

Decifrando o espetáculo: os programas de teatro na cena contemporânea

Walter Lima Torres Neto
Universidade Federal do Paraná

O *programa*, como uma pequena publicação que acompanha um evento social, não é um privilégio das artes cênicas, nem da música, nem das artes plásticas, tão pouco do cinema. A publicação programa é originária de qualquer cerimônia social, seja ela civil ou militar, laica ou religiosa, artística ou política, de expressão individual ou coletiva, privada ou pública. Sendo assim, o programa é natural dessas cerimônias sociais, apesar de não ser obrigatória a sua existência. Nesse sentido, lembre-se a opinião do coreógrafo Maurice Béjart, que dizia não gostar de programas pois tudo que ele tinha a dizer já havia sido dito pela obra coreográfica. Entretanto, como veremos a seguir, o programa pode falar mais do que simplesmente “repetir”, em palavras, o que o discurso criativo sugere.

O meu interesse pelos programas de espetáculos teatrais surgiu, em primeiro lugar, do estudo de alguns prefácios, escritos pelos próprios autores para edição de suas peças. Esse comentário, mormente entendido como paratextual, sobre a obra dramática, sobre o texto teatral em si, escrito pelo próprio dramaturgo, em diferentes períodos da história do teatro ocidental, me levou a pensar sobre os meios de expressão dos agentes criativos na cena teatral, hoje. Sobretudo quando se pensa na diversidade de concepções e experiências que passam a condicionar inclusive o que, tradicionalmente, denominou-se de dramaturgia, ao longo da história do teatro.

Foi assim que me debrucei sobre esse objeto bastante periférico em relação aos estudos teatrais contemporâneos: o programa de teatro ou a revista programa de espetáculos, dentre outras denominações possíveis. Apesar de já haver elaborado algumas análises sobre o programa de teatro no âmbito de nossa cultura teatral, passei à apreciação de programas no âmbito estrangeiro, defrontando-me com projetos editoriais distintos que, entretanto, suscitavam problemas similares¹.

¹ Graças a um convite do Professor Marvin Carlson da CUNY e de uma bolsa de Estágio Pós-Doutoral da CAPES, pude consultar uma série de acervos que reúnem programas de teatro de grande parte da produção do teatro ocidental, com ênfase para produção teatral dos Estados Unidos e de países da Europa Ocidental. Os acervos visitados foram: as seções de obras raras da Harvard University, Brown University e da Biblioteca Pública de NY Perform Arts. Já na França, o acervo da Biblioteca Gaston Baty da Universidade Paris III, da Comédie Française e da Biblioteca do Arsenal. No Brasil, o Centro de Documentação da FUNARTE possui um acervo sobre o teatro brasileiro do final do século XIX e início do século XX, bem como o Museu dos Teatro do RJ que disponibiliza alguns exemplares na internet e, em São Paulo, a Biblioteca Raul Cortez da Escola Superior de Teatro Célia Helena, igualmente, disponibiliza significativa coleção de programas teatrais. Na internet podem ser localizadas diversas bases de dados. Exemplos podem ser encontradas na Base Gálica da BNF em Paris e no Albert e Victoria Museu de Londres.

De uma maneira geral, segundo uma prática arquivística, quando procuramos por programas nas bibliotecas e centros de documentação, encontramos uma diversidade de denominações quanto às suas classificações iniciais: programa de um espetáculo específico; programa de estréia; programa para uma temporada anual; programa de gala; programa de benefício; programa do espetáculo em turnê; revista programa, etc. São diversas as denominações que ainda podem abrigar os programas tais como catálogos, *scrapbooks*, programas souvenirs, memorabilia, etc.

Os historiadores e pesquisadores, sejam brasileiros ou estrangeiros, interessados pela atividade teatral, em diversos planos, e fazendo apelo à metodologias distintas, consultam os programas de espetáculos como uma publicação que possa atestar a fidedignidade do evento teatral.

Do programa são extraídas informações fatuais, objetivas, sobre as encenações e as condições de montagens que podem aí ser encontradas de maneira abundante. Isto é, por um lado, o programa seria consultado como uma espécie de certidão de nascimento do espetáculo, uma peça cartorária pública da exibição cênica. O programa, em princípio, daria fé e ciência que, de fato, o espetáculo aconteceu sob determinadas diretrizes. Não sendo de maior intensidade, certamente, do que uma crítica especializada, ele é de outra natureza, respondendo a outras questões, como veremos abaixo.

A crítica, por sua vez, é quem de fato legitima publicamente o nascimento da obra cênica, pois sinaliza que o evento foi reconhecido por especialistas e gera uma repercussão que reverbera em diversos grupos sociais inseridos na comunidade artística. Expressão pública, a crítica atesta a recepção do espetáculo. Já o programa se apresenta como um anúncio, um projeto que está por vir a ser lido, apreciado pelo leitor/espectador, antes, durante ou depois da exibição do evento teatral ao qual faz menção.

Em relação aos programas, se coloca uma questão determinante para o seu estudo. O conteúdo do programa, por mais singelo ou complexo que seja, ou por mais que tenha a aparência de um livro e não de um breve prospecto, nas mais variadas ocasiões distribuindo ou vendido, ele é uma expressão não naturalizada. Ou seja, uma expressão consignada pelo trabalho intelectual dos agentes criativos do espetáculo, ou daqueles agentes promotores ou gestores da montagem. Isto é, o programa é uma expressão ou, melhor do que isso, um discurso organizado e dirigido ao leitor/espectador, que se manifesta “de dentro”, em relação à criação/concepção da obra cênica, em relação ao evento, não se caracterizando como uma publicação exógena, como é a crítica de teatro que se coloca como um comentário receptivo, a posteriori, em relação à exibição da obra.

