

O TEXTO DRAMÁTICO COMO OBJETO DE ARTE E SUA INTER-RELAÇÃO COM O LEITOR

The dramatic text as an object of art and its inter-relationship with the reader

César B. de Souza Júnio¹

RESUMO: Qual é a natureza do texto dramático? Podemos qualificá-lo como obra de arte? Em caso afirmativo, como poderíamos conceber uma inter-relação desse texto com o leitor? Este trabalho pretende oferecer um panorama dos elementos constitutivos do texto dramático objetivando estabelecer uma categoria artística para aplicá-lo ao passo que estuda sua recepção por parte do leitor. Utiliza conceitos de Platão e Aristóteles acerca da gênese dos gêneros literários até contemporâneos como Ball (2011) e Rosenfeld (2000) sobre as especificidades do drama. Realça também as características da obra literária iluminados por Argan (1993), Barthes (1989), Iser (1979) Jauss (1979) e Stierle (2002).

PALAVRAS-CHAVE: Texto dramático. Obra de Arte. Leitor.

ABSTRACT: What is the nature of the dramatic text? Can we qualify it as a work of art? If so, how could we conceive an interrelationship of this text with the reader? This work intends to offer an overview of the constitutive elements of the dramatic text aiming to establish an artistic category to apply it while studying its reception by the reader. He uses concepts from Plato and Aristotle about the genesis of literary genres to contemporaries such as Ball (2011) and Rosenfeld (2000) about the specificities of drama. It also highlights the characteristics of the literary work illuminated by Argan (1993), Barthes (1989), Iser (1979) Jauss (1979) and Stierle (2002).

KEYWORDS: Dramatic text. Work of art. Reader.

¹ Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Literatura-PÓSLIT da Universidade de Brasília-UNB, Mestre em Linguística Aplicada pelo PGLA-UNB, Especialista em Língua e Literatura pela UEG, Bacharel em Interpretação Teatral pela FADM, Licenciado em Letras Português/Inglês pela UEG e Docente de Língua Inglesa do Instituto Federal de Educação-IFB. junioiscariotes@yahoo.com.br

1. INTRODUÇÃO

Longe da pretensão de tecer uma exposição milimétrica acerca das características estruturais do texto dramático, este artigo propõe-se a realizar uma reflexão sobre um breve panorama dos seus elementos constitutivos. Esta etapa permite o nosso leitor elaborar um rascunho mental de forma que seja possível compreender porque tal natureza textual se apresenta distinta como, por exemplo, de um romance ou de um conto e porque necessita de uma leitura diferenciada no que tange suas especificidades.

Em seguida, apresenta teorias acerca da estética da recepção com vistas a estabelecer um patamar para o texto dramático como uma obra de arte. Dentre elas, Argan (1993) sobre os aspectos que traduzem o objeto de arte como tal dentro de um contexto da história da arte. Em Ball (2011) contempla-se o tema da qualidade da estrutura dramática de modo a captar a atenção do leitor/expectador, esboçando conceitos como Conflito Dramático e Antecipação. Já em Neves (1987) expõe claramente a definição da dramaturgia como objeto de arte do ponto de vista dos conhecimentos do leitor/expectador.

No momento subsequente, discute questões da recepção a qual Iser (1999) desenvolve reflexões sobre a relação de interconexão entre texto e leitor. Retoma Ball (2011) para propor uma técnica de análise da literatura dramática baseada na identificação das ações, efetuando uma leitura em ordem inversa. Em seguida aborda Stierle (2002) discorrendo acerca do conceito de horizontes de expectativas.

Na última sessão, “O Prazer Estético”, abre o texto com Eagleton (2003) detalhando características da literatura ao passo que em Jauss (1979) retrata sobre a experiência estética e aprofundando em conceitos da Poiesis, Aistheses e Katharsis.

Por fim, cita Barthes (2006) diferenciando dois tipos textos: o texto de prazer e o texto de fruição, e encerra a sessão construindo uma relação entre Jauss (1979) e Zumthor (2006) no tocante a recepção do leitor. As teorias apresentadas esboçam uma relação intrínseca entre texto e leitor, colocando em evidência a maneira pela qual tal relação se estabelece.

2. O TEXTO DRAMÁTICO EM CENA

O gênero literário dramático tem origem com Platão em *A República* e posteriormente com Aristóteles em *Poética*, os quais o especificam como a principal característica a ação da personagem. Portanto, tomando como pressuposto que o texto dramático é concebido com vistas a sua materialização no palco por meio de atores, essa modalidade literária, além de possuir aspectos peculiares, conseqüentemente requer também uma análise criteriosa por parte do leitor, tanto para sua compreensão como para uma possível fruição.

Destarte, o olhar do leitor para o texto em questão deve ser alicerçado em elementos que fundam a sua natureza. Tais elementos funcionam como diretrizes, pois assim como um trilho que somente por ali uma locomotiva pode percorrer, o leitor exercendo a mesma função, também possui apenas um caminho para ser seguido, um “trilho” que pode conter várias ramificações. Logo, a exploração do texto deverá ser feita de forma paulatina, reflexiva e progressiva, pois tais ramificações poderão levá-lo a destinos distintos. Chamá-los-ei de Estações. E neste contexto, convido-vos a percorrer este breve percurso composto de diversas paisagens as quais oferecerão subsídios sólidos para o conhecimento da textualidade teatral. Avante.

Primeira Estação: O estilo discursivo. Ele é constituído por algo que funda sua natureza e já mencionado anteriormente: a encenação, podendo ser escrito em forma de prosa ou verso ao passo que a figura do narrador desaparece, dando lugar as falas das personagens.

Segunda Estação: O texto primário. Composto pelo discurso das personagens, ou seja, elas são quem determinam a própria ação em si, quem podem ser por meio dos diálogos ou de monólogos.

