



Dramaturgia: o texto e tudo mais ao redor

Rubens Rewald

A dramaturgia está na pauta do dia. E não se trata apenas de um fenômeno no teatro, mas em vários outros campos da produção cultural, como dança, cinema, TV, *performance*. Há uma necessidade, hoje, de se discutir a dramaturgia, não só do ponto de vista temático e formal, como também de seus processos, dos mecanismos de viabilização da produção e de aprofundamento da pesquisa de um projeto artístico.

Um filme de baixo orçamento precisa de um roteiro que permita essa forma de produção. Uma peça na rua ou na praça exige uma dramaturgia que dê conta dessa natureza de encenação. Assim como um espetáculo de improvisação. Uma *performance* numa galeria de arte. A dramaturgia contemporânea não é elaborada apenas a partir de um texto vibrante, uma estrutura precisa, um tema vigoroso. É necessária também uma consciência da realidade de produção e do potencial de pesquisa e linguagem do processo em que está envolvida.

Mas nem sempre foi assim. Traçando uma linha do tempo extremamente sintética e um tanto simplificada, voltamos ao início dos anos 60, quando a palavra dramaturgia logo remetia à figura de um escritor, um autor trancado em

seu gabinete, escrevendo um texto para ser encenado, o qual expressava sua visão de mundo. Era um texto que pertencia à tradição milenar da dramaturgia como resultado da criação de um autor e cujo campo de estudo trafega entre o Teatro e a Literatura. Pode-se situar nomes, no âmbito brasileiro, como Nelson Rodrigues, Jorge Andrade e, num passado mais remoto, Abílio Pereira, França Júnior, Martins Pena. Essa criação textual concebida isoladamente era trabalhada, num momento posterior, por outros artistas (diretor, atores, iluminador, cenógrafo, sonoplasta) que encenavam o texto geralmente sem a participação do dramaturgo no processo. A marca principal desse sistema de produção era a existência de duas esferas praticamente incomunicáveis entre si: a criação e a encenação do texto.

Em meados dos anos 60, essa situação começa a mudar, sobretudo no hemisfério norte, a partir de experiências de grupos, como o Living Theatre, Pina Bausch e o Wuppertal Theatre e outros, que começam uma nova vivência, uma nova experiência em termos de criação coletiva, provocando ecos por todo o mundo. No Brasil, o Teatro Oficina e, posteriormente, nos anos 70, o Asdrúbal Trouxe o

Rubens Rewald é professor do Departamento de Audiovisual e do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da ECA-USP.

Trombone, o Pod Minoga, o Grupo Mambembe, Ventoforte, entre outros, praticaram essa forma de produção. De certo modo, a grande diferença entre essa fase e a anterior é a ruptura do limite entre as duas esferas de produção: o texto e a encenação. Esse limite rígido começa a ruir, o texto se afasta da literatura e vem para o palco. As pessoas envolvidas no processo não assumem papéis hierárquicos pré-estabelecidos na criação, como direção e dramaturgia. Todos *a priori* podem propor idéias dramáticas e de encenação, numa negociação constante de sentidos, temas e conceitos, estruturando um diálogo intenso entre os membros do grupo. Texto e encenação vão sendo criados concomitantemente, um contaminando o outro.

Essa ação mais radical provocou consequências profundas. Começa a haver uma dissolução do texto e da presença do dramaturgo, pois na criação coletiva a dramaturgia se estabelece de maneira difusa entre todos os membros do grupo. Entra em crise a figura do autor dramático, a pessoa que tem a vocação da dramaturgia, que estudou o conhecimento, a técnica da construção de personagens, do estabelecimento de cenas, da carpintaria teatral do “texto bem feito”. Essa materialidade técnica da dramaturgia é um pouco deixada de lado em prol de uma experiência mais viva de criação do texto junto à cena. Todavia, no decorrer dos anos, essa dissolução da dramaturgia leva a uma soberania da encenação. No início dos anos 80, o texto começa a servir de apoio a propostas mais radicais de encenação, acompanhadas por um desejo de evolução técnica na manipulação dos elementos cênicos. Surgem figuras como Gerald Thomas, Ulisses Cruz, Gabriel Villela, Jaime Compri e vários outros. Inicia-se um movimento mais tarde conhecido, jocosamente, como a “ditadura da encenação”. No entanto, seria injusto dizer que não há uma dramaturgia nesse movimento. Gerald Thomas é um dramaturgo com uma pesquisa formal das mais interessantes, na construção fragmentada de cenas e personagens, no cruzamento entre ópera, teatro e instalação. Mas o que ocorre nesse momento é

que o texto não tem mais independência em relação à encenação, é difícil separar um do outro, ao contrário do que ocorria até os anos 60. Um sintoma dessa situação é a ausência de textos teatrais publicados nessa época. É como se o texto não fizesse sentido isolado, desprovido da encenação que lhe suporte e lhe complete.

