

## UM BREVIÁRIO PARA O DIRETOR TEATRAL

### AS RELAÇÕES DIRETOR-ESPECTADOR SOB UMA PERSPECTIVA DE RECEPÇÃO

**Cristóvão de Oliveira<sup>1</sup>**

Mestre em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina.  
Bacharel em Artes Cênicas com Habilitação em Direção pela Faculdade de Artes do Paraná.  
[crisovaofap@gmail.com](mailto:crisovaofap@gmail.com)

As transformações no século XX foram responsáveis pelas abordagens mais significativas no que tange ao trabalho do ator. Os mais complexos elementos são investidos de atenção ao se conjecturar caminhos e possibilidades de relação com o ator. Ao remontarmos a virada para o novo século, sabemos que saímos do século XIX sob a influência do textocentrismo, em que não se concebia um teatro fora do texto e que os atores tinham de ser singulares, ou seja, tinham que ter uma disposição para o trabalho, porém, não tinham uma técnica pessoal sistematizada. Talvez esta seja uma das razões de tão significativas transformações.

A partir de então, a tríplice relação autor-ator-diretor passou por diversas configurações e, ao que parece, está sujeita a muitas outras ainda. Sobretudo se incluirmos aí o espectador, num esquema quádruplo que dê ênfase às questões relacionadas aos estímulos do público para com a arte.

Numa breve descrição, poderíamos dizer que o ator teve, ao longo dos séculos, seu manancial criador apoiado no texto; que o autor, a partir do século XVIII, adquiriu o estatuto de artista, sumidade da arte dramática; e que o diretor, especialmente a partir das vanguardas engendradas nas décadas de 60, obtém o êxito de autoridade artística. Mas é com o advento do espectador como elo fundamental nas relações teatrais que podemos verificar algumas rupturas que levaram o público a ser tratado de forma diferente daquela habitualmente aplicada<sup>2</sup>. Ruptura com a quarta parede. Utilização de outros espaços como ambiente cênico (inclusive espaços urbanos). Instalações. O público no palco.

---

<sup>1</sup> Mestre em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina. Bacharel em Artes Cênicas com Habilitação em Direção pela Faculdade de Artes do Paraná. Professor da UNESPAR/FAP. Pesquisador do GT "Territórios e Fronteiras da Cena" vinculado à ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Ator e Diretor. Fundador do grupo Alameda Teatral, na cidade de Curitiba/PR.

<sup>2</sup> Não ignoramos, entretanto, as Vanguardas Históricas ou o trabalho de diretores como Meyerhold. O recorte estabelecido neste artigo entende que o espectador sempre foi um elo fundamental, ontológico, do teatro, mas que só foi absorvido pelas Teorias da Recepção no século passado.

Revista "O Teatro Transcende" do Departamento de Artes – CCE da FURB – ISSN 2236-6644 - Blumenau, Vol. 18, Nº 1, p. 03 - 18, 2013

O público em foco. Quais seriam as motivações para o espectador se o teatro pode ser considerado um hábito culturalmente desafortunado diante das grandes plateias do cinema, dos shows musicais ou do futebol que mantêm seu público cativo?

Ao defendemos que o hábito de ir ao teatro é um processo culturalmente instável estamos considerando, claro, diversas motivações que o espectador possa ter como, por exemplo, acompanhar a carreira de determinado ator, prestigiar as novas tecnologias a serviço do espetáculo, vivenciar a experiência incitada por determinada linguagem, experimentar as sensações provocadas por um espetáculo específico, entre outras razões. Mas considera-se também que, em dado nível, existem espectadores que se habitam ao trabalho de alguns diretores seja por simplesmente gostar do seu trabalho seja por curiosidade pela nova montagem. Quem não gostaria de assistir ao novo espetáculo estrelado por Fernanda Montenegro? Esta diva nacional – dama do teatro brasileiro – é conhecida desde o espectador mais leigo até o mais especializado e, por si só, poderia ser objeto de análise ao focar os estudos da recepção teatral. E, por transitar com desenvoltura entre o teatro e o vídeo (quer seja cinema ou teledramaturgia), a atriz carrega ao teatro multidões. Seria um caso isolado não fosse o crescente interesse do público pelas estrelas emergentes e pseudo celebridades que, de uma simples ponta no horário nobre ao papel de mais destaque na novelinha vespertina, conseguem lotar as salas de espetáculos por onde passem.