Terceira Estação: O texto secundário. Composto pelas *rubricas* ou *didascálias*, estas são responsáveis por fornecer indicações tanto para o leitor de textos dramáticos quanto para os profissionais do teatro as indicações de como os atores devem se portar no palco, as entradas e saídas, as

localizações espaciais dos objetos cênicos, em síntese, toda composição estrutural do espetáculo.

Quarta Estação: O tempo e o espaço. Tomando como premissa que *theatron* (do grego) é o local de onde se vê, no palco o tempo e o espaço se entrelaçam de tal forma que, seus traços são definidos pelas falas, figurinos e materialização física dos cenários. Ademais, há o tempo da representação (determinado pela duração do espetáculo), o tempo da ação (quando ela acontece) e o tempo contextual da obra (época em que foi escrita). Assim, o espectador seja ele leitor ou público do espetáculo cênico, pode ser transportado para o futuro ou retroceder anos luz no passado quando mergulhado no universo literário dramático mesmo estando sentado no conforto de sua poltrona no tempo presente.

Quinta Estação: A estrutura textual externa. Contempla os atos e as cenas. Os atos são as divisões que compreendem toda a dramaturgia, incluindo as mudanças de tempo, espaço, cenários, figurinos. Enquanto as cenas são demarcadas pela duração da permanência de cada personagem em ação.

Sexta e última Estação: A estrutura textual interna. As ações evoluem para três momentos sequenciais, a saber: a apresentação (exposição e contextualização das personagens), o conflito (peripécias que impulsionam a progressão das ações) e o desenlace (finalização da ação dramática). Particularmente aqui, percebe-se toda a abstração contemplada na dramaturgia de um texto, pois a função dêitica desta estrutura textual é o que constrói toda a complexidade e toda a beleza da criação. Término deste percurso. Afrente uma bifurcação.

Findado estes trilhos, começamos agora outra etapa da viagem pela exploração do mundo literário dramático, contudo, não teremos mais estações até o próximo destino, mas Situações Contextuais breves, onde estão inseridas esta modalidade.

Adiante, uma Situação Contextual. Devido as paisagens observadas neste percurso, acredita-se que não se faz necessário uma exposição detalhada nem tampouco prolixa no que tange a importância do trabalho com textos dramáticos e as ressonâncias que provocam no cenário da educação.

Todavia, vale frisar que teóricos apontam justificativas plausíveis para tal questão, como por exemplo, Grazioli (2007)

“A escola está negligenciando a formação de outra categoria de leitores aqueles capazes de interagir com a arte dramática, seja como público receptor de espetáculos teatrais, seja como aprendizes ou praticantes de atividades que envolvem o texto teatral e a arte dramática. Assim, no nosso entender, um único equívoco – a negação da leitura do texto dramático – apresenta duas consequências negativas: o afastamento do leitor do texto dramático impresso e da arte dramática, para a qual o texto é elemento fundamental.” (GRAZIOLI, 2007).

A percepção da ausência do trabalho com textos dramáticos, esboçada acima por Grazioli é uma constante nos meios educacionais. Portanto, neste caso específico, representada pelo surgimento de uma lacuna: um leitor iletrado acerca do universo artístico teatral. Nesta vertente, um indivíduo inserido em um mundo globalizado o qual a rotatividade de informações e o processo de decodificação dos signos semióticos exigem uma postura crítica e dinâmica, o letramento artístico é basilar tanto para o entendimento de contextos diversos quanto para o processo de desvelamento do mundo, um dos principais papéis preponderantes da escola. Ampliando a discussão, Japiassu (2001) disserta sobre sua multiplicidade potencial

Importante meio de comunicação e expressão que articula aspectos plásticos, musicais, audiovisuais e linguísticos em sua especificidade estética, o teatro passou a ser reconhecido como forma de conhecimento capaz de mobilizar, coordenando-as, as dimensões sensório-motora, simbólica, afetiva e cognitiva do educando, tornando-se útil na compreensão crítica da realidade humana culturalmente determinada (JAPIASSU, 2001, P. 29).

De fato, a imagem proposta acima pelo autor permeia não apenas o desenvolvimento das características intelectuais do educando, mas também as de caráter psicocomportamentais. As concepções desse teórico levam a conceber o fato de que o teatro em sua amplitude favorece o amadurecimento do ser humano como um todo, sendo praticamente essencial no processo de escolarização formal. E este tema já era tratado por antecessores a Grazioli e

Japiassu ainda na primeira metade do século XX. Aqui contempla-se outra Situação Contextual. Vejamos!

O escritor, dramaturgo, diretor, poeta e crítico, Bertolt Brecht germinava suas obras com um traço pungente do teatro como instrumento de reivindicação social. Seu caráter único e inovador trouxe para a arte dramática uma função além apenas da fruição. Vale ressaltar que os resultados de seus trabalhos são baseados nas práticas teatrais cotidianas de sua vida. Assim, o autor esculpia sua arte como uma verdadeira proposta pedagógica, a qual o teatro apresentava um universo para o público que muitas vezes estava velado por inúmeras questões. E fazê-lo entender o funcionamento dos mecanismos que articulam as relações políticas sociais que inclusive poderiam ser transformados, era um abismo entre o teatro de Brecht e o de outros teóricos. Contudo, esta transformação teria que partir do próprio indivíduo, mediante uma tomada de posição crítica e consciente. A reflexão era um convite constante nas peças de Brecht. De fato o que ocorre é: durante as apresentações o(s) ator(es), em um momento específico, distanciava-se (*distanciamento*) da(s) personagem(s) e reportava(m)-se diretamente ao público (*quebra da quarta parede*) indagando-o a posicionar-se acerca do conflito em questão. Essa concepção dialógica entre plateia e elenco fundava a revolução teatral brechtiniana. Parada para reflexão.

