoria do efeito de Iser.

Ainda que a hermenêutica literária tenha aberto caminho para a compreensão do caráter de co-criação do espectador, a noção abstrata e teórica do horizonte de expectativas requereu maior definição pelos estudos teatrais. Pelo viés da estética de produção e da recepção teatral, Patrice Pavis vinculou o circuito de concretização à dinâmica cultural em que o trabalho do espectador se realiza, ou seja, ao seu contexto social. Para tanto, propôs a idéia de metatexto, ou seja, o conjunto de textos conhecidos pelo espectador ou pelo encenador e utilizados por ambos para a leitura do texto. Para ele, a confrontação entre o metatexto (ou discurso) do diretor e o metatexto do espectador – nem sempre coincidentes – forma a concretização da encenação. Por meio do desvio entre texto e cena (leitura do contexto social de ontem e leitura do contexto de hoje), a encenação dispõe o texto em busca de enunciadores cênicos que, reunidos pela encenação, produzem um texto espetacular global, dentro do qual o texto dramático adquire sentido particular: “Mais do que um texto (cênico) junto ao texto dramático, o metatexto é o que organiza, desde o interior, a concretização cênica, o que não está junto ao texto dramático, mas, de alguma forma, em seu interior, como resultante do circuito entre significante, contexto social e significado do texto” (Pavis, 1998, p. 100).

Ao colocar o texto em situação de enunciação num outro contexto social, a concretização assimilou o intercâmbio entre texto dramático e contexto social para justificar infinitas leituras ao espectador, como se estivesse numa



galeria de espelhos cujo guardião teria perdido a chave de saída ao sair, num movimento jamais interrompido de re-significação. Sua aproximação da relação teatral fundamenta-se em torno de círculos concêntricos, níveis que procuram cercá-la mais de perto: recepção, leitura, hermenêutica e, enfim, perspectiva. Neste último nível, traz como proposição de análise o modo como a obra se apresenta ao espectador, com uma multiplicidade de pontos de vista e de instâncias contraditórias. Pavis chega a considerar a encenação como uma leitura em público, já que o texto dramático não tem um leitor individual, e sim uma leitura possível e coletiva, proposta pela encenação.

Estudos posteriores de Patrice Pavis seguem o mesmo enfoque produtivo-receptivo e se mostram com mais possibilidade de aplicação em estudos empíricos, como é o caso da apreensão vetorial como meio metodológico, mnemotécnico e dramatúrgico do pesquisador estabelecer ramais de signos na análise de espetáculo. Outros trabalhos relevantes, como os de Anne Ubersfeld e Marco De Marinis, também procuraram o restabelecimento da dialética entre produção e recepção e chegam mesmo a prescindir da primazia do texto dramático. Esse recorte do circuito de concretização ilustra como, partindo de um conceito desenvolvido a partir do Círculo de Praga, os estudos teatrais precisam constantemente atender a essa reformulação. Neste caso, por meio do desdobramento do conceito de concretização, para respeitar a particularidade da concretização cênica realizada pela encenação, papel em que o espectador está ausente, ao menos num primeiro momento.

O segundo tipo de pesquisa sobre recepção teatral, a que investiga os processos mentais, intelectuais e emotivos do espectador, procura analisar as operações do espectador a partir de uma base coerente de dados experimentais. Contudo, apesar da ênfase dos estudos na atividade do espectador, a carência metodológica das investigações é verificada, segundo De Marinis, pela incompreensão de que a competência tea-

tral deve ser “entendida como o conjunto de tudo aquilo (atitudes, capacidades, conhecimentos, motivações) que coloca o espectador em condições de compreender (no sentido mais amplo do termo) uma representação teatral” (De Marinis, 1997, p. 79).

Para se aproximar do espectador real, a semiótica cognitiva da relação teatral preconizada por De Marinis considera os níveis pelos quais o espectador passa durante – e após – a representação teatral como subprocessos que compõem o ato receptivo no teatro. No nível da percepção, talvez o mais específico dos trabalhos do espectador e ainda à mercê de ser mais bem compreendido, ocorrem as operações de focalização da atenção do espectador, em que se manifestam as faculdades sensoriais do sujeito receptor. Com enfoque semelhante ao estudo de André Helbo sobre percepção (Helbo, 1985, p. 44), uma de suas hipóteses lida com a maneira como ocorre o trabalho de focalização, desfocalização e refocalização do espectador, “através de uma hierarquização mais ou menos explícita de textos parciais que o compõem (texto verbal, gestual, cenografia, música etc.).” (De Marinis, 2005, p. 97) Além da percepção, pouco se sabe sobre os outros níveis da atividade receptiva: interpretação, reações cognitivas e emotivas, avaliação, memorização e evocação.