O estabelecimento de um programa, na maioria das vezes, antecede a exibição cênica, já a crítica lhe é sempre posterior. É bem certo que determinados programas podem até conter críticas. É o que se verá mais à diante. Entretanto, quanto à natureza do programa de teatro, já se pode ir

percebendo que ele é capaz de nos dizer bem mais do que, simplesmente, os dados objetivos que dele conseguimos extrair, em relação a datas, locais, horários, anos, nomes de artistas representando este ou aquele personagem, fichas técnicas, etc.

Os programas de teatro podem nos oferecer uma gama importante de informações em relação à sociabilidade do espetáculo, sua inscrição na sociedade, se o percebemos do ponto de vista das três etapas do trabalho teatral: concepção/criação; execução/exibição; fruição/recepção. O programa pode nos dar uma ideia de público, de grupos de espectadores que se fazem os agentes criativos da montagem ou os gestores da produção, isto é quem se pretende atingir com a obra. O programa pode nos informar sobre os aspectos econômicos, publicitários e mercadológicos, além das intenções estéticas e dos procedimentos de financiamento, gestão e produção do trabalho teatral, tanto no plano de um trabalho teatral privado quanto público. Enfim, o programa de teatro é capaz de revelar a concepção de teatro que uma sociedade foi capaz de estabelecer ao longo de determinadas durações.

Na floresta dos programas

Assim, ao apreciar um conjunto bastante exaustivo em termos de origem geográfica dos espetáculos, aleatório em razão dos gêneros, heterogêneos em função de formatos, não me preocupando em fixar um recorte específico, como poderia ser em função de determinada instituição, grupo, companhia, artista ou gênero, aproveitei um período de visita e pesquisa por alguns acervos, para visualizar a maior quantidade de possível programas.

Considerando a vitalidade e ao mesmo tempo a diversidade dessas publicações, nas suas mais inauditas formas e veiculando o mais inesperados conteúdos, fui levado a uma constatação: o programa em formato tradicional, em papel, como o reconhecemos nos dias que correm, estaria com seus dias contados.

É possível deduzir, prevendo-se a médio prazo, que com o crescente aperfeiçoamento dos processos comunicacionais virtuais e a circulação da informação por redes sociais, o programa em suporte de papel perderia, lentamente, seu protagonismo, sua eficácia de outrora. Mas nesse ponto já estamos precipitando algumas conclusões.

Propus-me assim, uma espécie de mergulho cego na direção dos programas. Sem me preocupar em procurar nada muito específico e sem a esperança de encontrar algo muito determinado, mantive a atenção e tentei entender um pouco sobre os caminhos que essa publicação foi tomando, ao longo dos anos. Cruzei semelhanças e anotei diferenças entre os exemplares.

Observando a trajetória dos programas, minha tentativa foi a de apreciar a maior quantidade possível de exemplares que pudesse ver ou manusear. Foi assim que passaram pelas minhas mãos e sob os meus olhos mais de 2500 programas teatrais americanos, brasileiros, franceses, italianos e ingleses numa faixa cronológica que se inicia nos últimos vinte anos do século XIX e se estendeu até o ano de 2010.

Impossível fichar e fotografar todos. Eram décadas de teatro, visitadas agora pela singeleza desses programas que se acumularam ao longo de mais de um século. Esse acervo de maneira geral configura um importante reservatório da própria memória do teatro ocidental. E, ao mesmo tempo em que manipulava esse material, eu era acometido pela sensação de que se tratava de um tipo de publicação em extinção, como mencionei acima. Tudo não passaria de uma questão econômica e de tempo, em relação à entrada definitiva do programa teatral na era digital da comunicação pela internet.

Posso constatar que há tantos programas quanto espetáculos realizados pelo mundo a fora. Diante desta obviedade, o meu objetivo foi o de “me perder”, deliberadamente, para conhecer, embrenhando-me na floresta de cartazes, cartazes-programas, papéis avulsos, folhas soltas, folhetos, blocos, revistas, cadernos, jornais, prospectos, dentre as mais inusitadas expressões, inclusive em relação a certos programas produzidos por espetáculos nos dias que correm. Advém desse passeio por essa floresta a constatação de que é muito difícil de determinar esse gênero de documento.

A difícil definição acerca da autoria do projeto editorial dos programas foi a minha primeira constatação diante da massa de programas manipulada. Incerteza que só contribuiu para confirmar que o teatro é uma prática social tão coletiva, que muitas iniciativas criativas são sintetizadas, e muitas vezes atitudes individuais tendem a cair em certo anonimato, em nome do resultado final do projeto comum.

Não estou me referindo aos textos escritos que, dispostos dentro de um programa, muitas vezes são assinados pelo diretor, autor, tradutor, dramaturgista... ou alguém da equipe de agentes criativos ou dos gestores do empreendimento. Estou me referindo, especificamente, ao projeto editorial da publicação programa como um todo. Um projeto editorial que certamente selecione textos e imagens, estabeleça uma ordem e a disposição hierarquizada de determinados conteúdos estabelecendo assim um discurso em relação com a obra cênica que se estima exhibir.

Essa autoria não é fácil de ser detectada. Mormente, nos dias de hoje, em produções subvencionadas, ou sob a responsabilidade de instituições públicas ou privadas, pode-se verificar a menção, nos créditos do programa, a uma equipe que planeja e produz, coordenando assim o projeto editorial. Porém, noutros casos, pode-se perceber a mão de um agente publicitário, outras vezes o empenho de uma comissão encarregada, noutros tempos, mais pretéritos, o olhar de um

dramaturgista (*dramaturg*). Mas na grande maioria dos projetos editoriais, essa autoria não é reivindicada, ou resta pouco perceptível, gerando uma espécie de suspensão acerca da instância autoral do projeto editorial do programa.