3. O PATAMAR DE OBRA DE ARTE

*“Se o texto teatral é o ponto de partida,
é preciso compreendê-lo para melhor transmiti-lo.
Para compreendê-lo temos de tomá-lo pelo que ele é: uma obra de arte”.* (NEVES,
1987).

O fragmento acima delinea a natureza do objeto e concomitantemente eleva-o a um patamar de obra de obra de arte. No tocante a este cenário, faz-se necessário uma contextualização por meio de bases teóricas, para a partir daí, tentarmos estabelecer um alicerce que possibilitem uma sustentação da

estrutura dramática qualificada como arte. Constata-se então, outra Situação Contextual.

Compreender as esferas micro e macro da obra dramática sob o ponto de vista artístico literário em sua plenitude extrapolam as nuances limítrofes da estrutura textual como vislumbrada nas estações anteriores. Inicialmente, reportemo-nos ao conceito de arte proposto por Argan (1993)

Uma vez que as obras de arte são coisas às quais está relacionado um valor, há duas maneiras de tratá-las. Pode-se ter preocupação pelas coisas: procurá-las, identificá-las, classificá-las, conservá-las, restaurá-las, exibi-las, comprá-las, vendê-las; ou, então pode-se ter em mente o valor: pesquisar em que ele consiste, como se gera e se transmite, se reconhece e se usufrui. (ARGAN, 1993, P. 13).

Para nosso estudo, importa-nos a segunda forma de tratamento do autor, que por sua vez é mais complexa em função do nível de abstração necessária ao entendimento. Assim, é mister estabelecer uma relação entre a história e obra, pois as circunstâncias em que ela foi gerada contribuem para a conceituação de seu valor ao passo que a crítica por si só não estabelece sua “qualidade” (ARGAN, 1993). Dessa afirmação depreendem-se algumas questões interligadas: uma é o lugar ocupado pelo autor da obra, e conseqüentemente a intencionalidade discursiva, e a outra o contexto sócio político histórico em que a obra foi construída.

Obviamente todo artista/autor uma vez inserido em sua realidade temporal não é impermeável aos acontecimentos culturais, políticos e sociais que lhe são característicos. Ele carrega consigo estas marcas e, portanto, imprime em sua arte suas impressões. E de maneira lógica, aspectos como escolarização formal, o nível intelectual, a classe social bem como a bagagem cultural, nesta última refiro-me as experiências artísticas e interlocuções com indivíduos oriundos de outras culturas, vão impactar diretamente no processo de construção da obra de arte. Diante do exposto, faz sentido propor como acepção que um texto dramático, objeto de análise em questão, seja então um produto das relações interlocucionárias do seu criador.

Sob outro prisma a dramaturgia pode ser a representação de camadas distintas da sociedade. De fato, como mencionado no parágrafo antecessor,

em outras palavras, o histórico do artista enquanto cidadão irá determinar o lugar discursivo o qual ele se manifesta, podendo servir, por exemplo, tanto a burguesia quanto as classes proletárias. E no âmbito de suas funcionalidades, entende-se que a obra de arte de forma geral é um instrumento multifacetado.

Ainda neste pensamento, do ponto de vista funcional, encontramos um primeiro *elemento* que contribui para a construção do alicerce que sustenta o texto dramático como objeto de arte, que se traduz na *possibilidade estabelecer uma relação dialógica direta com seu tempo e com o passado*, pois ela pode conter reminiscências de contextos anteriores a ela. Exemplificando, um clássico da literatura dramática nacional, a obra de Dias Gomes da década de 60, *O Pagador de Promessas* é um drama social que abarca o sincretismo religioso, apresenta uma relação direta com a história bíblica na pessoa de Jesus Cristo. Considerando que a personagem principal “Zé do Burro” é um ser humano humilde no que se refere a posses e postura comportamental, o personagem bíblico também se configura dessa forma. Enquanto no drama contemporâneo “Zé do Burro” se propõe a carregar uma cruz de madeira perfazendo um percurso de sete léguas para salvar uma vida que não é a sua, Jesus, como relata a história, carregou uma cruz pesada em favor dos pecadores. Em sua relação com a sociedade, “Zé do Burro” encontra grupos de pessoas que o apoiam e grupos que o condenam ao passo que na narrativa dos evangelhos, Jesus também está a mercê daqueles que o condenam, restando poucos a seu favor. Por fim, ambos morrem de forma muito semelhante, portando-se fidedignos em suas convicções durante toda a existência de suas jornadas.

Se considerarmos a obra de Dias Gomes como um épico moderno, o qual a figura do herói é aquele se sacrifica em prol de um grande feito, neste caso a valorização da vida, sua dramaturgia também contempla inúmeros heróis do século XX e XXI os quais morreram lutando pelos direitos humanos. Outros pontos poderiam ser elencados para o estabelecimento coerente dessa ponte entre as duas obras, mas, acredita-se que esses sejam suficientes de modo que “a força da arte está em atingir com um interesse atual um ponto do passado e torná-lo presente” (ARGAN, 1993, p. 37).

Passeando ainda à busca de materiais que alicercem nossa construção teórica nos deparamos com a eficiência da obra em si. Vejamos: se partimos de sua natureza para realizarmos qualquer ação analítica isto implica que não podemos excluir a materialização do espetáculo teatral. De tal forma, uma questão que aparentemente é óbvia se verifica pela qualidade estética da obra, ou seja, o alcance que ela possui de atrair e agradar uma grande quantidade de espectadores. Neste momento, vislumbra-se o segundo *elemento* constituinte da nossa teoria: *a capacidade de provocar catarse segundo Aristóteles*.