Não se pode dizer que a criação coletiva seja a única tributária dessa situação. Várias outras questões contribuíram para esse estado. Pode-se citar um dado histórico importante que foi o fim da censura no contexto brasileiro. Pela ação da censura, os dramaturgos desenvolveram nos anos 60 e 70 um mecanismo de burla através de um jogo de alegorias, metáforas, construções poéticas que falavam uma coisa, mas queriam dizer outra, além de terem algo muito premente a dizer, um inimigo a combater. Termina a censura, e surge a questão: “e agora, qual caminho trilhar? “Como vamos falar? Do que vamos falar?”

Durante vinte anos, uma geração de dramaturgos como Plínio Marcos, Gianfrancesco Guarnieri, Dias Gomes, desenvolveram uma forma de trabalhar, escrever e se expressar de determinada maneira. De uma hora pra outra, cai esse modo de produção poética. Leva um tempo para surgir uma outra geração de dramaturgos ou para aqueles em atividade conseguirem se rearticular frente à nova situação.

A partir dos anos 90, surgem novos dramaturgos – principalmente em São Paulo – que aparentemente têm algo a dizer, trabalhando sobretudo a temática urbana, as relações que estão dentro da cidade: relações de trabalho, de capital, de poder, de classe, emocionais, amorosas, sexuais, de violência, enfim, um rol de possibilidades que a grande cidade oferece em termos de vivência e experiência. Muitos nem são de São Paulo, mas constroem aqui suas carreiras. É o caso de Dionísio Neto, do Maranhão, e Mário Bortolotto, do Paraná, que se juntaram a Sérgio de Carvalho, Pedro Vicente, Celso Cruz, Newton Moreno, Cláudia Vasconcellos, Mário Viana, Bosco Brasil, Samir Yazbeck,



Aimar Labaki, Marici Salomão, Claudia Schapira e muitos outros. Enfim, um rol de dramaturgos que agora, 2009, dez, quinze anos depois de seus primeiros passos, chegam a uma maturidade artística e, principalmente, a uma continuidade de produção.

No bojo desse movimento, surge uma nova prática que se torna cada vez mais constante, experimentada, vivenciada por vários grupos paulistas como Teatro da Vertigem, Cia. do Latão, Cia. do Feijão, Cia. São Jorge de Variedades, Cia. Bartolomeu de Depoimentos, Cia. Nova Dança 4 – que é o processo colaborativo, o qual se distancia da criação coletiva. Enquanto nesta o texto e a encenação eram construídos pelo grupo sem assinatura de atribuição, no processo colaborativo isso se dá de forma diferente. A criação continua sendo feita conjuntamente, vivenciada em sala de ensaio, em discussões por todos os envolvidos, mas há uma pessoa que se responsabiliza pelo texto dramático, observando os ensaios, as discussões, as vivências, e traduzindo toda essa gama de experiências em um texto teatral, buscando dar um sentido dramático ao processo.

O que caracteriza essa prática é a presença física do dramaturgo na sala de ensaios. Ele dialoga em pé de igualdade com atores, diretor, iluminador, diretor de arte, respondendo pela palavra e pela estrutura do texto final, isto é, aquele que resulta como síntese verbal de todo o processo.¹

Geralmente o processo colaborativo ocorre em uma dinâmica de *work in progress*, na qual a obra está em constante processo de construção, sendo rejeitado o rótulo de produto final. Pode-se exercitar, nesse caso, com total liberdade, a manipulação de diversos elementos dramáticos, pois, na medida em que não há um texto final definitivo, ele está sempre aberto a

modificações e experimentações. Essa liberdade tem fator de restrição que é ao mesmo tempo fator de complexidade: a relação entre os agentes do processo. O dramaturgo não é artista soberano na construção da obra. Suas idéias e propostas passam pelo filtro dos desejos do grupo. Ocorrem discussões dessas propostas, mas é a partir de tais discussões que surgem novas idéias e material de trabalho para o movimento criativo da obra.

O dramaturgo, mais do que exercer a função de autor da obra, constitui-se como o intérprete textual das experiências vividas durante o processo. Para tanto, é fundamental um exercício de escuta incessante, afinal, ele, o dramaturgo, é a própria “antena” do processo, vislumbrando erros, problemas, descobertas, acasos, achados, que podem ser incorporados ou eliminados do texto.