Uma metodologia para o estudo dos programas

Não parece haver, até o momento, uma metodologia consolidada e específica que se possa seguir e aplicar ao estudo de programas. O programa é uma publicação híbrida do ponto de vista da semântica teatral. Trata-se de um objeto a ser manuseado e atualizado na leitura crítica que se é capaz de efetuar, tanto do ponto de vista da recepção quanto da concepção da obra, sem falar na possibilidade de se idealizar um espectador imaginário para o espetáculo.

O que percebi, é que essa leitura crítica, em primeiro lugar, deve considerar a intencionalidade do projeto editorial do programa na sua globalidade. Esse procedimento nem sempre veio sendo explorado de maneira sistemática, mas, ao contrário, o projeto editorial do programa foi sendo colocado em segundo plano, em detrimento do conjunto de dados que a publicação em si pode oferecer ao pesquisador, em função, unicamente, de dados a serem extraídos. Esse tipo de documento é tratado como uma fonte, isto é, objeto informante sobre as condições do evento teatral.

Nesse sentido, a meu ver, se abre um grande e múltiplo terreno de trabalho em função das visadas possíveis no tratamento dos programas. Pode-se estabelecer recortes ou eleger-se focos específicos de interesse como, por exemplo, estabelecer períodos condicionados pelas técnicas materiais relacionadas aos processos tipográficos e industriais em relação à reprodução em papel e aos processos de editoração no âmbito de uma determinada cultura teatral. Outra possibilidade é a de se dedicar a estudar os programas de espetáculos exibidos e/ou produzidos por uma determinada instituição teatral.

Os programas referentes aos espetáculos de determinado grupo revelam muito sobre suas escolhas estéticas e trajetórias artísticas. Por fim, a possibilidade de combinações graças a recortes e filtros, os mais variados. São múltiplas as possibilidades de se estabelecer um estudo sobre determinados atores e a veiculação da sua imagem pública em relação à audiência, num certo período de sua carreira. Ou ainda, o projeto editorial para determinados títulos e o tratamento implementado a esses mesmos textos sob o limite de um *corpus* que aparenta ser infinito. Aspectos como o tratamento iconográfico e o desenvolvimento dos aspectos da programação visual aproximam os estudos teatrais dos estudos sobre o design gráfico, entre tantas outras visadas.

Estritamente no campo teatral, destaco três estudos preliminares, que problematizaram, de passagem, a condição e o lugar do programa como um elemento relacionado ao ato da recepção no teatro, isto é no âmbito da recepção teatral. São os trabalhos de Marvin Carlson (1990) e um artigo de Patrice Pavis (1980). Ainda da lavra de Marvin Carlson pode-se ler um estudo pioneiro sobre o desenvolvimento do programa de teatro do ponto de vista histórico. Neste caso, Carlson (1993) se detém sobre a condição do programa de teatro americano, inserido no contexto das relações econômicas do trabalho teatral.

Uma segunda experiência, agora do ponto de vista analítico, pode ser percebida num texto de David Gilbert de 2002, que analisa uma série de programas teatrais quebequenses. O mesmo David Gilbert (2003), agora num segundo artigo, procurou sistematizar uma metodologia baseada na semiologia teatral para abordagem da publicação programa, problematizando-o, em princípio, como um paratexto teatral. Sua contribuição é muito importante pois sai do âmbito de uma visada histórica para se focar no objeto-fonte em si e suas propriedades, em termos de conteúdo redacional e iconográfico.

Trata-se de um estudo introdutório, mas muito bem fundamentado do ponto de vista teórico que tem por base uma análise estruturalista e semiológica. Dessa forma, naturalmente, vem se impondo à pesquisa uma análise do programa de teatro que tem procurado problematizar e interpretar tanto os conteúdos textuais quanto as imagens presentes nesses pequenos prospectos. Por fim, com a leitura do livro de Umberto Eco, *The infinity of list*, pude perceber também como, na sua função de catálogo de uma apresentação cênica, o programa de um espetáculo pode se organizar como um inventário de listas: lista de dados gerais e específicos; lista de autores; lista de atores; lista de personagens; lista de textos de apoio; lista de imagens; lista de propagandas; lista de agradecimentos; lista de patrocinadores; etc.

Certo é que a análise que estamos construindo sobre os programas não ignora os estudos sobre a recepção em relação à literatura, presente na obra de Hans R. Jauss, com destaque para o conceito de “horizonte de expectativa”. Quando nos aproximamos de estudos da recepção, intuo que desloca-se da análise do conteúdo em si programático do programa, que é portador de uma ideologia que condiciona o trabalho criativo, para um âmbito centrado em aspectos da fruição e do universo de referências particulares do leitor-espectador. Enfim, quis destacar aqui algumas referências que contribuem para uma instrumentalização das possíveis leituras críticas e do tratamento interpretativo que se pode construir a partir de um olhar global sobre o projeto editorial dos programas de teatro

Algumas ênfases sobre o discurso dos programas

Após esse mergulho entre os mais diversos tipos de programa associados a intencionalidades múltiplas em relação aos projetos editoriais, neste caso, tanto dos programas quanto das revistas programas, ao longo das mais diferentes faixas temporais, desde o final da primeira metade do século XIX até 2013, minhas observações me levaram a constatar a presença sistemática de quatro ênfases nos discursos dessas publicações. Há de se subtrair, é claro, o discurso publicitário e comercial, tão afeito a este tipo de publicação. Dessa forma, pude constatar a presença dessas ênfases discursivas que denominei como sendo: didascálica; histórica; estética e genética.