Compreendendo que esta afirmação pode ser perigosa, principalmente do ponto de vista cultural e acadêmico, lançamo-nos a detalhá-la. É comum perceber que expectadores se emocionem com filmes ou obras de teledramaturgia que não são considerados por especialistas da crítica teatral uma obra de arte. Mas o ponto chave em questão não é exatamente a emoção pela emoção, mas a forma pela qual foi possível se chegar a ela.

Este aspecto é tratado de forma visceral por David Ball baseando-se na dramaturgia para se alcançar a plenitude da atuação cênica. Neste excerto, Ball (2011) profere claramente

Assim, se uma representação não consegue absorver suficientemente a plateia para o que vem depois, muitos irão dar uma volta, passar a Cena 5 do Ato I no banheiro; ou na melhor das hipóteses, se não saírem, ficarão pensando mais em suas próprias necessidades biológicas do que na peça. O espectador não pode dar uma volta, fazer uma pequena parada, comer uma banana... ou seja lá o que for. O pobre espectador tem de se manter quieto e sentado. Ao contrário do poeta ou do romancista, o dramaturgo deve fazer com que o público queira ficar sentado e quieto. (BALL, 2011, P. 70).

E esta afirmação de Ball está diretamente ligada ao Conflito Dramático, já mencionado na seção “O Texto Dramático em Cena” na “Sexta e última Estação: A estrutura textual interna”. O conflito deve ser construído com uma qualidade excepcional, caso contrário a obra será comprometida. Ele é o que move toda a dramaturgia, é o que impulsiona as cenas e desperta a curiosidade do expectador/leitor. O Conflito Dramático nasce da linguagem e evolui para o objetivo da comunicação em si, então “um ser humano fala para

obter aquilo que ele, ou ela quer. Essa é a chave da linguagem dramática, uma linguagem bem distinta da linguagem da poesia ou da prosa escrita não-dramática” (BALL, 2011, P. 48).

De fato, o conflito promove a magia e o encantamento da obra, sem ele não há emoção, não existe os porquês da existência humana e de suas relações interpessoais. A ausência do conflito torna uma obra morta. Sobre sua definição bem como seus contrates, Ball (2011) expõe

O conflito dramático distingue-se das outras modalidades de conflito. O conflito de um romance pode ser – livre arbítrio versus destino. O conflito de um poema pode ser – juventude versus velhice, ou cidade versus campo. Mas, o conflito de uma peça situa-se entre o que alguém quer e aquilo que impede esse querer – o obstáculo. (BALL, 2011, P. 49).

Em consonância com o excerto acima é pertinente afirmar que o Conflito Dramático se remete as tensões da realidade humana. E o que fornece plausibilidade ao texto dramático/espetáculo teatral é justamente a verossimilhança com fatos da humanidade, em outras palavras o leitor/expectador valoriza a obra de arte a partir do momento em que ele se identifica com ela, estabelecendo uma relação de proximidade. Situações como um adultério, um paciente em estado terminal, um assassinato brutal ou a conquista de uma posição de destaque em uma empresa são contextos que exigem uma ação para que algo mude seu estado de inércia ou movimento ao passo que diversos obstáculos se farão presentes dificultando o desenlace dos problemas. Expandindo mais estas relações, na medida em que os fatos são tratados de forma mais intensa, mais identificação permeará entre leitor/expectador e a obras em questão.

Até aqui os limites entre texto e concepção teatral foram tratadas com proximidade pela própria natureza da dramaturgia. E ainda sob este prisma, para que o espetáculo cênico ou o texto tenha a confiança e o interesse do público/leitor é fundamental a presença de um recurso estilístico utilizado pelo autor, a saber: de acordo com Ball (2011) “o dramaturgo que escreve sem antecipações, provavelmente jamais será um dramaturgo citado por alguém”. Encontramos agora o terceiro *elemento* alicerçante: *a antecipação*.

Delineando objetivamente a antecipação se resume nas técnicas que o autor/diretor utiliza para antecipar algo que está por vir, todavia, é mister afirmar que este ato não se configura como entregar o desfecho para o leitor/público antes do momento oportuno. Significa aguçar os sentidos e motivando o interesse pelo desenlace do Conflito Dramático por meio de indícios, pistas e ações da personagem que contenham algo que estabelece uma relação direta com as cenas seguintes, nisto se reside o conceito de antecipação elaborado por Ball.

Embora outros elementos pudessem compor este corolário analítico, optou-se por delimitar apenas estes, com vistas a evitar a prolixidade do tópico.

Vale frisar que a exposição das reflexões são uma tentativa de estabelecer uma linha de pensamento coerente a qual seja possível afirmar que o texto dramático pertença a uma categoria de obra de arte. Ressalte-se ainda que tais reflexões não objetivam a refutação tampouco a exclusão de inúmeras outras teorias existentes acerca do objeto de arte bem como do texto dramático, portanto, entende-se que nossa atitude seja uma contribuição para o escopo dos estudos literários dramáticos.

Para finalizar esta seção, parece pertinente mencionar dois conceitos relacionados ao tema tratado. O primeiro deles é o entendimento de Neves (1987) no que tange o texto dramático como obra de arte

Se o texto teatral é o ponto de partida, é preciso compreendê-lo para melhor transmiti-lo. Para compreendê-lo temos de tomá-lo pelo que ele é: uma obra de arte. Portanto, além de emocionar é passível de ser analisado. [...] Realizar a passagem da intuição para a consciência é, pois, o objetivo da análise de texto. Para que esta passagem possa ser feita é necessário conhecer todas as características do texto teatral, sua estrutura, seus ritmos internos, etc. Quanto mais aprofundada for a análise do texto, maior a liberdade criadora de seus interpretes e não o inverso. (NEVES, 1987, p. 10-11).

O olhar do autor presente o excerto acima, confere ao leitor um fado que somente ele pode carregar: a responsabilidade pelo entendimento do objeto de análise. Isto, somente o processo de estabelecimento das relações culturais e sociais do leitor lhe darão instrumentalização para realizar tal tarefa.