Mas pensando no espetáculo como experiência artística e estética, muito mais que tietagem, podemos pontuar exemplos mais concretos que propõem uma relação distinta com o público como o espetáculo *A Viagem* (2009) da companhia brasileira de teatro<sup>3</sup>, de Curitiba/PR, onde o espectador tinha seus olhos vendados e, guiado pelas mãos de um ator, penetrava uma experiência sensorial única. Neste projeto, cada ator criou uma pequena história<sup>4</sup> que poderia sofrer a interferência da improvisação, prevendo modificações em sua estrutura que pudessem ser resolvidas durante o trajeto. Durante cerca de dez minutos, ator e espectador entravam num lugar de comunhão onde o primeiro “vivia” uma determinada situação e o segundo compactuava disto enquanto adentrava um espaço quase labiríntico. As sensações experimentadas pelo espectador/ouvinte eram múltiplas: além das emoções suscitadas pela história vivida/contada pelo ator havia toque, cheiro, frio e calor, níveis e texturas. O espetáculo, que aconteceu num

---

<sup>3</sup> A grafia é em letras minúsculas mesmo, por um preciosismo adotado pelo grupo que tem a palavra como cerne de pesquisa em todos os seus espetáculos.

<sup>4</sup> A personagem interpretada pela atriz que me conduziu tinha sofrido um grande trauma na infância: havia sido violentada pelo pai; depois de adulta e casada seu pai ainda a perseguia, tendo assassinado seu marido. Essa parte da história foi criada a partir de relatos em jornais. A parte em que a personagem estava em fuga – e que envolvia o espectador ao tentar se esconder, pedindo ajuda – ficou a cargo da fábula criada pela atriz na tentativa de envolver o espectador.

Revista “O Teatro Transcende” do Departamento de Artes – CCE da FURB – ISSN 2236-6644 - Blumenau, Vol. 18, Nº 1, p. 03 - 18, 2013

antigo casarão da cidade que hoje leva o nome de Teatro Novelas Curitiba, utilizava todos os cômodos e cada personagem ocupava um determinado espaço. Ao fim da sessão, já podendo desvendar os olhos, o espectador podia se deparar com alguns signos muito particulares daquela história que vivenciou.

Ao sair de um espetáculo como este, o espectador está com sua expectativa alterada: acessa-se um outro tipo de percepção. É uma experiência estética, mas nada foi visto, apenas sentido e percebido; há a curiosidade por saber quem foi que contou aquela história, uma vez que os atores permanecem no anonimato; há um cuidado com os elementos que compõem o espetáculo, desde a ambientação até o modo cuidadoso de conduzir cada espectador, já que exige-se deste uma dada entrega e confiança ao deixar-se conduzir por um estranho.

Marco de Marinis (2005), ao investigar a relação espectador-espetáculo, já falava que um evento teatral não pode ser como uma encomenda que viaja inalterada até seu destino. Ao destacar o papel do diretor, no caso deste espetáculo em questão e na concretização de um projeto com tais características, podemos perceber claramente que a este profissional cabe uma extrema atenção ao espectador, sublinhando uma completa identificação entre os significados propostos pelo espetáculo e aqueles recebidos pelo espectador ao vivenciar uma experiência única, pessoal e intransponível.

Assim, numa tentativa de desvelar os meandros que alimentam o trabalho do diretor teatral em sua relação com o público, faremos uma breve incursão em alguns dos escritos selecionados por Edgar Ceballos no livro, por ele organizado, *Principios de Dirección Escenica* (1992). Neste livro foram compilados autores fundantes do pensamento teatral ocidental, em sua grande maioria cânones da teoria do teatro. Como essa compilação volta-se para a função do diretor ao longo de seu processo histórico, Ceballos organiza os textos em quatro partes, a saber: *A Proposta Teórica*, *A Experiência Prática*, *Cadernos de Dirección* e *Explicação de um Ofício*.

Na primeira parte, apresentam-se autores que marcaram profundamente as transformações pelas quais passava o teatro sob o prisma teórico, sobretudo entre fins dos anos de 1800 e início de 1900, período no qual se cimenta o ofício do diretor em George II, de Saxe-Meiningen e se ramifica em André Antoine e Constantin Stanislavski. Constam deste capítulo, entre tantos, Jacques Copeau, Jean Vilar, Vsevolod E. Meyerhold, Nikolai Nicolaievich Evreinov, Edward Gordon Craig, Alfred Jarry e, claro, Bertolt Brecht, Peter Brook, Jerzy Grotowski, Eugênio Barba e Tadeusz Kantor. Notadamente, na virada do século e nas primeiras décadas do

século XX, tais artistas foram os responsáveis pela transformação do teatro principalmente pelo prisma da prática, da linguagem cênica sendo transformada nos palcos e fora deles.

