

OS LIMITES DA DRAMATURGIA

MARTA FREITAS

É com o actor – aquele que se apresenta ao público, que dá o corpo e a voz a personagens tão próximas quão distantes do seu verdadeiro ser, aquele que se expõe aos gestos e às palavras que outros propõem, ou que, outras vezes, o próprio propõe, aquele que usa o espaço cénico, que se coloca nas luzes, que reage ao som ou faz o silêncio – que o teatro começa. Não sem um público, está claro (ainda que um único espectador), que assista ao *modus operandi* do actor.

Tal como é descrito por Anne Ubersfeld (1998), um dos paradoxos do “teatro de texto” é que é uma arte de uma pessoa só, de um grande criador (Molière, Sófocles, Shakespeare...), mas que necessita do contributo activo e criativo de muitas outras pessoas. O produto final, tal como é apresentado ao público, dispensa reflexões sobre como se chegou até aí. O espectador comum (e podemos interrogar-nos sobre quem é o espectador moderno comum) absorve o espectáculo com mais ou menos permeabilidade, sem se interrogar se a acção veio depois ou antes do texto, ou sobre quais foram as primeiras impressões do actor em relação ao mesmo (Stanislavsky, 2004). Ao tratar-se de um “clássico” (válido para o espectador que já o leu ou o viu representado) a curiosidade encerra-se na descoberta da forma como o encenador “resolveu” a passagem do texto à cena. No caso de um texto escrito na actualidade, ainda não editado e em

situação de estreia, a expectativa prende-se mais com a história e com a forma como o espectador se identifica, ou não, com a mesma, não invalidando uma análise, ainda que mais superficial, sobre a relação do texto com a acção.

Jean-Pierre Ryngaert (1992) refere, na sua *Introdução à análise do teatro*, que o texto e a representação estão ligados por relações complexas, e que cabe à dramaturgia o trabalho de passar o texto para o palco e, posteriormente, para o público. Esta passagem envolve uma série de métodos que diferem de encenador para encenador, e que, no limite, se pode caracterizar, por ausência de método. O trabalho de dramaturgia (que pode, ou não, ser feito na presença e com o contributo do autor, quando este está disponível durante o processo de ensaios) pode, tal como já foi dito, partir do texto ou da acção.

Quando o texto é ponto de partida para a descoberta da acção, vulgo “trabalho de mesa”, a leitura lança a discussão e desenho da cena, através da análise da estrutura da peça, das suas unidades de tempo e lugar, das relações entre as personagens e mesmo dos traços das personagens. Neste método, quando a peça em análise é um “clássico”, recorre-se muitas vezes a análises anteriores, à escuta de “especialistas” (ou deveríamos antes chamar “estudiosos”?) naquele autor, à contextualização histórica, e, no meu entender, de forma mais abusiva, a especulações arriscadas sobre as intenções secretas do autor ao escrever esta ou aquela frase. Ao tratar-se de um texto contemporâneo, esta análise mais “racional” da peça é tanto menor quanto mais recente é o trabalho do dramaturgo em questão. Talvez por esta razão, não obstante o método de trabalho de cada encenador, seja mais representativo o “trabalho de mesa” em textos antigos, do que em textos modernos. Em contraponto, o texto moderno poderá ser mais facilmente alvo de uma descoberta menos “racional” e mais “reactiva”, onde a acção pode ser, sem pudor, usada como ponto de partida para a descoberta do texto, baseada na nossa experiência pessoal e naquilo que esperamos que o público entenda. Jean Pierre Ryngaert (1998) aponta outras dificuldades na interpretação e análise de

textos dramáticos de períodos históricos diferentes, defendendo que a liberdade que um director tem quando lê um clássico “é benéfica, pois o distanciamento histórico torna esse trabalho frequentemente indispensável. No caso de textos contemporâneos, essa liberdade torna-se mais problemática”, surpreendendo frequentemente os autores que aceitam com dificuldade os caminhos que, por vezes, os seus textos seguem, não compreendendo a necessidade de algumas adaptações.

A dramaturgia, no seu trabalho de passar o texto para a cena, depende, naturalmente, de inúmeros factores que, independentemente do método usado, têm como objectivo final apresentar ao público determinados aspectos que o encenador quer ver realçados. Estes aspectos podem ser a sua visão sobre a peça, ou sobre determinado pormenor da peça, assim como pode ser não assumir qualquer verdade e deixar que o espectador decida aquilo que quer captar da história. A forma como determinado texto é passado para cena desenvolve-se ainda através de uma série de “relações intratextuais” que envolvem o relacionamento entre a acção física e outros elementos do espectáculo: espaço, figurino, objectos, luz, som, e palavra (Bonfitto, 2009).