O modelo de percepção proposto por Marco De Marinis parte da teoria do espectador-implícito para entender como um espetáculo deixa margens de indeterminação que são articuladas pelo ponto de vista do espectador. Para examinar as operações que o espectador realiza no teatro, a partir de uma base coerente de dados, suas noções necessitariam se integrar a uma teoria dos modelos de espectadores, ainda por se realizar. Curiosamente, a psicologia cognitiva a que recorre enfatiza o papel individual do espectador e parece contradizer os parâmetros defendidos por ele mesmo a respeito da relação teatral.

Os estudos baseados na Fenomenologia da Experiência Estética desde o seu início buscaram oferecer um conjunto de estratégias para



o estudo do fenômeno teatral e propuseram o retorno a questões de subjetividade e experiência, corporificação e espacialidade, presença e percepção, mas sempre a partir do olhar de um sujeito individualizado, nunca como experiência estética a que se tem acesso em uma ação coletiva: “Será necessário definir o objeto estético pela experiência estética e a experiência estética pelo objeto estético. É nesse círculo que juntaremos todo o problema da relação objeto-sujeito” (Dufrenne, 1967, p. 4). A constituição dos pressupostos de uma abordagem fundamentada na relação teatral, baseada no circuito produtivo-receptivo, passou a exigir a reconceitualização da experiência estética, tradicionalmente estabelecida a partir da percepção de um objeto pelo sujeito.

Com base na reformulação acerca da experiência estética, entendida como experiência individual a que se tem acesso coletivamente, a noção de concretização adquire caráter mais pragmático em pesquisas de campo. Como a experiência da recepção é individual, mas a relação cena-sala em que se produz tal experiência é de caráter coletivo, Miguel Santagada acredita que seja possível “investigar os conteúdos da experiência em termos de uma concretização solicitada a vários espectadores de um mesmo espetáculo. E que, em razão de certas influências comuns, dois ou mais espectadores coincidam aproximadamente na descrição que fazem – a instâncias da investigação – do mesmo espetáculo” (Santagada, 2004, p. 27) Em sua tese sobre experiência estética e ação ritual na recepção teatral, ele analisa diferentes concretizações da montagem portenha de *Decadencia*, de Stephen Berkoff, com direção de Rubén Szuchmacher, apresentada durante a temporada de 1996, numa das salas do Centro Cultural San Martín.

Santagada parte da elaboração de um modelo canônico de concretização, como exercício de imaginação em que se procura reconstruir o ponto de vista dos informantes. Essa concretização hipotética visa criar um padrão de referência e obter critérios específicos para as

formulações posteriores. Ainda que se presuma que as concretizações advindas das entrevistas sejam diferentes desta construção virtual, a concretização canônica serve como exercício de treinamento dos entrevistadores, que necessitam lidar com as categorias temáticas (semântico-cognitivas, ético-valorativas e tecno-apreciativas) e com os aspectos selecionados do espetáculo. Neste momento também são definidas as modalidades de entrevista e escolhidas algumas questões biográficas sobre os espectadores, três perguntas básicas e dois slogans paramétricos acerca da obra, tais como, respectivamente, se o autor ou o diretor são conhecidos, o que o título sugere e, por exemplo, se algum político aparece mencionado na obra. Ao partir do modelo canônico, as concretizações em seu estudo ficam restritas a duas chaves para compreender as respostas: uma, *ideológica*, de adesão à concretização canônica, que concorda com os significantes e justifica seu emprego em intenção crítica à realidade local; outra, *moralista*, que indica a rejeição ou a indiferença dos espectadores quanto ao léxico e as situações vistas em *Decadencia*, e que demonstram que as alusões críticas do espetáculo não são de todo percebidas.