Entretanto, para chegar a essa conclusão fui obrigado a fazer um caminho de volta, isto é, na direção das publicações que antecederam aos programas de teatro. Para qualificar essas ênfases, levanto a hipótese de que o programa de teatro como o concebemos hoje, mas sobretudo como ele foi se configurando ao longo do século XX, teria sido o resultado da síntese de um aprimoramento das diferentes propriedades comunicacionais, condicionadas por técnicas e materiais, sugeridas por duas outras publicações.

Duas publicações que, desde a primeira metade do século XIX, foram se aprimorando: o Cartaz de rua, que divulgava a programação de um teatro e os Almanques, primeiras publicações dedicadas, sobretudo no século XIX, a um certo tipo de informação de cunho doméstico, associado ao lazer cultural, designando-se inclusive à diversas outras disciplinas ou campos de interesse da vida que se modernizava. Lembre-se inclusive de que, tanto o Cartaz de rua, quanto os diversos tipos de Almanaque eram publicações que privilegiavam conteúdos sistematizados por listas, como seriam mais tarde os próprios programas de teatro.

Sem me deter aqui sobre a história do cartaz de teatro, tão pouco sobre a dos almanques, posso afirmar que, devido à sua natureza, o programa de teatro é, em primeira instância, no momento de realização do espetáculo, uma peça publicitária, uma peça comunicacional, como já fora o cartaz.

O programa é uma publicização, uma publicação de sociabilidade restrita ao evento cênico. Ele exhibe um conjunto de informações específicas sobre um determinado setor da sociedade, o setor artístico, mormente o teatral. O programa, seja na forma de um jornal programa ou de um programa particular para cada espetáculo é veículo de uma informação especializada, como eram os almanques. O programa disponibiliza desde então dados sobre a cerimônia social em si, da qual ele próprio se transformará, com o passar do tempo, num traço, num registro.

O programa quer dar a conhecer ao espectador um conteúdo referencial específico. E somente num segundo momento, decorrido um tempo variável em relação a cada sociedade, é que o programa se torna de fato esse objeto do registro do espetáculo do ponto de vista histórico, uma peça de memória, uma fonte. Um objeto que ativa a nossa lembrança sobre o espetáculo. Quem é

que ao re-encontrar, por acaso, um velho programa esquecido numa gaveta, não se lembra das condições materiais de recepção daquela apresentação assistida há algum tempo? É nesse sentido que, dentro de um trabalho exclusivo da recepção teatral, se pode estabelecer a fórmula: “mostre-me os seus programas que eu direi que tipo de espectador você é!”

Mas, retornando-se às ênfases observadas é importante lembrar que, em primeiro lugar, essas ênfases interagem entre si, no interior do programa, e se confundem nos projetos editoriais dos mais diversos formatos de programas para eventos cênicos, mormente teatrais. Em segundo lugar, a redação e composição do programa lança mão dessas ênfases para estabelecer um discurso de mediação entre obra cênica (entendida como a montagem ou o espetáculo) e o leitor/espectador.

Trata-se, por parte do projeto editorial do programa, da busca por certa eficácia em termos de relação entre agente criativo e grupo de espectador. E essa relação entre audiência e agentes criativos passa também por um processo de fidelização, tão notável no período do pós-guerra no momento do estabelecimento dos ditos teatros nacionais de cunho popular.

Assim, pode-se entender, em primeiro lugar, por ênfase didascálica, aquele tipo de discurso que se apropria de enunciados extraídos do próprio texto teatral. De origem grega, o termo didascália, na prática teatral ocidental, quer significar aquele tipo de informação, quase sempre fornecida pelo autor de uma peça, que implica no funcionamento da mesma na hora da montagem.

Poderiam ser considerada também como didascálicas as informações anotadas nas margens de um texto por um ponto ou por um ensaiador. Quando da obra impressa, pode-se perceber também a indicação de listas com os nomes dos personagens apresentados ao leitor por ordem de aparição em cena, importância social dos artistas ou alfabética. Pode-se considerar que os primeiros conteúdos presentes nos primeiros programas de teatro seriam oriundos do texto didascálicos provenientes das peças de teatro?

Sim. Os primeiros programas, como foram concebidos na primeira década ainda no século XVIII, são uma espécie de redução do formato dos cartazes, trazendo as mesmas informações contidas nessas grandes publicações fixadas pela cidade que ainda informavam dia, data, hora, lugar, título, autor e preços. Inicialmente, os cartazes e, posteriormente, esses primeiros programas são organizados priorizando-se a informação que advém dos textos das peças e podem ser considerados assim como uma extensão da dramaturgia.

Os cartazes e os programas também priorizavam, naturalmente, informações detalhadas extraídas do texto da peça, como: o título, seu subtítulo, seu gênero, a lista de atores e personagens na sua famosa fórmula *dramatis-personae*. E, neste caso específico, pode-se apreciar no caso de alguns cartazes que não colocavam o nome do ator, mas sim o nome do personagem seguido das suas características físicas ou da sua definição enquanto tipo social ou profissão ou classe social.

Esse expediente de ignorar o nome do ator já não existe mais no século XX. Os programas subsidiados por informações didascálicas podem enumerar ainda os resumos expandidos dos atos da peça ou do libreto da ópera ou do balé. Às vezes, constata-se que são reproduzidas parte do texto didascálico do início de cada ato, quadro ou cena da peça. Certos programas calcados no texto didascálico apresentam, em alguns momentos, sinopses com a ajuda de trechos do diálogo extraídos da peça.