E em uma relação dialógica com o exposto, no segundo conceito proposto, percebe-se consonância acerca de pré-requisitos por parte do leitor/expectador no que concerne a obra de arte segundo Argan (1993)

Não é verdade que a arte é uma linguagem universal que todos podem entender. Qualquer pessoa pode admirar uma obra de arte, como qualquer pessoa pode divertir-se lendo uma descrição ou vendo um filme que represente a batalha de Waterloo. Mas apenas o historiador, que a situa numa série de fatos e deles percebe a necessidade para a continuação da série, entende seu significado. Assim acontece com a arte, que cada um entende na medida da sua experiência dos fatos artísticos ou de seus conhecimentos de história da arte: tanto mais lúdica e profunda será a inteligência do fato isolado, quanto mais extensa for a rede em que consegue situá-la. (ARGAN, 1993, P. 33).

Poderia e seria até coerente elencar mais *elementos* alicerçantes para aprofundar a reflexão do excerto acima, mas por motivos já expostos, não serão concretizados. Porém, o entendimento do texto dramático como objeto de arte parte da perspectiva da recepção do leitor, tema que será tratado na próxima seção.

5. A RECEPÇÃO DO LEITOR

É sensato pressupor que o autor, o texto e o leitor são intimamente interconectados em uma relação a ser concebida como um processo em andamento que produz algo que antes inexistia. (ISER, 2002).

A conexão proposta por Iser é o norte pelo qual nos basearemos daqui por diante para as reflexões, ou seja, a corrente teórica da Escola de Constança, após passar por uma longa trajetória nos estudos literários, considera o leitor como um elemento fundamental no processo de leitura.

Dentre inúmeros conceitos da teoria da recepção, seria inviável apontar um conglomerado deles objetivando uma relação com o objeto de estudo, mesmo porque eles fornecem subsídios para muitas discussões intermináveis. Nesta esfera, restringimo-nos a elencar apenas alguns conceitos a fim de construir uma linha de pensamento que contemple apenas o texto dramático.

Reportando ao primeiro parágrafo, uma vez que o foco desloca-se para o leitor, as experiências interpessoais vão determinar a forma como esse leitor irá interpretar a obra. E “o ponto de vista do leitor oscila sem cessar durante a leitura e atualiza o sentido em diferentes direções, pois as relações, uma vez estabelecidas, dificilmente podem ser mantidas” (ISER, 1996, P. 167). Neste excerto o autor se refere à vasta possibilidade de significados que ressoam a partir daqueles já preexistentes sob o ponto de vista do leitor. Logo, a recepção da obra dramática se revela de modo a negar, adequar ou reestruturar a interpretação do leitor.

Nesta vertente em que o leitor está no centro do turbilhão no tema da recepção, Iser (1996) profere

O não-dito de cenas aparentemente triviais e os lugares vazios do diálogo incentivam o leitor a ocupar as lacunas com suas projeções. Ele é levado para dentro dos acontecimentos e estimulado a imaginar o não dito como o que é significado. Daí resulta um processo dinâmico, pois o dito parece ganhar sua significância só no momento em que remete ao que oculta. (ISER, 1996, P. 106).

Notoriamente que não é qualquer leitor/expectador (continuo a utilizar esta expressão por referir-me tanto ao texto quanto a concepção cênica) que terá condições intelectuais para realizar o preenchimento desses espaços vazios como disserta Iser. Entretanto, quando se trata de um leitor/expectador instrumentalizado culturalmente, capaz de preencher os espaços vazios e estabelecer significados para o “não-dito” a recepção tende a ser indubitavelmente mais rica e prazerosa, pois o leitor/expectador tendo consciência de suas potencialidades, lança-se em uma jornada de descoberta e encantamentos com a obra. Esta se torna necessária para ele.

No que se refere à dramaturgia, recorreremos mais uma vez Ball (2011) para contribuir na construção de uma reflexão da teoria da recepção, e segundo o autor

A técnica, como qualquer bom instrumento de trabalho, não opõe limites aos resultados a serem obtidos. É verdade que não existe uma única interpretação “correta” de uma boa peça;

mas técnicas eficazes de leitura ajudam a garantir que a interpretação seja válida e de valor teatral. (BALL, 2011, P. 18).

Neste fragmento a ideia proposta faz alusão à técnica de leitura da obra dramática sob o prisma da inversão da ordem cronológica dos acontecimentos. O autor em seu livro *“Para trás e para frente: um guia para leitura de peças teatrais”* apresenta uma forma inovadora de realizar uma interpretação segura e coerente de um texto dramático, a qual a leitura deve começar procurando as ações recorrentes nas cenas, que por sua vez deverão estar ligadas necessariamente a um evento. Assim, descobrindo as ações automaticamente se descobre também o mote das ações e realizando este processo do “para trás e para frente” não há, segundo o autor, nenhuma possibilidade de uma interpretação ser equivocada. Mesmo porque o que torna exequível este exercício é que “uma peça é uma série de ações. Uma peça não trata da ação e nem descreve a ação. Por acaso o fogo trata das chamas? Descreve as chamas? Não o fogo são as chamas. Uma peça é a ação”. (BALL, 2011, P. 23).

Apesar deste autor não pertencer ao círculo da teoria da recepção, entende-se que estabelecer uma relação estreita com sua forma de conceber a recepção é de grande valia para os estudos literários, uma vez que a atividade de leitura do leitor/expectador perpassa também por critérios semelhantes aos da corrente da Escola de Constança.

Portanto, acredita-se também que dissertar sobre recepção, além de recorrer a um conjunto de teorias consagradas é também estar predisposto a assimilar novas concepções com vistas a realizar ampliação dos estudos que mantém pontos de contato relevantes.