A partir dessas considerações, dentro dos pressupostos do ‘trabalho do espectador’ formulados por De Marinis, o conjunto de tudo aquilo que coloca o espectador em condições de compreender uma representação teatral (atitudes, capacidades, conhecimentos, motivações) necessita de revisão para não destoar do fenômeno teatral como encontro fundado na presença simultânea de atores e espectadores, sob o risco da competência teatral passar ao largo da experiência coletiva.

Semelhante transformação é percebida também na filosofia da arte. Cabe também destacar os esforços empregados por Jorge Dubatti para o desenvolvimento do Teatro Comparado, disciplina que considera o teatro como sendo constituído pela instauração de três tipos de acontecimentos: o convivial, pela instituição ancestral do convívio, da reunião; o poético ou



de linguagem, a partir de processos de semiótica, ficção, referência e função estética; e o espectral, por meio da assistência do espectador, separado ontologicamente do universo poético (Dubatti, 2003, p. 16). Dubatti defende a especificidade ontológica do teatro como acontecimento e via de percepção, e propõe a redefinição de teatralidade – ou especificidade da linguagem teatral – a partir da identificação, descrição e análise de suas estruturas conviviais. Sua aproximação empírico-indutiva refina os possíveis tratamentos a respeito da relação teatral, já que apresentam relações bidirecionais e multidirecionais entre atores, espectadores e técnicos dentro do quadro de relações conviviais. Inserido na estrutura diacrônica de antes, durante e depois do acontecimento poético, esse agente intersubjetivo é atravessado por tensões de consenso e discordância em permanente mutação, ainda que permaneça a dificuldade de

sua aplicabilidade metodológica em investigações empíricas.

Para maior avanço nas investigações empíricas, em prol do emprego e aplicação de conceitos que atendam às complexidades e especificidades da relação teatral, seria mais pertinente que a ampliação de seu campo de abrangência fosse mais prontamente assimilada pelos trabalhos que não procuram versar sobre a recepção. Os estudos teatrais somente têm a ganhar com esta atitude. A abordagem receptiva fez a sua parte quando rompeu com a sujeição às antinomias e começou a considerar a interação com a produção como parte essencial, o que libertou seus estudos da excessiva limitação a um gueto epistemológico. E continua fazendo, com a visão de um espetáculo afetado pelas dinâmicas culturais que subentende a experiência do espectador em sua dimensão coletiva.

Referências bibliográficas

- DE MARINIS, Marco. *Comprender el teatro: lineamentos de una nueva teatrología*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1997.
- _____. *En busca del actor y del espectador: comprender el teatro II*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 2005.
- DE TORO, Fernando. *Semiótica del teatro: del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1987.
- DUBATTI, Jorge. *Cartografía teatral: introducción al teatro comparado*. Buenos Aires: Atuel, 2008.
- _____. *El convivio teatral: teoría y práctica del teatro comparado*. Buenos Aires: Atuel, 2003.
- _____. *Filosofía del teatro I: convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel, 2007.
- DUFRENNE, Mikel. *Fenomenología da experiência estética*. Paris: Presses Universitaires de France, 1967.

HELBO, André. "Approche de la reception: quelques problèmes". In: *Versus: quaderni di studi semiotici*, n. 41, Milão, 1985, p. 41-8.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. "Pour une esthétique de la réception théâtrale". In: DURANT, Regis (Org.). *La relation théâtrale*. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1980.

_____. *Teatro contemporaneo: imagenes y voces*. Santiago: Universidad Arcis, 1998.

_____. *Vers une théorie de la pratique théâtrale: voix et images de la scène 3*. Villeneuve-d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2000.

_____. *Voix et images de la scène: pour une sémiologie de la réception*. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1985.

SANTAGADA, Miguel Angel. *La recepción teatral entre la experiencia estética y la acción ritual*. Québec: Thèse de Doctorat – Université Laval, 2004.

RESUMO: Por meio de breve recorte histórico-conceitual das teorias de recepção, o artigo reflete sobre a constante necessidade de redefinição sofrida pelos estudos de recepção, e sobre como a reviravolta epistemológica ainda exige a ampliação de seus conceitos, a fim de suprir a carência metodológica em investigações empíricas que abordam a relação teatral.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro, estudos teatrais, teorias da recepção, recepção teatral, relação teatral.