Enfim, trata-se de um conjunto de informação que, retiradas do texto teatral, são transpostas para o programa. Estas informações têm a intenção de munir o espectador de informações contextualizadoras do transcurso da encenação condicionada por um gênero: opereta, revista, drama, tragédia, comédia de capa e espada, e assim por diante.

Já a ênfase histórica diz respeito à carga de dados, informações e discursos que procuram contextualizar a obra cênica para o leitor/espectador do ponto de vista da sua trajetória. Visa também a apresentar a obra, projetando-a do passado até o presente da montagem para confirmar a sua importância no momento da exibição.

Esse procedimento é mormente realizado quando da encenação dos ditos textos clássicos. Ou daqueles textos com tendência a se tornarem clássicos pelo desejo dos agentes criativos ou promotores do espetáculo. Associa-se a esse intuito o da apresentação de um histórico sobre os artistas que apresentam, suas credenciais. Nesse sentido, pode-se observar a menção de que a trupe, o grupo ou a companhia está ou esteve sob a proteção ou sob o mecenato desta ou daquela instituição. Ou ainda, destaques sobre o artista principal são enfatizados. Confirmando-se que ele já se apresentou nos teatros x ou y de importantes cidades.

Em relação aos artistas, pode-se também destacar um ou outro que obteve um prêmio atribuído por um conservatório ou escola ou pelo conjunto da crítica ou da classe teatral. Mais recentemente, o modelo de um breve currículo no programa atualiza o espectador acerca da trajetória deste ou daquela artista mas também da companhia, grupo ou empresa teatral. Não só a trajetória mas também a formação desses agentes criativos passou a ser enfatizada por meio de um discurso que se quer histórico. Isto é, seja pela experiência relatada ou pela formação comprovada, a história do artista é em certo sentido exposta ao leitor-espectador a fim de informá-lo sobre a distinção entre esse e um outro artista apresentado noutro programa de outro espetáculo. A história contribui para legitimar.

Portanto, a ideia do prêmio, da distinção, da formação, da trajetória calcada na experiência relativa ao desempenho num conjunto de espetáculos ou até mesmo da revelação de um talento são conteúdos ordenados numa redação histórica para serem explorados tanto pelos empresários do

show-business quanto pelo coletivo de artistas independentes que buscam enunciar no programa a marca de distinção oferecida pelo tempo de experiência na carreira.

Há um outro aspecto, frequentemente observado nos programas, referente à ênfase histórica. Quem descreveu com muita argúcia e tentou sistematizar o emprego da história como disciplina que subsidiasse a atividade teatral, tanto do ponto de vista do ator, quanto do diretor, foi Stanislavski. O mestre do Teatro de Arte de Moscou se preocupava, naquela altura do início dos seus trabalhos de encenação, em formular uma expressão cênica de caráter histórico para suas transposições de textos teatrais. Essa tendência se expandiu até alcançar o conteúdo dos programas, que procuram elucidar para o espectador o contexto histórico da montagem teatral.

Ao mesmo tempo, o programa com essa ênfase pode ter a intenção de traçar, graças a diversos estratagemas, a história do trecho da ficção dramática em relação com a História. O conteúdo do programa, nos seus aspectos iconográficos e nos seus textos, deseja assegurar uma espécie de trajetória histórica da peça encenada ou de sua matéria fabular, considerada como detentora de um valor essencial, entre o universal e o particular, dependendo da obra e do período da montagem.

Ao leitor-espectador é oferecida uma espécie de retrospectiva, por meio de listas de referências, acerca de outras montagens daquele mesmo texto, acompanhado de comentários críticos ou anedóticos sobre essa mesma trajetória. Essa substância histórica, por vezes, posso deduzir, acaba por instrumentalizar a percepção do espectador em relação à apresentação, convencendo-o do “valor duradouro” que reside na obra apresentada, fato que legitimaria o espetáculo do qual o programa é porta-voz.

Há por vezes a reprodução de um discurso exortativo acerca do valor humano e permanente inerente à obra. Isso acontece sobretudo com os textos ditos “clássicos”. Aqui percebe-se o desempenho do discurso da história que procura afirmar a obra cânone. É assim que se manifestam discursos sobre a atualização dos textos clássicos que, graças a uma redação histórica justifica a sua pertinência em termos de montagem contemporânea.

Há um outro aspecto acerca da ênfase de um discurso histórico nos programas que diz respeito à narração da trajetória do tema ou de questões associadas à peça ou ao espetáculo. É evidente que todo este esforço histórico é presente no programa no sentido de se legitimar as intenções criativas. Eu não saberia precisar, exatamente, quando que, por exemplo, os primeiros currículos, seja dos artistas ou das instituições, foram inseridos nos programas.

Porém, posso afirmar que toda menção ao passado do texto a ser representado, por meio de um discursos alusivos a essa trajetória nos programas de teatro, é no sentido de enaltecer a montagem, tanto do ponto de vista do artista, quanto da linguagem da encenação do texto bem

como da instituição promotora. Trata-se de legitimar pela história um valor que chancela como necessária a exibição que se vai assistir, por conta de um valor anterior ao ao evento exibido naquele instante. Em linhas gerais, trata-se de um discurso que se sustenta na ideia de tradição e na necessidade de consolidação de um repertório.