O dramaturgo também pode pensar em um texto que contenha um espaço aberto, com vácuos, arestas, indeterminações dramáticas, que podem ser preenchidas pelos outros agentes envolvidos (diretor, ator), os quais, em suas pesquisas, podem levar o processo a resultados artísticos imprevisíveis para o dramaturgo, o qual abre assim um espaço para a evolução do processo. Nesse caso, o dramaturgo pode se colocar mais como um estimulador para que os agentes descubram novos caminhos do que ele próprio ser o indicador desses caminhos. O movimento constante da criação pode ser mais importante do que a excelência do texto. Seu objetivo não é ser sucinto, mas suscitar o maior número de questões, indagações, invenções e crises dentro do processo.

O dramaturgo, nessa nova condição, é o escritor forçado a sair de seu gabinete, da sua clausura, da sua solidão imaculada. Para criar ele necessita olhar o outro, entender a criação do outro, dialogar com o outro, aceitar as regras do outro e fazer com que o outro aceite as suas.

¹ Labaki, Aimar. “Dramaturgia Paulista Hoje”. *Folhetim*, Rio de Janeiro, Teatro do pequeno gesto, n. 15, p. 77, out.-dez 2002.

Ele tem de olhar para si e para o mundo ao mesmo tempo, e sua criação é a própria medida deste colocar-se no mundo.

Vale aqui abrir um parêntese e citar um nome fundamental, que abriu as portas do teatro paulista para essa dinâmica de criação: Luis Alberto de Abreu. Já nos anos 80, muitos de seus espetáculos foram construídos dessa forma, como *Bella Ciao*, dirigido por Roberto Vignati. Nos anos 90, Abreu foi o dramaturgo responsável por um dos espetáculos elaborados a partir de um processo colaborativo mais bem sucedidos em termos dramáticos e cênicos: *O Livro de Jó*, dirigido por Antônio Araújo com o Teatro da Vertigem. Apesar de não pertencer à geração citada anteriormente, Abreu se coloca como um referencial para esses dramaturgos, em termos de longevidade e qualidade de produção dramática.

O processo colaborativo abre também novos espaços de ação ao dramaturgo. Pois a idéia de dramaturgia sempre esteve ligada à escrita e à produção do texto dramático. Hoje, no entanto, há um leque amplo de leituras e compreensões do conceito. A dramaturgia não só se refere ao texto como também às estratégias, aos procedimentos e aos processos de criação do texto. É o grande movimento dos últimos vinte anos. No teatro contemporâneo, o dramaturgo não está só interessado na escrita do texto, mas também na proposição do jogo dramático do grupo. A dramaturgia tem como uma de suas novas qualidades o pensamento de uma estratégia de ação. Novas questões vem à tona: “Como vou conduzir o jogo da criação com esse grupo para produzirmos um texto dramático interessante? Através de workshops? Através de laboratórios? Leituras? Propondo um jogo de improvisações? Como abordar o tema? Qual a estratégia de ação para a proposição da criação dramática?”

Para ilustrar esse movimento, vou descrever a experiência pessoal que tive com a diretora Cristiane Paoli-Quito em duas peças: *A Banda* (1996) e *Caminhos* (2007). *A Banda* foi um espetáculo infantil em que menos da meta-

de das falas foi criada por mim. No entanto, na ficha técnica, consta: “Dramaturgia: Rubens Rewald”. Nada mais justo. Afinal, criei a estratégia de produção do texto junto aos atores. Para tanto, acompanhei atentamente os ensaios, conduzidos por Quito. Era um espetáculo de *clown*, havia um período de ensaios voltado para o treinamento dos atores, afim de que cada um deles desenvolvesse o seu próprio *clown*. Nesses ensaios, eu percebia que Quito fazia um pouco o papel de diretora-mãe-professora com eles; os atores tinham um misto de medo, respeito e admiração por ela. A partir dessa relação, pensei em um espetáculo com uma voz *off* (como se fosse de Quito) conduzindo os personagens, de uma forma semelhante ao espetáculo da Broadway *Chorus Line*, no qual há um teste para se escolher quem serão as coristas do espetáculo. Mas, claro, numa chave *clown*, totalmente anárquica. Com esse jogo – o diretor falando da platéia e *clowns* respondendo do palco –, propus vários exercícios de improvisação e, a partir desses exercícios, os atores criaram o texto, com a minha supervisão. Nesse sentido, é natural que eu fosse considerado o dramaturgo do espetáculo, mesmo que não tenha criado a maioria das palavras do texto, pois concebi a dinâmica de criação do texto.