Retomando ao conceito de estética, considerando que sua temática seja relevante para este tópico e já tratada na seção “O Patamar da Obra de Arte”, Jauss (1979) considera que o aspecto artístico da obra é realizado pelo efeito que ele causa no seu leitor. Esta afirmação nos remete mais uma vez as características culturais do receptor, uma vez que são elas que irão determinar o valor estético da obra, neste caso à dramática. Aqui se relaciona o conceito de horizonte de expectativas que poderão ser superados ou não de acordo com a experiência do leitor/expectador. A compreensão de horizonte de

expectativa para o autor está diretamente ligada entre a distância da existência prévia de um horizonte de expectativa e o surgimento de uma nova obra. Reforçando as asserções acima, Stierle (2002) declara

Em Jauss, a recepção é sempre o momento de um processo de recepção, que se inicia pelo “horizonte de expectativa” de um primeiro público e que, a partir daí, prossegue no movimento de uma “lógica hermenêutica de pergunta e resposta”, que relaciona a posição do primeiro receptor com os seguintes e assim resgata o potencial de significado da obra, na continuação do diálogo com ela. O significado da obra literária é apreensível não pela análise isolada da obra, nem pela relação da obra com a realidade, mas tão-só pela análise do processo de recepção, em que a obra se expõe, por assim dizer, na multiplicidade de seus aspectos. (STIERLE, 2002, P. 120).

Stierle explana claramente o conceito de Jauss e amplia a discussão no que tange ao significado da obra literária. É possível considerar também a aplicável os conceitos expostos para literatura dramática, mesmo que ela não seja tratada diretamente nos textos de recepção, todavia, uma vez tendo sua natureza como uma vertente literária, somente esta característica valida sua inclusão como objeto em análise.

Encerrando esta seção, percebe-se a riqueza de uma obra em diversos aspectos, seja pela análise de sua própria concepção estrutural, seja pela relação que se estabelece com seu contexto histórico ou também pelo processo de recepção por parte do leitor/expectador.

6. O PRAZER ESTÉTICO

Acredito que a qualidade estética de um texto teatral contemporâneo é mais bem avaliada pela complexidade e coerência com que este relaciona essas diferentes dimensões do que pelos critérios tradicionais da tipologia dramática.
(BAUMGÄRTEL, 2011).

Tratar do Prazer Estético é uma discussão bastante melindrosa, pois toca no cerne de subjetividade humana. Contudo, considerando como a nossa última seção, assim como as outras faz-se necessário uma contextualização

para melhor compreensão das reflexões propostas. Partimos do nosso objeto de estudo.

Os textos dramáticos oferecem possibilidades de desvelamento do mundo, pois considerando que o universo literário é dotado de uma riqueza imaginativa incomensurável, e trazendo uma realidade ao leitor muitas vezes despercebida, segundo Eagleton (2003)

Na rotina da fala cotidiana, nossas percepções e reações à realidade se tornam embotadas, apagadas, ou como os formalistas diriam, “automatizadas”. A literatura, impondo-nos uma consciência dramática da linguagem, renova essas reações habituais tornando os objetos mais “perceptíveis”. Por ter de lutar com a linguagem de forma mais trabalhosa, mais autoconsciente do que o usual, o mundo que essa linguagem encerra é renovado de forma intensa. (EAGLETON, 2003, P. 5).

No excerto acima está presente uma característica peculiar da literatura: forçar o leitor trabalhar com a mente de forma que ele estabeleça relações exteriores ao texto em uma tentativa de expandir e compreender o contexto atual. Incluindo aí a literatura dramática, toda a ação de uma personagem é movida por uma intenção, esta última pode ser a chave para o desenlace do conflito. Logo, tentar compreender como e porque tal ação dramática foi realizada, extrapola os limites do texto escrito e tal atitude passa a habitar o palco da mente do leitor. Aqui especificamente, teríamos os primeiros indícios do prazer estético, uma possível identificação com a obra, mas não a obra pela obra, mas pelo desejo do conhecimento profundo de sua estrutura composicional. Entretanto, para Jauss (1979) o processo é inverso, como declara

A experiência estética não se inicia pela compreensão e interpretação do significado de uma obra; menos ainda, pela reconstrução da intenção de seu autor. A experiência primária de uma obra de arte realiza-se na sintonia com [...] seu efeito estético, i.e., na compreensão fruidora e na fruição compreensiva. (JAUSS, 1979, P. 46).

Mas esta identificação mencionada no fragmento anterior nem sempre se realiza em plenitude. Com vistas a elucidar a questão dos textos, citamos Barthes (2006) quando fala da distinção dos textos

Texto de prazer: aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática confortável da leitura. Texto de fruição: aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem. (BARTHES, 2006, P. 20 – 21).

Arriscamos afirmar que para Jauss, dentre as definições de Roland Barthes sobre os textos, a que lhe convém para a experiência estética seja o segundo: o texto de fruição. Destarte, o leitor em contato com a literatura, se depara constantemente com estas duas categorias textuais e o que vai lhe interpelar é exatamente a natureza contextual de cada uma.

Jauss em seu texto *“O prazer estético e as experiências fundamentais da poiesis, aistheses e katharsis”* elenca uma série de conceitos acerca do prazer estético sob a ótica de vários pensadores.

Perpassando rapidamente por alguns autores, Aristóteles, por exemplo, atribui o prazer à imitação no sentido duplo, uma baseada na técnica eficiente de imitação e a outra o contentamento em face do reconhecimento da imagem original no imitado. Dessa forma, em relação ao prazer estético, uma consequência haveria, ou seja, dois efeitos: o sensível e o intelectual, o que não significa um esgotamento dos conhecimentos *“aisthesis”* e *“anamnesis”*.