Já a redação apoiada numa ênfase estética explicita um desejo de expressão particular maior acerca da operação de encenação como transposição ou interpretação de determinado texto teatral ou de algum tema ou questão atinente a criação dos agentes criativos. A tendência para um discurso estético, por sua vez, pode ser percebida quando o programa enfatiza uma discussão teórica. Isto é, os textos apresentados no programa procuram problematizar questões relacionadas às decisões da encenação. Nesse caso, o programa pode apresentar, fragmentos de textos referentes às idéias atinentes à proposta de montagem do espetáculo ou ao estudo da própria peça.

Pode trazer, ainda, uma reflexão crítica dos agentes criativos em termos dos temas e problemas estéticos referentes ao universo poético da obra cênica ou sobre o conjunto de questões atinentes às obras de um determinado autor que subsidiam as bases para a encenação. Observa-se também neste caso, que se trata de uma espécie de comentário acerca dos critérios da passagem da escrita dramática para a escrita cênica, quando se tem em vista a operação de encenação. Esse tipo de ênfase chama a atenção para a expressão do pensamento poético e/ou político do autor, as escolhas estéticas e/ou éticas do grupo de agentes criativos envolvidos na montagem e oferece pistas sobre o olhar interpretativo dos artistas da cena sobre o material encenado.

É provável que essa tendência a uma narrativa nos programas, sobre as tomadas de posição do ponto de vista estético, esteja associada ao período de consolidação da figura do moderno diretor teatral ao longo dos anos 1960 em diante. O grande esforço da direção teatral esteve em aportar uma interpretação particular e associada ao estabelecimento de uma linguagem específica para certos textos teatrais. O teor desse tipo de redação nos programas está intimamente associado ao que seja uma leitura ou re-leitura de determinado texto teatral.

Por fim, a ênfase genética está mais afeita aos trabalhos contemporâneos. Nos dias que correm, os agentes criativos explicitam mais o processo de constituição da obra cênica do que qualquer outro aspecto. Contemporaneamente, sobretudo no caso do teatro brasileiro pós-ditadura, observa-se a presença de programas focados em descrever para o espectador a gênese da obra cênica apresentada, e não a narrativa que se dá “sobre o palco”. Isso acontece, normalmente, com os espetáculos ditos de linguagem ou que não trabalham com uma dramaturgia convencional, ou que são ainda tributários da chamada dramaturgia colaborativa. Esse tipo de programa explicita as origens, motivações e, sobretudo, descreve na íntegra ou parcialmente o processo criativo vivido pelo conjunto de agentes criativos da cena. Trata-se de uma espécie de discurso sobre a origem da

obra cênica, considerando esta obra como um texto cênico. Nesse caso, para os agentes criativos é de grande importância comunicar ao espectador leitor do programa os passos que levaram aquele coletivo a realizar tal espetáculo. O valor da apresentação pode ser apreciado não só do ponto de vista da apresentação em si, mas igualmente da narração do processo criativo e suas etapas que levaram o grupo a fabricar uma encenação que não está, na origem, condicionada por uma autoria individual. Isso é mais observável em realizações cênicas que não se originam de um texto teatral convencional.

A necessidade do relato das etapas do processo ou a exposição dos motivos e/ou estímulos que moveram o grupo de agentes criativos a se interessar por determinado tema e escolhas processuais é assim compartilhado quando da leitura do programa e subsidia o espectador acerca do experimento cênico, quando este salta de uma condição de narrativa convencional para um jogo de inter-relações que demanda uma disponibilidade do espectador em se envolver com essa outra convenção que muitas vezes apela para uma exibição teatral não representacional. Ao se apreciar programas com esse tipo de ênfase, na sua redação, percebe-se que a origem do discurso genético estaria centrada muito mais numa enunciação elaborada pelos agentes criativos do que outrora esteve vinculado à expressão do empresário ou ao produtor teatral.

Finalmente, pode-se estimar, dentro de uma mentalidade teatral condicionada pelos padrões de uma cultura teatral do século XIX, por exemplo, que, ao espectador, bastaria uma redação didascálica para que o mesmo se familiarizasse com o projeto de montagem de uma peça. Esse comportamento pode ser reproduzido ainda hoje em determinados contextos sociais.

Porém observa-se igualmente a convivência de outras convenções teatrais que precisam estabelecer seu jogo de adesão em relação ao espectador por meio de uma redação no programa que sintonize o espectador com o texto-cênico apresentado. Nesse sentido, são diversos os graus de exposição desta súpula genética ao espectador.

Conforme afirmei acima, essas ênfases foram observadas desde as últimas décadas da segunda metade do século XIX até os dias de hoje. Esta classificação não quer estabelecer uma tipologia fixa. Ela é fruto da observação empírica e não se poderia afirmar que se trata tão pouco de um sistema classificatório ideal. Mas sim, insisto, de um destaque, uma ênfase enunciativa atribuída tanto pelo material escrito, quanto pelo material visual empregado na estruturação do projeto editorial do programa. Aos programas do século XIX e das primeiras décadas do século XX, que, na sua grande maioria, são fortemente apoiados num discurso didascálico, se contrapõe a quase totalidade programas que mesclam as três últimas ênfases com mais ou menos intensidade de acordo com os interesses da autoria do projeto editorial.

O programa na cultura teatral brasileira²

Interessou-me sempre tentar relacionar os programas oriundos do teatro brasileiro com programas estrangeiros, seja na tentativa de verificar semelhanças, influências ou relações de características em termos da moda publicitária ou até mesmo em relação ao uso do papel ou das artes gráficas na programação editorial dessas publicações.