Já em *Caminhos*, um fator externo de produção condicionou a dinâmica de criação do espetáculo. Era uma peça produzida pelo SESI, que contratualmente exigiu a entrega do texto um mês após o início dos ensaios. Quito argumentou com os profissionais do SESI sobre a dificuldade dessa premissa em um espetáculo colaborativo, o período de um mês para se elaborar o texto seria muito curto. Mas não houve negociação e o prazo foi mantido. Portanto, decidimos iniciar os trabalhos com a construção do texto, sendo eu o responsável pela condução do processo nesse momento. Propus então junto aos atores uma dinâmica de improvisação textual. Propunha jogos e estímulos para os atores escreverem. Os temas eram sempre ligados às memórias importantes de cada um e suas projeções para o futuro, afinal esse era o mote do



espetáculo, quais são nossos caminhos, de onde viemos e para onde vamos. Outra estratégia que utilizei foi dissolver a autoria, isto é, cada exercício de improvisação tinha vários estágios, cada um com um estímulo diferente, e eu espalhava os papéis, fazendo com que um ator escrevesse a partir da história de um outro. Assim, não havia um sentimento de propriedade do texto, da memória, todos criavam a partir de estímulos do outro. Ao final de um período com essas improvisações, reuni todo o material e dei uma forma a ele, criando um poema teatral.

Dessa forma, com esse novo pensamento estratégico e mais amplo, abriu-se um leque amplo de ação para o dramaturgo, de intervenção artística e, por que não dizer, política, em seu trabalho. O dramaturgo tem que estar mais consciente do todo, das condições materiais de produção, da pesquisa estética do grupo, das relações institucionais e pessoais em jogo. A criação é fruto dessa consciência global. E, acima de tudo, rompeu-se a possibilidade de um estigma único para a dramaturgia. Atualmente é muito difícil definir o que é dramaturgia; existe uma enorme variedade possíveis de aplicações do termo. Assim como é quase impossível definir precisamente os limites do campo de trabalho e criação de um dramaturgo. Ele pode escrever uma peça totalmente isolado, nos moldes tradicionais, como pode acompanhar um grupo e desenvolver uma criação colaborativa; pode escrever a peça inteira, cada vírgula, pausa, rubrica, como pode simplesmente propor uma estratégia, um caminho, uma discussão; pode também exercer mais um papel de *dramaturg*, como consultor/provocador teórico, propondo leituras e estimulando junto ao grupo discussões conceituais. Enfim, não existe uma opção artisticamente menor ou inválida. Depende do desejo, da pesquisa e das condições propostas.

E não só no teatro. Hoje no cinema, a dramaturgia não se refere meramente à escrita do roteiro, mas também à elaboração de estratégias de construção dramática do filme. Essa é uma situação absolutamente nova no contexto da realização cinematográfica no país. Fazendo

um paralelo com a cena teatral no Brasil, o cinema possui uma linha histórica um pouco menos precisa em sua dramaturgia. A figura do roteirista nunca foi muito prestigiada e, em grande medida, essa função sempre foi concentrada pelo diretor, historicamente o grande autor. Foi assim com Humberto Mauro, por exemplo, nos anos 20 e 30, que escrevia a maioria de seus roteiros. Depois, entre as décadas de 40 e 60, tivemos o momento dos grandes estúdios, a Cinédia, a Maristela, a Atlântida, a Vera Cruz. Uma cinematografia calcada nos moldes de produção dos estúdios, que acabavam ditando uma dramaturgia e *mis-en-scène* próprias. O público não sabia quem havia escrito o roteiro e, muitas vezes, quem havia dirigido o filme, mas não tinha dúvidas do que estava assistindo: uma chanchada da Atlântida, um filme da Vera Cruz. Uma produção em série, que criou, ou tentou criar, um determinado *star system* nacional.

No caso da Vera Cruz, ainda havia um desejo dramaturgic, afinal a matriz artística da empresa era o TBC (Teatro Brasileiro de Comédia), berço do teatro burguês de bom gosto, das boas peças, de Tennessee Williams, Eugenie O'Neill, Arthur Miller, do drama realista, apesar das críticas à sua recusa em buscar uma nova dramaturgia nacional. E, na passagem do TBC para a Vera Cruz, não houve um projeto dramático que trouxesse uma identidade aos seus filmes, os quais seguiam gêneros, como policial (*Na Senda do Crime*), romance (*Tico Tico no Fubá, Floradas na Serra*), western/cangaço (*O Cangaceiro*), que tentava aproximar a linha de produção da Vera Cruz com a forma de produzir e comercializar dos estúdios hollywoodianos.