Em Santo Agostinho referindo-se ao uso e prazer, demonstra dois caminhos: uma seria a bondade (orientada por Deus) e a outra seria a má utilização do prazer dos sentidos, voltado exclusivamente para o mundo.

Também trazendo à tona a definição do sofista Górgias do poder da fala, ele a define pela sensibilidade causada no interlocutor por meio dos discursos, ou seja, a persuasão, alcançada pelo prazer catártico. Segundo Górgias a preparação do ouvinte é primordial para a recepção discursiva auditiva, pois ali estariam contidas as condições para uma nova convicção.

Neste momento, percebem-se confluências com a teoria de Zumthor (2007), como verificado no fragmento seguinte

A recepção, eu o repito, se produz em circunstância psíquica privilegiada: performance ou leitura. É então e tão somente que o sujeito, ouvinte ou leitor, encontra a obra; e a encontra de maneira indizivelmente pessoal. Essa consideração deixa formalmente íntegra a teoria alemã da recepção, mas lhe acrescenta uma dimensão que lhe modifica o alcance e o sentido. Ela o aproxima, de algum modo, da ideia de catarse, proposta (em um contexto totalmente diferente) por Aristóteles! Comunicar (não importa o quê: com mais forte razão um texto literário) não consiste somente em fazer passar uma informação; é tentar mudar aquele a quem se dirige; receber uma comunicação é necessariamente sofrer uma transformação. Ora, quando se toca no essencial (como tende aí o discurso poético... porque o essencial é estancar a hemorragia de energia vital que é o tempo para nós), nenhuma mudança pode deixar de ser concernente ao conjunto da sensorialidade do homem. (ZUMTHOR, 2007, P. 53).

A exposição de Zumthor dialoga com Górgias no sentido da comunicação oral, ao afirmar que a recepção se dá em uma circunstância psíquica privilegiada (performance ou leitura), a qual o sujeito encontra-se com a obra de maneira indizivelmente pessoal o que se aproxima do conceito de catarse proposto por Górgias. Ao afirmar ainda que o ato de comunicar não consiste simplesmente em passar uma informação, mas, pretende-se modificar a que se dirige, estabelecendo outro ponto comum ele toca no essencial da relação dialógica entre emissor e receptor. Assim, em um espetáculo teatral, por exemplo, o expectador poder ser levado a um estado de êxtase devido ao calor da cena bem como seu estado de sensibilidade. Em outro momento poderíamos citar uma simples recitação poética, se realizada de forma visceral ela pode modificar o seu ouvinte fazendo-o se emocionar. O contexto emotivo o qual o receptor está inserido pode certamente, contribuir para a elevação de seus sentidos ao estado da catarse.

Retomando os conceitos de Jauss, o autor propõe uma distinção entre o prazer estético e os prazeres simples, traduzido no distanciamento estético. Então, o cerne da questão é o prazer desinteressado, da doutrina Kantiana. Pois, uma vez estabelecida uma distância estética, o que exclui o objeto em si, é possibilitado um momento adicional, uma “tomada de posição”.

O teórico também trata dos conceitos de Poiseis, Aisthesis e Katharsis. A primeira é definida como próprio prazer ante a arte. A segunda se expressa por meio de um duplo sentido, ou seja, uma percepção através de um conhecimento/experiência e a percepção sensível e a terceira se resume na sensibilização do ouvinte/espectador provocados pelo discurso ou pela poesia, com potencial transformador de convicções individuais. Jauss acerca dessas três categorias básica da estética afirma que as mesmas não devem ser vistas como uma hierarquia de camadas, mas como uma relação de funções autônomas, sem subordinação, porém como processo. Por conseguinte, o criador pode, em face de sua obra, exercer os papéis tanto de leitor quanto de observador, passando pela experiência da *poiesis* e da *aisthesis*.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após percorrer trilhos, vislumbrar paisagens, refletir acerca de situações contextuais, chegamos ao final deste percurso. Vale ressaltar que vários outros destinos poderiam ter sido alcançados, mas dependeria primeiramente do trilho a seguir. A paisagem final retrata um olhar particular deste caminho e de seus aspectos.

Os trabalhos dos teóricos da Escola de Constança certamente contribuíram de forma definitiva para os avanços na área da Estética da Recepção. E no que concerne a uma obra, baseando-se nestes estudos, é possível realizar uma observação mais serena, distante um pouco das paixões arrebatadoras da obra pela obra. Importa-nos também considerar a permanência da obra no tempo. Sobre este, Eco (2000) expõe

A obra se enriquece ao longo dos séculos com as interpretações que delas são dadas; tem presente a relação entre efeito social da obra e horizonte de expectativa dos destinatários historicamente situados; mas não nega que as interpretações dadas do texto devam ser comensuradas com uma hipótese sobre a natureza da intenção profunda do texto. (ECO, 2000, P. 9).

A obra de arte, neste caso a Literatura Dramática, não sofre nenhuma transformação com o tempo. Ela pode receber acréscimos em suas reedições, comentários, reflexões, mas sua essência resiste ao tempo. Logo, em consonância com o excerto acima ela ganha valor de acordo com a multiplicidade de suas interpretações. Ela também permanece com sua originalidade imutável, exprimindo os traços de sua época, seus antagonismos sociais, suas lacunas, seus relevos históricos. Ela é eternizada, pois remete sempre ao seu contexto histórico. A Literatura Dramática é imortal.