O teatro brasileiro, devido à sua origem e evolução, sofreu grande influência do teatro português e francês mas, atualmente, é bastante permeável à produção teatral norte-americana. Assim, procurei nos arquivos americanos algumas pistas e relações possíveis acerca da idéia mesmo do que seja um programa de teatro, isto é, seu papel e sua função na cultura teatral norte-americana. Interessaram-me aspectos como sua origem, suas atribuições e usos, seu formato, seu conteúdo, sua circulação, bem como sua função como mediador entre os agentes criativos e o público.

Nesse sentido, o que ficou comprovado foi que houve uma adaptação brasileira do Playbill americano. Caso interessante e passível de apreciação, comparando-se as duas publicações. No movimento teatral do eixo Rio-São Paulo, na década de 1970, surgiu uma publicação regular intitulada Programa em Revista, que adotara características bastante similares, ou fortemente inspiradas, no projeto editorial da publicação americana.

Brevemente, pode-se afirmar que a história da publicação programa de teatro no Brasil, de maneira sistematizada, remonta à segunda metade do século XIX numa relação que mistura o anúncio em termos de cartaz e informação em termos jornalísticos. Nas suas iniciativas como periodista ou redator de algumas publicações, até seu falecimento em 1908, Arthur Azevedo sempre procurou vincular, desde o lugar que dispunha na imprensa carioca de sua época, conteúdos informativos à maneira dos jornais-programas franceses. Sobressai da virada do século XIX para o XX, no teatro brasileiro, um forte perfil em sua prática da presença portuguesa.

Nota-se em relação a esse período uma grande produção de prospectos, folhetos e filipetas, com destaque para os cartazes fortemente informativos, cujo conteúdo poderia-se julgar pertinente a um programa. Porém, devido às suas proporções, específicas para ser fixado na rua ou à entrada dos teatros, deduz-se que por vezes o cartaz tomava o lugar do programa, que quando oferecido no interior do teatro é cobrado.

A primeira metade do século XX é marcada por programas em diversos formatos destacando sempre por meio de ilustração fotográfica o busto dos artistas principais da companhia dramática. Período fortemente marcado pelas comédias de costume, e no caso do Rio de Janeiro pelo repertório

² Retomo aqui alguns resultados e análises já expressos em: Ribeiro & Torres Neto (2010), Torres Neto (2010), Torres Neto & Ribeiro (2011 : 139-151).

do Teatro Trianon, os programas desse período possuem uma ênfase didascálica, isto é, que trazem para o corpo do programa, mormente na sua redação e nas suas listas, informações retiradas do texto dramático e dos diversos sub-gêneros cujo espectro se limitava entre a comédia e o drama.

Os aspectos tipográficos do programa de teatro permanecem razoavelmente estáveis num período que vai da década de 1950 até o fim dos anos 1980. Percebe-se uma constante na maioria dos programas desse período a que teve-se acesso: o formato característico de uma revista, com um número considerável de páginas, e a capa diferindo do miolo, seja no tipo de papel ou na gramatura.

Outros aspectos formais do programa não apresentam essa rigidez e são alvos de mudanças mais freqüentes. O papel passa gradativamente do *offset* ou papel-jornal ao *couché*. Inicialmente, o *couché* aparece apenas na capa, em seguida passa a ser usado com mais freqüência no miolo. A partir dos anos 1970, constata-se que a grande maioria dos programas do tipo revistas profissionais são impressos em *couché*, sendo as páginas das capas em gramatura mais alta.

As impressões coloridas vão aos poucos aparecendo. Ainda nos anos 1950, alguns programas apresentam a capa e, por vezes a 4ª capa, coloridas. Verifica-se uma alternância entre capa colorida e capa preta e branca até o início dos anos 1970, quando as capas passam a ser, majoritariamente, coloridas. Porém, só são encontrados miolos em cores em alguns programas da década de 1980.

A diagramação é pouco rigorosa durante todo esse período, se comparada com os dias de hoje, exceção feita para a publicação Teatro em Revista mencionada acima. Não há uma ordem comum na disposição das informações nos programas, exceto quanto à ficha técnica do espetáculo que é sempre posicionada nas páginas centrais. Fotos dos artistas e do produtor do espetáculo são muito freqüentes, mas não há uma regularidade na forma de sua apresentação. Por vezes, uma imagem ocupa a página inteira, em outras divide o espaço com outros artistas ou com material publicitário. É notável um fato importante na diagramação dos programas até a década de 1960: o espaço privilegiado que é dado ao produtor e aos atores principais do espetáculo.

A partir do final da década de 1980, alguns experimentos na forma do programa apontam para o novo caminho que seria implementado durante a década seguinte: o caminho da diversidade formal em oposição ao padrão revista. O programa do espetáculo³ Antígone (1986), apesar de ainda apresentar um formato similar ao da revista, não tem as mesmas dimensões (15 cm x 30,5 cm em vez de 21 cm x 27 cm) e, com exceção da capa, não apresenta nenhuma imagem, apenas texto.

Após esse período há uma redução significativa no número de páginas, com exceção dos espetáculos subsidiados pelo poder público, que ainda utilizam programas similares aos da década

³ As referências dos programas citados no texto serão apresentadas em notas de rodapé da seguinte forma: título, autor e/ou direção, grupo, estado, ano. No corpo do texto será apresentado apenas o título e o ano do espetáculo entre parênteses.

de 1980. A redução de páginas e, por conseguinte, da quantidade de informação veiculada, torna cada vez menos frequentes programas do tipo revista, e abre espaço às experimentações gráficas. Aos poucos a padronização vai desaparecendo e podemos dizer que a regularidade formal dos programas é justamente a diversidade de formatos.