Na segunda parte, os textos se organizam de modo a observar os elementos constituintes da direção teatral e os distintos processos de encenação que se ramificaram na virada do século XIX e ao longo do século XX, e que impulsionaram o pensamento artístico como base estética, ou seja, como determinadas práticas artísticas se converteram razoavelmente em linguagem estética, técnica e ética. Estão ali textos de George Bernard Shaw, Elia Kazan e Richard Schechner, entre outros.

A terceira parte apresenta textos de alguns dos diretores acima citados sobre determinados espetáculos seus em sua construção criativa e sua recepção crítica – espetáculos estes que constituíram algumas das transformações mais impactantes em seu contexto histórico, seja do ponto de vista do ator, seja do diretor. Entre outros diretores, Meyerhold fala sobre *O Inspetor Geral*, Brecht fala sobre *Mãe Coragem e seus Filhos*, Elia Kazan fala sobre *Um Bonde chamado Desejo* e Grotowski fala de *Apocalypsis cum Figuris*.

Por fim, a quarta parte se detém sobre algumas implicações históricas, psicológicas, sociológicas e semiológicas em relação ao diretor teatral e seu ofício. Ali, os pesquisadores André Veinstein, Philip Weissman, Jean Duvignaud e Gianfranco Bettetine fazem suas análises do ponto de vista teórico.

## **OS PROBLEMAS DO DIRETOR**

Por ser uma arte em movimento, o teatro está sempre se atualizando. Atualmente, sob a influência do pós-dramático, o papel do diretor repousa sobre linhas borradas onde a encenação está nas mãos de outras “funções”. Nem só o autor, nem só o ator e nem mesmo só o diretor são responsáveis pela escrita do espetáculo. Também cenógrafos, figurinistas, sonoplastas e iluminadores passam a criar o “texto espetacular” (TORO, 1992) ou a “escrita espetacular” (ALMEIDA, 2008). Uma nova hierarquia muda o estatuto da cena e os “ismos” – naturalismo, simbolismo, expressionismo, entre outros – tão tradicionalmente arraigados ao longo do Século XX na montagem de clássicos do teatro assinados pelos maiores dramaturgos, perdem sua grandiloquência.

O “olhar de fora” – bordão extensamente utilizado para se referir às possíveis leituras que a obra teatral pode evocar – deixa de ser exclusividade do espectador e cabe ao diretor orquestrar uma totalidade nova de signos que – juntos do texto, do trabalho dos atores, dos

elementos técnicos e sua configuração estética – deem unidade e se concretizem na relação com o público.

Mas, embora algumas dessas fronteiras ainda sejam difíceis de delinear, sabemos que o diretor será sempre um espectador de profissão. Seu olhar acurado poderá articular, dentro de suas referências e de seu universo imaginativo, aqueles elementos que constituirão uma experiência estética para o espectador. Sob esse prisma e, considerando o percurso histórico da direção teatral, procuramos fazer algumas reflexões sobre o ofício do diretor em perspectiva com os estudos da teoria da recepção teatral.

Longe das considerações de Saxe-Meiningen, Antoine ou Stanislavski, o pesquisador André Veinstein (1992) procura não criar uma linha cronológica para o diretor teatral mas, pontuando o contexto histórico, provocar uma crítica reflexiva acerca deste profissional. Segundo ele, o simples fato de querer situar, no curso da história, o surgimento do diretor já causa uma grande confusão ao estudarmos os problemas da direção teatral pois é inevitável não incorrer em anacronismos. Daí surge essa questão: “A direção cênica é tão antiga quanto o teatro ou data apenas do último século?”. Esta é uma das primeiras questões que Veinstein coloca em sua abordagem histórica a respeito do diretor teatral.

Muitas das investigações acerca do ofício do diretor foram empreendidas a partir de relatos de críticos ou historiadores do passado que recorriam a certas prerrogativas que não eram diferentes, afinal, das da função do diretor tal qual era entendida no início do século XX. Mas a evocação pela figura do diretor já se desenhava mesmo no século XVII, conforme nos diz Veinstein, na figura de um “observador” ou, ainda, a chegada de um “homem enérgico cuja principal função consiste em dirigir o trabalho dos atores” (LEGBAND apud VEINSTEIN, 1992, p. 616).