Nos anos 60, veio o Cinema Novo, as novas cinematografias no mundo, a política dos autores da revista francesa *Cahiers du Cinema*, e o diretor voltou a reinar, soberano, como o diretor/roteirista/criador máximo da obra. Gláuber Rocha, a figura emblemática da época, filmava quase sem roteiro, uma dramaturgia viva que brotava da câmera, de seus jogos com os atores, de sua visão política e trágica do mundo. Várias vezes o filme estava em sua mente,

havia só um argumento, alguns fiapos de cenas escritos, e ele jogava com isso, fazia desse desconhecimento da equipe um mote para a criação. Em *Câncer*, 1972, uma das mais belas cenas do filme é um diálogo entre Hugo Carvana e Odete Lara. O personagem de Hugo começa a falar de um assunto, mas o de Odete começa a falar de outro assunto, que desarma Hugo. Ele aos poucos entra na onda de Odete, que desabafa, se diz cansada de ser atriz, e a cena é viva, o diálogo instigante. Antes de rodar a cena, Gláuber deu uma indicação a Hugo Carvana sobre o que ele iria falar e fez o mesmo com Odete Lara, mas sem um ter consciência das indicações do outro. Pronto, estava montado o teatro da improvisação, proposto por Glauber e encenado de forma brilhante.

A partir dos anos 70, a produção de cinema no Brasil começou a ficar cada vez mais institucionalizada, com orçamentos mais elevados e produções mais ambiciosas, calcadas nos grandes sucessos populares como *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, *A Dama da Lotação* e *Lúcio Flávio, o Passageiro da Agonia*. O roteiro passou a ser um documento essencial para a viabilização do filme, num processo centralizado pela Embrafilme, a grande gestora do cinema nacional da época. Como produzir um filme caro, sem um roteiro que sinalizasse como seria essa obra? Começam a se estabelecer os primeiros roteiristas profissionais no Brasil, como Jorge Durán e Leopoldo Serran. Claro, paralelamente a esse aparato de produção, havia as pornochanchadas, o cinema da boca, o cinema udigrudi, no qual o esquema de produção era muito mais simples, econômico e ágil e, de certo modo, reproduziam um pouco a política dos autores, com os diretores também escrevendo seus próprios roteiros. Talvez no cinema udigrudi (ou marginal, ou de invenção) houvesse um movimento, um desejo de uma nova dramaturgia, calcada na experimentação, na fragmentação e não linearidade temporal e, principalmente, na fuga de uma trama realista, encenada de forma naturalista. Não é de se estranhar que essa produção esteja sendo resgatada e revista cada

vez com maior atenção e admiração por parte das novíssimas gerações.

Mas foi só após o colapso causado pelo Plano Collor, nos anos 90, que determinou o fim da Embrafilme, sem a proposição de nenhuma outra forma de viabilização da atividade, que, de fato, as coisas mudaram. Após alguns anos de vácuo total na produção, surge, com *Carlota Joaquina*, de Carla Camurati, em 1994, um movimento que veio a ser batizado de “retomada”, apesar da rejeição de vários críticos e cineastas a esse termo. De qualquer modo, essa volta da produção, ainda que tímida, veio apresentar uma nova forma de realização: o BO (filme de baixo orçamento). Foi a maneira de se retomar a produção, através de filmes mais baratos, que apostavam numa dramaturgia mais ousada e consistente, ao contrário das grandes produções da Embrafilme e dos estúdios de outrora, calcadas na força da produção e no carisma dos atores.

Veio *Céu de Estrelas*, 1997, dirigido por Tata Amaral, com roteiro de Jean-Claude Bernardet e Roberto Moreira, baseado num conto de Fernando Bonassi. O filme todo construído com apenas três personagens e uma locação, a casa da protagonista. Estamos no final dos anos 90, na mesma época em que os novos dramaturgos tomam o seu lugar nos palcos, e algo parecido começa a ocorrer no cinema paulista. Vem *O Invasor*, 2002, de Beto Brant, roteiro de Marçal Aquino. Um cinema urbano, nervoso, tematicamente potente, calcado em diálogos fortes e situações dramáticas concisas (poucos personagens e locações), com atores vindos desse mesmo teatro paulista.

E, nessa mesma onda, nessa relação bilateral entre cinema e teatro, começam a surgir no país os processos colaborativos no cinema. Vale frisar que a idéia de *work in progress* é bem delicada em cinema, principalmente devido aos altos custos de produção de um filme e pela cristalização característica do suporte. Por exemplo, no teatro é possível que o dramaturgo veja cenicamente o resultado de sua escritura, e que a partir daí possa retrabalhar o texto, afinal trata-



se de um meio efêmero, que não se cristaliza e que se reconstrói a cada apresentação. Essa possibilidade praticamente não existe no cinema, pois quando o roteirista assiste ao resultado de sua escritura, a obra já está filmada, sendo muito difícil convencer o diretor ou o produtor de que o filme necessita de uma re-escritura e conseqüente refilmagem. Tal fato seria economicamente inviável. A re-escritura de um filme, de fato, é na montagem.