O dramaturgo vivo, que escreve para determinada companhia e elenco e que, por isso mesmo, está desde o início presente no processo, pode ter aqui um papel muito importante. A sua participação activa no decorrer dos ensaios abre uma série de opções que não eram possíveis, caso estejamos a trabalhar sobre um texto editado de um autor “ausente”. “O dramaturgo, mais do que exercer a função de autor da obra, constitui-se como o intérprete textual das experiências vividas durante o processo. Os ruídos ou flutuações podem surgir a qualquer momento e cabe ao dramaturgo assimilá-los ou não no corpo dramático da peça. Para tanto, é fundamental um exercício de escuta incessante praticado pelo dramaturgo. Afinal, ele é a própria ‘antena’ do processo” (Rewald, 2005). Sobre este ponto gostaria de me debruçar um pouco mais profundamente.

Ao aceitarmos a convenção de que o texto teatral só atinge o seu real valor quando posto em cena, estamos a aceitar a ideia de que a finalidade máxima de um texto dramático deve ser a sua interpretação, realizada por actores para um determinado público. Assim, a questão da edição das peças serve principalmente o objectivo de registar o texto de forma a que este possa ser representado mais vezes por diferentes pessoas, e não tanto, tal como acontece com um romance, para poder chegar ao maior número de leitores possível. O dramaturgo, ao escrever para a acção (para a cena) só saberá se o texto realmente resulta se o vir experimentado pelos actores. Esta será talvez a forma ideal de escrita dramática. A possibilidade de experimentar o texto antes de o registar (ou seja, antes de o editar, numa altura em que as alterações já não serão possíveis, exceptuando uma adaptação cuidadosa que não ponha em causa a identidade do texto) é talvez a condição ideal de escrita para teatro. Tenho tido, várias vezes, a oportunidade de experimentar este processo de escrita para determinada companhia ou elenco. Na maior parte dos casos, é uma experiência muito gratificante. A passagem do texto escrito para o texto interpretado permite adequar melhor as palavras; eliminar material supérfluo ou difícil de enquadrar; corrigir o ritmo das cenas com a introdução de novas pausas e silêncios; enriquecer o perfil psicológico das personagens; transformar, acrescentar ou eliminar didascálias; descobrir novas fórmulas através da reescrita de cenas; ou descobrir uma cena em falta, através da improvisação decorrente das cenas experimentadas. Esta possibilidade pode ser considerada um “luxo” a que o dramaturgo deve estar aberto e capaz de se deixar contaminar com o real impacto das palavras que escreveu. Não quer isto dizer que, por vezes, este trabalho de partilha antes do “parto” não apresente dificuldades. Não é tão invulgar quanto isso o dramaturgo ter de explicar ao actor porque é que, apesar de ser mais fácil usar a palavra x em vez da palavra y, a primeira, no todo, não assume o valor da segunda. Ou então justificar o porquê de determinado “corte” ser fatal no impacto simbólico da cena. Este diálogo e ajuste constantes são tarefas que valem a pena, quando e experimentação tem, como real objectivo, uma tentativa prévia de passagem de texto à cena.

A escrita “por encomenda” oferece limites que podem ser transformados em desafios interessantes. “Quero que escrevas uma peça sobre isto” pode ser a possibilidade de o dramaturgo escrever sobre algo que nunca consideraria, se escrevesse por “conta própria”, sem a “encomenda”. Por outro lado, torna o acto de escrever mais realizado, na medida em que conquista a sua passagem à cena. Quanto mais distante for o processo de escrita da sua experimentação, mais surpresas podem surgir aquando da estreia da peça. Por exemplo, escrever um texto para um protagonista homem, cujo papel, por opção ou necessidade, passa a ser representado por uma mulher pode inverter por completo o impacto que o dramaturgo imaginou ao escrever a peça, mas também pode ter efeitos inesperados na abordagem da mesma. No caso de uma personagem que é um travesti masculino (o homem que se veste de mulher), a opção do encenador de que este papel seja representado por uma actriz, em vez de ser por um actor, pode ter efeitos surpreendentes.