Esse posto de *régisseur*<sup>5</sup> consistiria em alguém que coordenasse os elementos da representação, a posição dos atores, a unidade de estilo da representação, além de ser responsável pela disciplina do espetáculo, uma autoridade intermediária diferente do autor e do ator.

É possível, a partir de tais observações, considerar que – do ponto de vista histórico – a origem do diretor se confunde no tempo e no espaço sem que possamos precisar com exatidão quando e onde ela se situa. Sabe-se que o conde George II, de Saxe-Meiningen inovou o

---

<sup>5</sup> Seria, em tradução livre, o “supervisor”, ou seja, aquele que está de fora observando e, ao mesmo tempo, conduzindo o trabalho, se responsabilizado por ele.  
Revista “O Teatro Transcende” do Departamento de Artes – CCE da FURB – ISSN 2236-6644 - Blumenau, Vol. 18, Nº 1, p. 03 - 18, 2013

espetáculo ao guiar os atores e romper com algumas convenções da cena<sup>6</sup> e que André Antoine sabia que sem um encenador para materializar o que o autor propunha no texto, não havia teatro. O fato é que tais descrições de ruptura nos remetem ao modelo que hoje conhecemos e que – embora superado e, de certo modo, inócuo devido aos estudos recentes a partir do pós-dramático – é adotado em amplo espectro nas práticas teatrais atuais.

André Veinstein considera que a definição do diretor não é própria do Século XIX, mas foi a partir dele que a encenação se estabeleceu como função para além da objetividade característica do *régisseur*, a dizer: “o ordenamento da cena, a descrição dos movimentos, a utilização de acessórios e outros elementos, fazendo valer os enunciados do autor” (VEINSTEIN, 1992, p. 618).

Convenhamos que a “figura do diretor” foi-se construindo ao longo da história, assumindo novos contornos de acordo com as transformações de uma época, ao contrário de outros trabalhadores do teatro que sempre tiveram suas funções bem definidas como, principalmente, o autor e o ator. Portanto, as atribuições deste ofício foram se moldando conforme as relações sociais iam se alterando à medida em que o teatro acompanhava esses câmbios.

Mas qual seria, afinal, a função do diretor teatral? Segundo Margot Berthold, “a primeira resposta que vem à mente é a tradicional: servir à obra. A segunda é levar a obra adiante, prolongando o trabalho do autor. A terceira desafiar a obra. As fronteiras se desvanecem” (BERTHOLD, 2001, p. 533). Talvez caiba aqui nos referirmos à noção de Jean Vilar onde ele afirma que o trabalho do diretor teatral “consiste em transportar uma obra escrita do domínio imaginário da leitura para o plano concreto da encenação” (VILAR, 1992, p. 91).

Porém, ser tributário ao autor ou, em primeira instância, ao texto, já não é mais comum em fins do século XX e início do XXI. Tomar um texto como ponto de partida, como pré-texto para uma elaboração estética tornou-se uma prática usual com a ascensão dos processos colaborativos, já que a criação coletiva se funda como tentativa de retomada de práticas em que não há a primazia do autor. Dar ao público essa referência textual permite que o espectador construa esses espaços de incongruência, os *lugares de indeterminação*<sup>7</sup>, porque possibilita outro tipo de acesso à obra, um acesso que não fica restrito às inferências do diretor. Assim,

---

<sup>6</sup> Por muito tempo, convencionou-se que apenas o protagonista poderia ocupar o proscênio, que os demais atores só poderiam se movimentar dentro de um quadrante imaginário desenhado no palco. George II atribuiu ao seu elenco a liberdade de se mover em cena sem tal hierarquia.

<sup>7</sup> Fernando de Toro evoca, ao introduzir a questão da recepção teatral, os esquemas prescritos por Roman Ingarden que, valiosamente, definiu algumas noções-chave o bom estudo da recepção teatral, a saber: objetivação, atualização, concretização e lugares de indeterminação. Eventualmente, citarei algumas destas noções sem, no entanto, apresentar suas definições.

“questões de estilo são hoje não mais condicionadas pela época, mas pelo indivíduo: ficam à discrição pessoal do diretor” (BERTHOLD, 2001, p. 530).