REFERÊNCIAS

- ARGAN, G. C. **História da arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Sousa. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- BAKHTIN, M. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BALL, D. **Para trás e para frente: um guia para leitura de peças teatrais**. Tradução: Leila Coury. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- BARJAD, E. **Ler e Dizer**. São Paulo: Cortez. 2001.
- BAUMGÄRTEL, S. A. **Estruturas comunicativas na textualidade teatral além do drama rigoroso – a crise do drama em dois textos teatrais brasileiros do fim dos anos 80**. In: Revista *Sala Preta*, nº. 1. São Paulo: USP, 2011, v. 11.
- BENJAMIN, W. **Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1989. Obras Escolhidas, v. 3.
- BERTHOLD, M. **História Mundial do Teatro**. 2ª Ed. Perspectiva, 2004.
- COSSON, R. **Letramento Literário: teoria e prática**. São Paulo: Contexto, 2006.
- _____. **Círculos de leitura e letramento literário**. São Paulo: Contexto, 2014.
- EAGLETON, T. **Teoria da Literatura: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- ECO, U. **Os limites da interpretação**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- FREIRE, P. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. São Paulo: Paz e terra, 2011. Formato eletrônico

FREITAS, J. G. S. **Sobre a teoria dramática de Diderot e sua aproximação à Poética de Aristóteles.** 2011. In: Encontro de Pesquisa na graduação em Filosofia da Unesp. Vol. 4, nº 2, 2011. Disponível em: <<https://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/FILOGENESE/JussaraGomesdaSilvadeFreitas.pdf>> Acessado em: 12 de Julho de 2015.

GRAZIOLI, F. T. **Teatro de se ler: o texto teatral e a formação do leitor.** Passo Fundo: Ed. Universidade de Passo Fundo, 2007.

ISER, W. **O ato de leitura: uma teoria do efeito estético.** Tradução: Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996, v. 1. e 2.

_____. **O jogo do texto.** In: LIMA, L. C. (Coord. e trad.) A literatura e o leitor: textos de estética da recepção. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002, p. 105-118.

JAPIASSU, R. O. V. **Metodologia do Ensino de Teatro.** 4. Ed. Campinas, SP: Papyrus, 2001. Coleção Ágere.

JAUSS, H. R. **A estética da recepção: colocações gerais.** In: LIMA, L. C. (Coord e trad.). A literatura e o leitor, textos da estética da recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 43-61.

JAUSS, H. R. **O prazer estético e as experiências fundamentais da poiesis, aistheses e katharsis.** In: LIMA, L. C. (Coord. e trad.) A literatura e o leitor: textos de estética da recepção. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

MAGALDI, S. **O Texto no Teatro.** São Paulo: Perspectiva, 1989.

MARCUSCHI, L. A. **Produção textual, análise de gêneros e compreensão.** São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

NEVES, J. das. **A análise do texto teatral.** Rio de Janeiro: INACEN, 1987.

PASCOLATI, S. A. V. **O texto dramático na sala de aula.** In: 17o. COLE, 2009, Campinas. Anais do Congresso de Leitura do Brasil. Campinas: Unicamp, 2009. p. 434-434. Disponível em: <http://alb.com.br/arquivomorto/edicoes_anteriores/anais17/txtcompletos/sem15/COLE_270.pdf> Acessado em: 12 de Julho de 2015.

PLATÃO. **A república.** Tradução de J. Guinsburg. Vol. I. São Paulo: Editora Difusão Europeia do Livro, 1965.

RAMOS, L. F. **A rubrica como literatura da teatralidade: modelos textuais e poéticas da cena.** In: Revista *Sala Preta*, nº. 1. São Paulo: USP, 2011, v. 1.

REIS, M. G. M. **O Texto Teatral e o Jogo Dramático na Didática do Ensino de Francês Língua Estrangeira.** Tese de Doutorado. USP, 2008.

REIS, M. G. M.; SOUZA, J. C. B. **Práticas Teatrais no ensino de Línguas Estrangeiras: Discurso, Identidade e Oralidade.** In.: REIS, Maria. G. M. **A expressão em cena: a afetividade, o corpo e a voz na**

apropriação da língua estrangeira. In.: **Afetividade e Emoções no Ensino/Aprendizagem de Línguas: Múltiplos Olhares.** Campinas: Pontes Editores, 2011.

MIRANDA, R. A. **Estudos sobre Bertolt Brecht.** In: Existência e Arte - Revista Eletrônica do Grupo PET - Ciências Humanas, Estética da Universidade Federal de São João Del-Rei. ANO VII, Número VI, Janeiro a Dezembro de 2011. Disponível em: http://www.ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/existenciaearte/Edicoes/6_Edicao/Estudos_sobre_Bertolt_Brecht.pdf. Acessado em 12 de julho de 2015.

ROSENFELD, A. **Prismas do Teatro.** São Paulo: Perspectiva, 1993.

_____. **O Teatro Épico.** São Paulo: Perspectiva, 2000.

RYNGAERT, J. P. **Introdução à análise do teatro.** Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

_____. **Jogar e Representar.** Trad. Cássia Raquel da Silveira. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

SANTANA, A. **Teatro e formação de professores.** São Luís: EDUFMA, 2000.

SOUZA, Júnio. C. B. **O Texto Dramático: Uma ferramenta para o desenvolvimento da apropriação em LE.** Dissertação de Mestrado, UNB/DF, 2013.

SPOLIN, V. **Improvisação para o Teatro.** Tradução: Ingrid Dormien Koudela e Eduardo José de Almeida Amos. São Paulo: Perspectiva, 1999.

STANISLAVSKI, C. **A construção da personagem.** (Trad.: Pontes de Paula Lima). 10ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

_____. **Jogos Teatrais: o fichário de Viola Spolin.** tradução de Ingrid Dormien Koudela. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. **O Jogo Teatral no Livro do Diretor.** Tradução: Ingrid Dormien Koudela e Eduardo José de Almeida Amos. São Paulo: Perspectiva, 2000.

STIERLE, K. **Que significa a recepção dos textos ficcionais.** In: LIMA, L. C. (Coord. e trad.) A Literatura e o leitor: textos de estética da recepção. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura.** São Paulo: Cosac Naify, 2007.