Outro aspecto sobre o qual importa reflectir, quando pensamos na dramaturgia e nos seus limites, refere-se à questão do género. De facto, os textos contemporâneos fogem à forma imposta pelo género, fogem a um rótulo mais específico do que o de “texto contemporâneo”, podendo aqui caber tanto, que corremos o risco de ter tão pouco... Na verdade – sem querer impor qualquer tipo de “verdade” que não a da minha visão pessoal – o “texto contemporâneo” atrai tanto, quanto pode assustar. É verdade que o dramaturgo contemporâneo deixa de ter que cumprir regras de forma ou de estilo, podendo partir de um exercício de escrita que, por exemplo, misture a *Poética* de Aristóteles com o teatro musical da Broadway, justificando isso mesmo se entrevistado acerca do seu objecto artístico final. Ou, pelo contrário, o mesmo dramaturgo pode simplesmente ter escrito esta mesma peça (sem se interrogar muito sobre as origens ou fusões do seu “género”) e encontrar num artigo de crítica de teatro uma frase deste tipo “esta peça contém a essência da contemporaneidade, fundindo numa só obra as sábias lições de a *Poética* de Aristóteles, com a máquina que é o teatro musical da grande

Broadway...”. Esta leitura, quando forçada e desancorada de factos objectivos, a nada mais serve do que ao saciar do desejo de retorno ao conforto da “forma”.

O texto dramático contemporâneo não tem forma, não obriga a convenções, não se serve de regras de pontuação ou de estrutura, o que, à primeira vista, poderá significar que qualquer texto é texto dramático desde que seja posto em cena. Isto parece-nos tão verdadeiro quanto o facto de um actor parado no meio do palco, durante uma hora, sem emitir uma palavra ou gesto, observado por um espectador, estar a “fazer” teatro. O texto dito pelo actor é texto dramático – esta parece ser então a única convenção da dramaturgia contemporânea.

Em oposição à aparente ausência de limites associada à “forma”, a tarefa actual de escrever para teatro não está livre de condicionantes. As questões económicas inerentes à produção teatral estão, inequivocamente, a afastar-nos das possibilidades dos numerosos elencos clássicos, onde o número de personagens não dispensava a presença de vários actores. De facto, escrever hoje para teatro, significa ter em linha de conta que, para se ver a sua peça representada, é necessário construir enredos que não dependam de muitas personagens, ou, caso dependam, que estejam construídos com engenharia suficiente para que o mesmo actor possa ficar responsável por diferentes papéis. Os monólogos têm vindo a proliferar entre as companhias e já não é muito comum encontrar espectáculos com mais do que três ou quatro actores, exceptuando nos teatros nacionais, ou em companhias com maior sustentabilidade financeira. A tendência para a redução do número de personagens, ainda que possa ser discutível em termos de interferência no interesse das histórias (dependendo da forma como está construído, um monólogo pode conter tanta acção ou conflito como um texto com dez personagens), não fica à margem de determinados “incómodos”, nomeadamente no reflexo que tem no ensino de futuros actores. Qualquer professor da disciplina de interpretação reconhecerá certamente a dificuldade em escolher um texto contemporâneo onde todos os alunos possam

desenvolver a sua personagem, sem terem de a “partilhar”, ou sem terem de assumir desequilíbrios enormes na distribuição de papéis. A solução passa, muitas vezes, por fazer uma recolha de diferentes textos, ou uma adaptação de um determinado texto, no sentido de tornar possível uma oferta equilibrada de oportunidades de aprendizagem.

Para reflectir, hoje, sobre a escrita para teatro, há que reflectir sobre o papel do teatro na sociedade contemporânea; reflectir sobre as intenções políticas em relação à cultura em geral, às artes, e ao teatro em particular; reflectir sobre a formação de públicos como a formação geral de um povo. A dramaturgia portuguesa (aqui referindo-se concretamente à escrita de textos dramáticos) não parece ser, deste ponto de vista, prioridade, quer pelo número, quer pela divulgação dos textos escritos e/ou editados.

* *(Este texto foi escrito de acordo com a antiga ortografia.)*

Referências Bibliográficas

- BONFITTO, Matteo, 2009. *O actor-compositor*, São Paulo: Coleção Estudos, Ed. Perspectiva S. A..
- REWALD, Rubens, 2005. *Caos / Dramaturgia*, São Paulo: Coleção Estudos, Ed. Perspectiva S. A..
- RYNGAERT, Jean-Pierre, 1992. *Introdução à análise do teatro*, Lisboa: Ed. ASA.
- RYNGAERT, Jean-Pierre, 1998. *Ler o teatro contemporâneo*, São Paulo: Ed. Martins Fontes.
- STANISLAVSKY, Constantin, 2004. *A criação de um papel*, Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira.
- UBERSFELD, Anne, 1998. *Semiotica teatral*, Madrid: Ed. Cátedra, S. A..