Mas cabe evocar uma intermitência característica do “teatro de diretor” que é a sucessão de montagens de uma mesma obra. Berthold (2001) afirma que em certa feita, houve dezesseis montagens de uma mesma peça<sup>8</sup> o que levou os críticos da época à elaboração de uma “análise comparativa da direção teatral”. Duvignaud (1992) também se refere ao confronto da representação de obras semelhantes, apresentadas por diferentes realizadores, que provocou uma atitude crítica daqueles que já não queriam usufruir unilateralmente de uma obra (DUVIGNAUD, 1992, p. 630), sem testemunhar as distintas leituras que passaram a ser empreendidas e, então, elaborar sua própria posição crítica.

Aparece eclipsado, nessa informação, um detalhe importante de ser considerado: se o pós-dramático representa a ruptura com o texto (no sentido estritamente dramático), o que representa essa retomada dos grandes autores? Talvez, possamos supor, seja já a busca por imprimir uma identidade pessoal, uma característica singular na linguagem, uma leitura particular da obra. Talvez já a busca por novos modelos; desconstruir um conhecimento instituído e dar novos contornos à fruição artística. Para não navegar à deriva é preciso estar ancorado.

Ainda Berthold:

O diretor não pode simplesmente ser um mero “servo” da obra, porque uma peça não é uma coisa rígida e definitiva mas, uma vez lançada no mundo, arraiga-se no tempo, adquire uma pátina e assimila novos conteúdos de consciência. [...] Apenas na medida em que o diretor sinta-se como servidor e expoente de sua época, ele conseguirá fixar o modo de ver em comum com as forças cruciais que modelam a natureza de uma época. (BERTHOLD, 2001, p. 534)

Apesar de tantos “modelos” teóricos e estéticos, nunca coube à direção teatral um manual de instruções. As normativas próprias desta função sempre giraram em torno das escolhas que o diretor faz em detrimento da relação dos atores com o texto (e seu autor, eventualmente), com os elementos técnicos do espetáculo e, por fim, com o público. Grosso modo, a direção cênica se resume na articulação destes elementos.

Da mesma forma que não existe um modelo de direção, parece que a própria definição do que vem a ser o diretor teatral se torna inadequada se deslocada do contexto histórico. Óbvio que as respostas dadas por Berthold (2001) falam de um ponto de vista muito relacionado ao contexto histórico europeu, situado num momento em que os grandes diretores se destacavam pela grandiloquência de suas montagens a partir de autores célebres.

---

<sup>8</sup> Trata-se da obra *A Investigação*, de Peter Weiss, montada simultaneamente em dezesseis teatros nos idos de 1965. (História Mundial do Teatro, p. 530, 2001).

O papel do diretor sempre foi “anônimo, eclipsado. O *régisser* era uma espécie de regulador quase automático” (KESSEL apud VEINSTEIN, 1992, p. 616). Fato é que, através dos tempos e, portanto, até os dias de hoje, o diretor teatral desempenha uma função que é eminentemente anterior à relação com o público – quer dizer, se desenvolve antes que qualquer espectador possa experimentar a fruição, sendo um trabalho ao mesmo tempo independente e imprescindível de público.

Se a característica primordial da recepção teatral é a interpretação que se faz da obra de arte, sendo um processo aberto de formulação da “experiência estética” (JAUSS, 2002, p. 41), ao considerar o papel do diretor e o contexto onde as obras se situam na história, estamos mais uma vez reafirmando que, do ponto de vista da experiência estética, o diretor teatral é o primeiro espectador da obra de arte teatral pois cabe a ele transpor a obra do cotidiano para o imaginário do público, ou seja, liberar o espectador do real para o simbólico.

## PERSPECTIVAS SEMPRE EM TRÂNSITO

Em sua *Semiótica del Teatro*, Fernando de Toro (1992) delinea novas perspectivas acerca da recepção teatral, atualizando os estudos iniciados por Iser, Jauss e Stempel<sup>9</sup>. O autor investe na aproximação daqueles conceitos muito próprios da literatura e apresenta as convergências com o teatro, já que “toda abordagem semiológica deve incorporar a recepção no centro de suas investigações” (TORO, 1992, p. 130). E, por derivar da literatura, a teoria da recepção teatral traz geralmente o conceito de “leitura” para delinear algumas ideias em relação ao objeto de análise.

Jean-Pierre Ryngaert (1998), possivelmente influenciado por tais estudos, trata do termo “leitura” enquanto elaboração de sentido, noção que acompanha o presente artigo. E é próximo a esta noção que Toro nos apresenta os *lugares de indeterminação* quando esclarece que sempre existirá uma parte a ser completada pelo leitor, aquilo que “não é dito, mas sugerido pelo texto” (TORO, 1992, p. 130). Entendemos aqui o leitor como o espectador e o texto como dramaturgia ou, em primeira instância, o texto dramático<sup>10</sup>.