No entanto, há um pequeno número de diretores no mundo que promovem um tipo de processo colaborativo na construção de seus filmes. Talvez o caso mais emblemático e pioneiro seja o de John Cassavetes, o qual sempre tinha em mente a importância da experimentação em seus processos de filmagem. Seu primeiro filme como diretor, *Shadows* (1959), tem em seus créditos finais a seguinte legenda: “The film you have just seen was an improvisation”.² O filme foi idealizado a partir de uma sessão de improvisação em uma das oficinas teatrais que Cassavetes coordenava em Nova Iorque. Cassavetes deu o tema, o lugar do negro nas relações da cidade, e deixou que os alunos improvisassem uma cena. Impressionado pela força dramática da cena, Cassavetes decidiu fazer um filme a partir dessa experiência. Chamou os atores e permitiu que eles criassem seus personagens e suas relações. Cassavetes elaborou então um proto-argumento e, no momento da filmagem, deixava os atores improvisarem.

Cassavetes filmava sempre com baixo orçamento, de maneira quase artesanal e, geralmente, seus filmes não tinham um grande aparato de distribuição. Um iconoclasta dentro da indústria. Sua forma de produção era isolada, não havia um grupo que seguisse tal dinâmica.

Mas, nos últimos anos, essa forma mais livre e compartilhada de se criar no cinema vem

ganhando força. No cinema contemporâneo se destaca o nome do cineasta inglês Mike Leigh, diretor de diversas obras como *Life is Sweet*, *Secret and Lies*, *High Hopes*, *Naked*, entre outros.

Parte de meu problema não é tanto achar um assunto para um filme, mas sim, descobrir que assunto não vira um filme, e faz mais sentido discutir essas questões no trabalho, junto aos colaboradores, do que previamente em uma solidão estéril.³

Mike Leigh nunca escreve um roteiro *a priori*. No máximo possui algumas idéias e sensações. É no decorrer do processo anterior à filmagem que é elaborado um roteiro, o qual muitas vezes nem é escrito, pois já está internalizado pelos atores e equipe. Tal procedimento já gerou inúmeras dificuldades de viabilização financeira de seus filmes, pois é prática corrente do mercado financiar um projeto cinematográfico a partir de seu roteiro. Como financiar um filme sem roteiro? Do que esse filme vai tratar? Qual a garantia de que tal filme será realmente feito? E o que vai sair dele? Enfim, não havia nenhum tipo de controle ou garantia para os financiadores. Hoje, com sua reputação consolidada e referenciada por diversos prêmios em festivais internacionais de cinema, Mike Leigh já consegue driblar tais dificuldades, mas no início seu percurso foi extremamente dificultado por essa estratégia autoral.

Eu sou o homem que não possui um roteiro, não diz nada sobre o que será o filme, e não quer discutir elenco – sem dúvida uma atitude comercial bem inviável.⁴

Basicamente, seu processo de trabalho consiste num extenso período de ensaios em

² O filme que você acabou de assistir foi uma improvisação.

³ Leigh, Mike. *Naked and Other Screenplays*. London, Faber and Faber, 1995, p. 15 (tradução própria).

⁴ Idem, p. 17.

que as idéias principais de Leigh são discutidas, pesquisadas e improvisadas pelos atores. As futuras cenas do filme vão sendo elaboradas por Leigh nos próprios ensaios, a partir do material levantado pelos atores. Tudo é criado nesse momento, os diálogos, a movimentação e, inclusive, o subtexto dos personagens.

Por exemplo, no processo do filme *Life is Sweet*, o período de ensaios começou com o encontro de Wendy e Andy, o casal central do filme. Daí ensaiou-se o namoro, a gravidez de Wendy e o nascimento das gêmeas. Vale ressaltar que o filme começa com o casal na faixa dos quarenta e poucos anos, e as gêmeas adolescentes. Mas o material trabalhado nos ensaios, mesmo não estando presente no filme, estruturou os personagens do casal e suas relações com as filhas.

Olhar para algo que te excita, te move, é a chave para se fazer uma obra de arte.⁵

Quanto menos eu sou obrigado a declarar previamente sobre o filme, mais ricas as possibilidades de descobertas e, conseqüentemente, melhor o filme.⁶

Mesmo não sendo um procedimento padrão na atividade audiovisual, a prática do processo colaborativo começa a contaminar a realização cinematográfica, principalmente se feito num período anterior à filmagem, como o realizado por Mike Leigh. Cada vez mais roteiristas e diretores trabalham com essa noção de processo na construção de suas obras. Um exemplo importante ocorreu na produção do filme *Cidade de Deus*, 2002, dirigido por Fernando Meirelles e Kátia Lund. O roteirista Bráulio Mantovanni fez uma primeira versão do roteiro a partir do livro homônimo de Paulo Lins. Essa primei-

ra versão foi intensamente discutida e retrabalhada com Fernando Meirelles, dando origem a mais algumas versões. A partir de um determinado momento, com o roteiro em mãos, Meirelles, juntamente com Fátima Toledo, responsável pelo treinamento dos atores (a grande maioria sem experiência prévia com cinema), começou uma fase de ensaios com esses atores. O roteirista passou a acompanhar os ensaios, sendo que muitas falas e ações improvisadas e criadas pelos atores nesse período foram assimiladas pelo roteirista em novas versões do roteiro. É importante frisar que tal procedimento não se limita a *Cidade de Deus*; vários filmes feitos hoje no Brasil têm a marca do processo colaborativo em sua história.