Isso é bastante perceptível, desde os anos 1980, com o implemento das leis de incentivo à cultura. Estas possibilitam a diversidade de linguagens cênicas expressas por proponentes/artistas em detrimento da lógica do empresário teatral, que reproduzia o formato revista variando somente em relação ao seu luxo. Para além da década de 1980, observa-se que, com o tradicional formato *revista* convivem programas de tipologias muito diversificadas. Desde uma simples folha A4 dobrada em duas ou três partes, o que expressa a economia nos meios de produção dos grupos iniciantes, até outros exemplares mais sofisticados, como no espetáculo Casa de Laura (Nunes, 2009)⁴, cujo programa é uma pequena bolsa com alguns cartões contendo fotografias e a ficha técnica do espetáculo. Em meio a essa diversidade tipológica, há até mesmo o cartaz, que dobrado serve como programa para o espetáculo Amores Surdos (PASSÔ & CLEMENTE, 2006).

Como os grupos, as companhias privadas e/ou financiadas pelo poder público, os coletivos teatrais e outros conjuntos artísticos independentes se expressariam sobre o teatro que pretendem criar na atualidade? Isto é, como esses agentes criativos contemporâneos expressariam seus pressupostos sobre a encenação ou a apresentação de seus trabalhos, hoje?

A encenação hoje, todos nós sabemos, está contaminada por elementos da performance, das artes plásticas, do cinema, em meio a diversificação de estéticas que fazem apelo a variado instrumental científico. A própria crise da representação nas artes, de uma maneira geral, problematiza questões complexas em relação ao teatro, por definição tradicional uma arte da representação.

Dessa forma, ao menos no teatro brasileiro atual, dos anos 1980 para cá, mormente no eixo Rio-São Paulo, despontou uma grande variedade de formatos para os programas dos espetáculos (tamanho; corte; cores; número de páginas, dobradura, modalidade cartaz-programa, cartão-programa, etc). Há também uma diversidade acerca dos conteúdos presentes nos programas, conteúdos esses que procuram elucidar o espectador-leitor para diversas questões atinentes à montagem, ao processo criativo, ao tema trabalhado, ao autor, entre outros aspectos e dessa maneira a ênfase estética e genética são preponderantes sobre a ênfase didascálica. Um olhar renovado para os projetos editoriais dos programas pode contribuir para uma leitura mais eficaz da cena contemporânea.

⁴ Nesse mesmo sentido, vale lembrar o programa em formato de cartas de baralho para *Um Molière imaginário* do Grupo Galpão. MG. 1997. Neste sentido, vale lembrar que certas encenações legam junto com o programa um pequeno objeto que literalmente materializa uma metáfora associada ao universo da obra.

Referências Bibliográficas

CARLSON, M., [1993]. *The development of the American theatre program*, in: *The American stage: social and economic issues from the colonial period to the presente*. (Org. ENGLE, Ron e MILLER, Tice L.). Cambridge: Cambridge University Press.

_____, [1990]. *Theatre audiences and the reading of performance* in: *Theatre Semiotics: signs of life*, Indianapolis, Indiana: University Press.

DAVID, G., [2003]. *Éléments d'analyse du paratexte théâtral: le cas du programme de théâtre*, in: *L'Annuaire théâtral: revue québécoise d'études théâtrales*, no. 34, pp. 96-111.

_____, [2002]. *Théâtres au programme*. Panorama des programmes de théâtre de langue française à Montréal au XXe siècle [catalogue de l'exposition du même nom, avec Sylvain Schryburt]. Montreal: Bibliothèque Nationale du Québec et CÉTUQ.

GENETTE, G., [1982]. *Palimpseste*. Paris: Editions du Seuil.

_____, [1987]. *Seuils*. Paris: Editions du Seuil.

JAUSS, H. R., [1978]. *Pour une esthétique de la réception*. Traduit de allemand par Claude Maillard. Paris: Gallimard, collection Tel.

NUNES, A., [2009] Casa de Laura [espetáculo teatral]. RJ.

PASSÔ, G. ; CLEMENTE, R., [2006]. *Amores Surdos*. Espanca! [espetáculo teatral].MG. 2006.

PAVIS, P., [1980]. “*Pour une esthétique de la réception théâtrale*. Variations sur quelques relations”: in: *La relation théâtrale* (org. Régis Durand), Lille: Presse Universitaire de Lille.

RIBEIRO, F. M. B., e TORRES NETO, W. L., [junho de 2010] “*O programa de teatro: um novo pacto estético cultural?*”. Comunicação apresentada no 1º. CIELLI. Colóquio Internacional de Estudos Lingüísticos e Literários da Universidade Estadual de Maringá – UEM.

SÓFOCLES, [1986]. *Antígone*. Trad Antônio Guedes e Helena Varvaki. O Studio. RJ.

TORRES N., W. L., [2014]. *Programas de espetáculos: paratextos da cena contemporânea (1950-2010)*. Relatório Técnico de Estágio de pesquisa pós-doutoral durante período de 10 meses, desenvolvido na CUNY, NY com a supervisão de Marvin Carlson (CNPq 2012/2013). Curitiba, Departamento de Letras Estrangeiras Modernas / Programa de Pós Graduação em Letras da UFPR. Curitiba: UFPR.

_____, [2010]. *Programas de teatro: traços de uma experiência criativa*”. In: Comunicação apresentada no VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas da ABRACE. São Paulo.

TORRES NETO, W. L. e RIBEIRO, F. M. B., [junho 2011]. *Olha ô programa da peça!*. In: *Urdimento*, nº 16. Florianópolis: PPGT/CEART/UDESC.