Naturalmente, constatamos que há, numa obra artística, uma miríade a ser descoberta por aquele que a lê. Ao ler uma obra dramática – ou mesmo uma obra literária – há toda uma

---

9 O autor se refere aos trabalhos empreendidos na Escola de Constança, integrada por Hans-Robert Jauss, Wolfgang Iser e Wolf-Dieter Stempel, fundamentais para os estudos em Teoria da Recepção.

10 Toro apresenta um esquema que analisa os modos de produção e recepção, onde o autor e o diretor são produtores de textos: o primeiro do texto dramático (TD) e o segundo do texto espetacular (TE). Voltaremos a essa questão mais adiante.



dimensão simbólica que não está no texto, mas na imaginação do leitor. Pessoas (ou personagens), lugares, conflitos e sensações que habitam o imaginário daquele que frui. Ocorre que, em termos de relação espectador-espetáculo, existe aí uma mediação que é realizada pelo diretor. É o diretor teatral, no topo de todas as suas atribuições, quem primeiro faz a leitura da obra e a traduz em elementos estéticos. O enunciado, o imaginário, o indeterminado, são dimensões visitadas pelo diretor mas que só a experiência do espectador poderá completar – são aqueles estratos subjetivos que se ativam naquilo que deixa-se transparecer.

Reside aí uma concepção que Marinis (2005) chama de relativista, pois sempre existe uma diferença entre os significados propostos pelo espetáculo e aqueles produzidos pelo espectador, ou seja, “os signos e significados não existem em si mesmos, mas só *para alguém*” (MARINIS, 2005, p. 92). Será sempre uma elaboração pragmática por conta do diretor, pois ao espectador cabe não reconhecer os signos, mas *lê-los*, construí-los a partir de sua relação com o espetáculo.

Impossível não considerar, então, que este é o ônus de tomar para si a responsabilidade das escolhas necessárias para a criação de um espetáculo. Ao elaborar o seu sentido próprio para determinada obra, o diretor deve manejar uma série de situações que o mantém a todo tempo instável pois, ao abrir-se para a fruição da obra, ele abre também seu mundo particular para ser pólo constituinte da experiência artística que irá deflagrar. Isso significa que não só atores, técnicos e demais artistas envolvidos no processo irão penetrar nesse lugar íntimo, como também os espectadores.

O sentido da obra se constitui sempre de elementos cambiáveis uma vez que os conceitos e as linguagens empregadas pelo diretor teatral são determinados por dado momento em dado contexto histórico. Fruir de um espetáculo, independente dos níveis de compreensão ou apreciação, obedece a uma forma de leitura que é determinada por um momento histórico e cultural muito específico. Segundo Toro “cada época tem suas formas de compreensão, de leitura, suas normas estéticas e éticas” (TORO, 1992, p. 134) e as significações variam de indivíduo para indivíduo. Portanto, a recepção se situa no momento presente, já que o “destinatário” – para usar um termo do autor – lê a obra de acordo com as normas de seu presente, daquilo que está vivendo:

[...] Desejamos indicar que em todo momento o diretor tem em conta este contexto social e um horizonte de expectativas sempre em mudança. De fato, seu trabalho consiste, geralmente, na articulação de duas historicidades: de uma parte a do contexto histórico e social do texto dramático e de outra o

contexto literário e social do público, seu sistema de expectativas ideológicas e estéticas. (TORO, 1992, p. 141).<sup>11</sup>

Aqui, podemos analisar dois aspectos importantes ao destacar o papel do diretor nas relações entre espectador e espetáculo a partir do que o autor chama de *horizonte de expectativas*. Ora, ao investir no espetáculo sua leitura particular, o diretor está ciente de que irá direcionar não apenas o trabalho dos atores e demais envolvidos na criação, como também o olhar do público sobre seu trabalho. Dado o grau de propriedade com a qual conduz a criação, sua expectativa será sempre de que o espectador mergulhe nesse universo particular. Retomando a ideia de “assinatura” – quando um diretor conduz seu trabalho de tal forma que se caracteriza pela identidade ou linguagem por ele desenvolvida – é genuíno pensarmos que determinados espectadores se habituem, por cultura, a assistir determinados espetáculos de determinados diretores. Portanto, a expectativa deste “público cativo” é de encontrar nessa experiência artística, uma convergência de sentidos que se edificam nessa dimensão processual que é a recepção teatral.