Em *Filmefobia*, 2009, o diretor Kiko Goifman e o roteirista Hilton Lacerda tinham um roteiro ficcional que se sustentava em pequenas histórias nas quais a fobia do personagem central articulava a trama. Num segundo momento, essa trama se transformou em um experimento, no qual um personagem “quase nazista”⁷ fazia experiências com fóbicos. Goifman e Lacerda procuraram então Jean-Claude Bernardet como um parceiro criativo para a realização do projeto. Bernardet, ao ler o roteiro, disse que a temática era muito interessante, mas como ficção não se sustentava. Ele sugeriu que seria interessante colocar fóbicos reais em situações limites, imprimindo um tom documental ao filme. A partir das impressões de Bernardet, Goifman e Lacerda criaram numa nova estrutura dramática: o filme iria ser um “falso” documentário, do gênero *making-of*, centralizado na figura de um diretor, interpretado por Bernardet, que busca fazer um filme sobre fobias, o qual nunca é concluído. Haveria três categorias de fóbicos retratados: fóbicos reais, atores fóbicos, atores representando fóbicos. Essa nova

⁵ Idem, p. 14.

⁶ Idem, p. 15.

⁷ Termo utilizado pelo diretor.



estrutura manteve-se como definitiva. Ou seja, foi no processo de criação e diálogo entre os artistas do filme que a obra encontrou sua forma dramática mais potente, passando por mudanças estruturais profundas.

Já em *Contra Todos*, 2004, o diretor Roberto Moreira escreveu o roteiro e, na pré-produção, selecionou seus atores a partir desse roteiro. E então, iniciou um período de ensaios sem mostrar o roteiro aos atores. A idéia era que os atores atingissem organicamente seus personagens, através de vivências e improvisações e não cristalizassem uma construção dada *a priori*. Ao final dos ensaios, Moreira reescreveu o roteiro, incorporando bastante do material dramático levantado pelos atores e deixando os diálogos em aberto, para os atores improvisarem na filmagem. Moreira, portanto, pensou sua dramaturgia estrategicamente, fazendo com que os atores não tivessem noção do todo e sim de seus personagens, para uma construção mais intuitiva e menos racional. Uma dramaturgia aberta com amplo espaço de intervenção criativa por parte do ator.

Em *Corpo*, de 2007, escrito e dirigido por mim e Rossana Foglia, uma das estratégias dramáticas era desafiar o ator, durante o período de ensaios. Tínhamos um roteiro já estruturado quando iniciamos os ensaios, na pré-produção do filme. A partir daí, passamos um mês de processo intenso com os atores, quando trabalhamos praticamente todas as cenas dramaticamente importantes do filme. Os atores conheciam o roteiro, já o havíamos lido e discutido em conjunto, mas em todas as cenas trabalhadas, propúnhamos algum espaço de indefinição, algo oculto, que não se encontrava no roteiro. Por exemplo, em uma das cenas, pedimos à atriz Rejane Arruda para que ela nos surpreendesse, criando algum gesto inesperado no final da cena em que seu personagem Fernanda se encontra no quarto com o legista Artur, interpretado por Leonardo Medeiros. No roteiro, havia um clima de sedução entre eles, marcado por uma tentativa de beijo por parte de Fernanda. Rejane, no ensaio, ao invés do beijo, se recosta na cama

e se coloca numa posição de morta, a mesma posição deitada e inerte em que se encontra o personagem título, um cadáver de uma desaparecida política. Fernanda havia conhecido Artur no processo de reconhecimento dessa morta, a qual aliás é muito semelhante a Fernanda. Esse gesto, portanto, remete à figura desse cadáver, o ponto central da trama. Tal criação agradou os diretores/roteiristas que a assimilaram prontamente no roteiro. Esse gesto não só modificou a cena, como também a cena seguinte, de uma possível relação sexual entre os personagens. Estimulado pela imagem trazida por Rejane, fazendo Fernanda se colocar inerte sobre a cama, Leonardo Medeiros criou uma movimentação própria, na qual o seu personagem do legista se relaciona com a “morta” Fernanda, numa cena estranha, que mistura desejo, necrofilia, desespero, jogo, aguçando e aprofundando a relação dos dois personagens. Enfim, essa foi a marca dos ensaios, a busca consciente por uma evolução dramática do roteiro, através de um jogo preciso de provocações junto aos atores, na criação de pequenas ações e falas.