Esta noção de que a recepção teatral se dá em processo, vem da ideia de que um espectador pode vir a ser afetado em um único espetáculo ou depois de assistir a vários; ou pode mesmo não ser afetado, não criando nenhuma relação teatral duradoura, interrompendo seu processo de fruição.

Surgem, assim, questões primordiais como “Qual é o nosso público?”, “Que público queremos para nossos espetáculos?” ou “Para que tipo de espectador fazemos teatro?”. Os estudos da recepção teatral mostram que nosso contexto histórico aponta para diversas direções e a atenção do público repousa sobre uma pluralidade tal que fica difícil prever questões como estas. Estas questões, que parecem tão importantes, ganham um status de inocuidade porque, antes de buscar uma resposta para elas, é necessário abrir mão de facilitar para o público já que somos acostumados, desde crianças, a reconhecer os signos mais simples e receber seus significados da forma mais simplificada. É neste ponto que apresentamos mais uma noção apresentada por Fernando de Toro: o metatexto. De acordo com o autor,

o metatexto se constitui por textos não dramáticos, pela posição ideológica do diretor, pela sua concepção do espetáculo, da história e sua localização no contexto social e todo conhecimento geral do diretor e do espectador. [...] A relação do diretor com o texto não pode perder de vista o público ao qual se dirige o espetáculo e tampouco a relação de um texto dramático com a história. (TORO, 1992, p. 140)

---

<sup>11</sup> Tradução do autor.

No jargão do diretor, o metatexto equivale às marcas, à composição de cena, à elaboração de sentidos e significados que não estão presentes no texto escrito mas que se concretizam na criação do espetáculo. Na relação com o espectador, o metatexto representa aquela leitura particular de quem assiste ao espetáculo, empreendida na busca por significações ocultas no texto espetacular.

O interesse por esta interface em questão se dá pelo fato de que não só o diretor realiza sua concretização do texto dramático como também o ator o faz bem como o cenógrafo, o iluminador, o sonoplasta, o figurinista, entre outros. Há todo um amálgama de novos sentidos que se constroem no processo criativo configurando-se em transposições e deslocamentos, ambigüidades e redundâncias, possibilidades e indeterminações. Nem sempre tais elementos são legíveis do ponto de vista da recepção, mas cabe ao diretor permitir que o público possa construí-los.

## **EXORTAÇÕES**

Jean Duvignaud (1992) ao fazer sua interpretação sociológica do papel do diretor diz que – principalmente a partir do Século XIX – este profissional adquire o estatuto de artista e surge como uma “personalidade criadora” que “põe em relevo um conjunto de possibilidades teatrais modernas e opõe o terreno da expressão espetacular ao terreno da leitura” (DUVIGNAUD, 1992, p. 629).

Sabemos que o diretor teatral, em termos históricos, figurou de inúmeras formas nos ambientes públicos. Ele desempenha uma função que nem sempre é percebida publicamente – salvo quando é citado por veículos de comunicação, por críticos ou mesmo historiadores. Isso representa, dentro da genealogia deste ofício, uma facilidade de adaptação natural para estes profissionais. Ao diretor, no curso da história, foi relegado ocupar os bastidores, ao lado dos maquinistas, das camareiras, de maquiadores e peluqueiros, a ficar por trás das cortinas observando o funcionamento de sua orquestração. E, durante muito tempo, coube aos atores – astros e estrelas de seu tempo – receber os louros e aplausos efusivos do público.

Porém, é possível identificarmos que principalmente após as Revoluções que se seguiram a partir dos Anos 30, o diretor passou a ocupar outros espaços nas rodas de discussão e ser percebido como a autoridade artística. Isso porque, a partir desta época, se configuraram as maiores transformações no cenário teatral, alçando alguns diretores ao status de mestres do

teatro – como Constantin Stanislavski, Tadeusz Kantor, Vsevolod Meyerhold, Jerzy Grotowski, Peter Brook, Bob Wilson, entre tantos outros.

Desde então, o *showbiz* contribui para a imagem que se cria em torno do diretor teatral. Não obstante, estes mesmos nomes citados aqui foram catapultados ao status de mestres em seu ofício pelo teor de seus trabalhos. É “a mudança do sujeito em objeto” (ALMEIDA, 2008, p. 79). Portanto, as montagens empreendidas pela grande maioria destes *Mestres do Teatro* sempre causaram furor e expectativa entre público e crítica.

Duvignaud sustenta, em sua reflexão, que o estabelecimento do diretor como “personalidade artística” tem impacto social porque alimenta o interesse público, abastece as investigações acerca dos novos modos de produção e, sobretudo, se enraíza como função social ao mobilizar toda uma classe de artistas que funda sua experiência no exercício de contestação, seja para refutar seja para sublinhar determinada corrente estética.

Para esclarecer sobre este aspecto, o autor nos diz que “as etapas decisivas da carreira de Stanislavski são, independente da própria vocação, o choque provocado pelas viagens dos Meiningen pela Rússia” (DUVIGNAUD, 1992, p. 630) referindo-se às incursões da trupe do conde de Saxe-Meiningen por aquele país. Isto significa que deixar-se influenciar pela linguagem de outros encenadores é prática comum entre os profissionais da direção teatral.

Duvignaud, tal como mencionado por Veinstein, se refere ao diretor como intermediário entre o autor, o ator e o público sendo quem sugere ao público “uma classificação de signos que permitem descrever a obra em um campo de expressão construído tecnicamente pela luz e pelo jogo dos atores [...] e os elemento cênicos” (DUVIGNAUD, 1992, p. 630).

Mas, na perspectiva social apontada aqui, essa intermediação implica também nos modos de produção, na dinâmica que se estabelece a partir do momento em que o diretor teatral conquista sua “existência estética e social”, sendo então capaz de obter ajuda financeira que lhe permita uma elaboração técnica e artística que só diga respeito a ele, à sua “capacidade de manejar os instrumentos e as técnicas fornecidas pela indústria [cultural] moderna, em uma tradição que se inventa a cada dia” (DUVIGNAUD, 1992, p. 631).

O lugar do diretor ao longo da história do teatro respondeu às situações de sua época, à medida que o teatro reproduz algo que está condicionado pelas normas vigentes. Não é mais possível captar todas estas situações, pois estamos tratando de aspectos que foram interpretados e documentados de diferentes e inúmeras formas.

Cabe ressaltar que, segundo Veinstein (1992), os diversos autores que a partir de fins do Século XIX enunciam alguns fatos históricos em relação ao diretor teatral e à encenação,

apontam para algumas imprecisões e contradições. Os termos “direção” ou “diretor” aplicados a certas atividades ou a certos homens de teatro do passado, estão empregados em um sentido diferente do que hoje lhes é atribuído (VEINSTEIN, 1992, p. 618).

[...] Soberano de um mundo que inventa, o diretor é o personagem principal da prática teatral em seu conjunto. Ninguém pode como ele reivindicar um estatuto estético e social, empreender essa reconciliação do mundo imaginário com a vida concreta. Seu papel sai da organização dos espetáculos e provavelmente é responsável pelo arraigamento progressivo do teatro na trama da vida coletiva, na mudança de funções do teatro. (DUVIGNAUD, 1992, p. 633).

É atribuindo ao diretor a responsabilidade de traduzir as imposições sociais em todos os níveis da criação cênica que Duvignaud fecha sua abordagem sociológica. Porém, ele o faz como uma clara provocação que nos incita a não perder o norte de toda atividade artística que é – em nosso contexto social, cultural, artístico – catalisar novas relações com o espectador.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Marcio Aurélio Pires de. A Encenação no Teatro Pós-Dramático *in Terra Brasilis*. In: GUINSBURG, Jacó. FERNANDES, Silvia (Orgs.). **O Pós-Dramático: um conceito operativo?** São Paulo: Perspectiva, 2008 (Col. Debates). Pp. 71-86.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. Tradução: Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2001.

CEBALLOS, Edgar (Org.). **Principios de Direccion Escenica**. México: Grupo Editorial Gaceta, 1992. (Col. Escenología).

JAUSS, Hans Robert. **Pequeña Apologia de La Experiencia Estética**. Barcelona: Paidós, 2002.

MARINIS, Marco de. Problemas de Semiótica: La Relación Espectáculo-Espectador. In: **En Busca del actor y del espectador**. Buenos Aires: Galerna, 2005. Pp. 87-125.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Ler o teatro contemporâneo**. Tradução: Andréa Stahel M. Da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

TORO, Fernando de. La Recepcion Teatral. In: **Semiótica del Teatro**. Buenos Aires: Galerna, 1992. Pp. 129-164.