Nesse contexto, tal prática colaborativa aponta para um caminho diferenciado na atividade cinematográfica, à parte da rígida hierarquização industrial ou da super concentração de poderes na figura do diretor. Surge um campo de criação compartilhada, no qual os diversos indivíduos envolvidos têm a possibilidade de influir decisivamente na obra em movimento.

O roteirista/dramaturgo se aproxima assim da cena, do movimento da criação; o computador sai do escritório e vem para a sala de ensaio ou para o estúdio. O texto deixa de ser fixo e pertencente a um estágio anterior e passa a ser sincrônico, vivo, mutável. E, mais do que tudo, o roteirista/dramaturgo deixa de ser um escritor e passa a ser um criador e mediador das possibilidades de produção, pesquisa e expressão da obra. A todo instante, ele navega entre o factível e o desejado, entre a base real das condições materiais e o universo lúdico das buscas estéticas. Em suma, a Dramaturgia se coloca

novamente como o espaço privilegiado da experimentação, criação, reflexão e discussão no teatro e no cinema.

Finalizando, a Dramaturgia hoje se caracteriza como uma busca de compreensão e representação aberta da realidade, através de projetos artísticos próprios e, nesse sentido, pode-se

dizer que cada artista, ou melhor, cada indivíduo possui sua própria dramaturgia em potencial, seu próprio mecanismo de trabalho e de criação de sentidos, sua própria rede de estratégias criativas e produtivas, sempre de acordo com a sua apreensão do mundo, e de si próprio em meio a esse mundo.

Referências bibliográficas

- BERNARDET, Jean-Claude. "O Processo como Obra". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 13 jul 2003. Mais!.
- COHEN, Renato. *Work in Process: Linguagens da Criação, Encenação e Recepção da Cena Contemporânea*. São Paulo, Perspectiva, 1999.
- CALANDRA, Denis. "The Aesthetics of Reception and Theatre". In: Hilton, Julian (org.) *New Directions in Theatre*. London, The Macmillan Press, 1994.
- JOUSSE, Thierry. *John Cassavetes*. Madrid, Cátedra, 1992.
- LABAKI, Aimar. "Dramaturgia Paulista Hoje". *Folhetim*, Rio de Janeiro, Teatro do pequeno gesto, n. 15, out./dez 2002.
- LEIGH, Mike. *Naked and Other Screenplays*. London, Faber and Faber, 1995.
- MAÇADA, Débora; MARASCHIN, Cleci; SATO, Luciana. *Tecendo um texto coletivo: uma experiência colaborativa/cooperativa*. UFRGS, 2003. Disponível em: <www.teleduc.nied.unicamp.br/oea/pub/art/tecendo_texto_lec_2000.pdf>.
- NAGIB, Lucia. *O Cinema da Retomada*. São Paulo, Ed. 34, 2002.
- O'TOOLE, John. *The Process of Drama*. London, Routledge, 1992.
- REWALD, Rubens. *Autor Espectador*. São Paulo, 2004. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.
- REWALD, Rubens. *Caos Dramaturgia*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 2005.
- RABETTI, Beti. "Dramaturg: Mais uma Função?". In *Revista Máscara*. Ribeirão Preto, vol. 1, nº1, Janeiro, 1992.
- RINALDI, Miriam. "O que Fazemos na Sala de Ensaio". In: NESTROVSKI, Artur (Org.). *Teatro da Vertigem: Trilogia Bíblica*. São Paulo, Publifolha, 2002.
- ROOSE-EVANS, James. *Experimental Theatre*. London, Routledge, 1989.



Dramaturgia: o texto e tudo mais ao redor

SCHULTZ, Margarida. *El Concepto de Arte Colaborativo*. Disponível em: <www.sepiensa.cl/listas_articulos>.

ZANIN, Luiz. *Cinema de Novo – um Balanço Crítico da Retomada*. São Paulo, Estação Liberdade, 2003.

RESUMO: Um olhar retrospectivo sobre a dramaturgia contemporânea sob a ótica de seus processos de criação, no teatro e no cinema. A expansão dos limites e fronteiras do papel do dramaturgo/roteirista, que deixa de atuar unicamente na elaboração do texto dramático e passa a colaborar de maneira crucial nas estratégias conceituais e produtivas das obras em processo.

PALAVRAS-CHAVE: processo; teatro; cinema; dramaturgia; roteiro.

