

DRAMATURGIA EXPANDIDA
E SEUS RASTROS:
QUESTÕES DE HISTORIO-
GRAFIA TEATRAL

Resumo



O presente texto analisa as distintas acepções de dramaturgia, contextualizando como o conceito sofreu modificações ao longo do tempo, tornando-se mais complexo e amplo. Além disso, discute de que forma a noção de dramaturgia expandida interferiu na compreensão e nas metodologias da historiografia teatral. A reflexão se apoia em pensadores como Bernard Dort, Carlo Ginzburg, Stela Fischer, Patrice Pavis, entre outros.

Palavras-chave:

Dramaturgia; Dramaturgia expandida; Historiografia Teatral.

DRAMATURGIA EXPANDIDA E SEUS RASTROS: QUESTÕES DE HISTORIOGRAFIA TEATRAL

MARINA DE OLIVEIRA (UFPel)

Marina de Oliveira - Professora adjunta II do curso Teatro-Licenciatura da Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Mestrado e Doutorado na área de Letras, em Teoria da Literatura, pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (2010).
marinadolufpel@gmail.com.

Este texto surgiu de uma inquietação a partir de minha condição de professora das disciplinas do eixo das “histórias e dramaturgias do teatro”, no curso de Teatro da Universidade Federal de Pelotas. Na tentativa de resgatar estéticas passadas, sejam rituais do período pré-histórico, encenações da Grécia Antiga ou de qualquer outro período, entra-se sempre no terreno das especulações, rastros e incertezas. A compreensão das histórias das artes cênicas como parciais, heterogêneas e lacunares traz a sensação de que o tema pode ser de difícil apreensão. O problema não se restringe à distância temporal em relação aos acontecimentos cênicos, mas também à espacial. Como falar acerca da estética do grupo Oficina ou dos espetáculos de Pina Bausch para ouvintes que não tiveram e nem têm acesso a essas experiências? Como compreender o que não se viu em uma arte que tem como essência a presença do espectador diante do evento cênico, efêmero por natureza? E, ainda, em que medida a noção de dramaturgia expandida transformou o campo da historiografia teatral?

O surgimento e a posterior legitimação da figura do encenador, a partir do final do século XIX, foram determinantes para a relativização da subserviência da encenação ao texto dramático e, por extensão, à pessoa do dramaturgo. A compreensão de que o diretor não é apenas um organizador da cena, mas um ser criador, responsável por expressar seu ponto de vista através do espetáculo, fez com que o texto deixasse de ser visto como uma estrutura rígida e imutável, para ser entendido como um material maleável, aberto a novos horizontes.

Figuras emblemáticas, Artaud e Brecht propuseram, cada um a seu modo, uma abordagem diferenciada do texto dramático em suas concepções cênicas. Contrapondo-se à visão textocentrista predominante até meados do século XX, Artaud defendeu que diretores e atores não deveriam se sujeitarem ao texto, mas sim se apropriarem dele e até mesmo violentá-lo, alterá-lo, caso necessário: “A escravização ao autor, a submissão ao texto, que barco fúnebre! Mas cada texto tem possibilidades infinitas. O espírito e não a letra do texto!” (ARTAUD, 2006, p. 25). A fala do poeta visionário, retirada do capítulo “A evolução do cenário”, texto publicado em 1924, já previa o texto escrito apenas como ponto de partida para o processo criativo, e que diretores e atores poderiam investir no potencial imagético das palavras, libertando-se das amarras trazidas pela sujeição irrestrita ao texto e à figura do autor.

Já Brecht, ao propor a forma épica de atuação, em oposição à dramática, evidenciou que toda representação está atrelada a uma visão política de mundo, capaz de levar o espectador à reflexão crítica e a uma posterior mudança de paradigma. Como um dos exemplos desse pensamento, há o texto “A Mãe Coragem em duas interpretações”, de 1951, em que o dramaturgo alemão exalta a representação da personagem Mãe Coragem feita por Helene Weigel, em detrimento do trabalho realizado por atrizes nos moldes vulgares. Enquanto a interpretação convencional tendia a amenizar a participação ativa de Mãe Coragem na guerra, destacando-lhe o aspecto sentimental de uma mãe que ten-

ta sobreviver com seus filhos em meio à miséria, a técnica de distanciamento empregada por Helene Weigel vislumbrou as contradições da personagem e a responsabilidade de suas ações:

Após a desfiguração da filha, [Mãe Coragem] amaldiçoa a guerra com a mesma honestidade com que, depois, a exalta, na cena subsequente. Helene Weigel modulou, desta forma, os elementos contrastantes, em todos os seus aspectos abruptos e inconciliáveis. (BRECHT, 1978, p. 160)

O ponto de vista de Brecht deixa claro que a representação de um mesmo texto pode despertar efeitos distintos no espectador, dependendo da técnica empregada.

A partir da década de 1960, entretanto, os processos de criação coletiva representaram uma nova transformação, vinculada não apenas a distintas possibilidades de abordagem do texto teatral, mas à sua gênese. Isto é, essa nova metodologia trouxe a compreensão de que a dramaturgia (além dos demais elementos da encenação), também poderia ser construída por todos os membros do grupo. A partir disso, alguns coletivos, ao invés de elegerem uma peça teatral escrita por um dramaturgo, passaram a dialogar entre si até chegarem em um consenso acerca do tema que desejavam abordar, produzindo seus próprios textos nas salas de ensaio.

Já no processo colaborativo, terminologia contemporânea que tem raízes na criação coletiva, o texto é organizado por um dramaturgista, a partir da colaboração de todos os artistas envolvidos na concepção do espetáculo. Em *Processo colaborativo e experiências de companhias teatrais brasileiras*, Stela Fischer lembra que, em linhas gerais, o termo se conceitua como “procedimento de grupo que integra a ação direta entre ator, diretor, dramaturgo e demais artistas, sob uma perspectiva democrática ao considerar o coletivo como principal agente de criação e aglutinação de seus integrantes” (FISCHER, 2010, p. 61). Diferentemente da criação coletiva, em que os membros do grupo geralmente atuam em todas as áreas, o processo colaborativo preserva as funções específicas de

cada área de trabalho.

A impressão ao se ler uma publicação de autores consagrados como Federico García Lorca, Tato Pavlovsky ou Plínio Marcos, é a de que a trama, com seu início, desenvolvimento, clímax e desfecho, irá direcionar de modo significativo as escolhas de encenação. Por mais distintas que sejam as concepções estéticas de diretores e atores, os espectadores naturalmente encontrarão pontos de contato em montagens diferentes de *A casa de Bernarda Alba*, *El señor Galíndez* ou *O abajur lilás* por exemplo, já que essas peças e suas conhecidas histórias remetem o espectador para determinados horizontes de expectativa. Mas, ainda que apresentem conexões entre si, encenações que utilizam esses textos teatrais podem produzir resultados estéticos bastante diversos. E esta é uma das maiores belezas do fazer teatral, a potencialidade de se construir novos e inusitados olhares diante de um mesmo ponto de partida.

O registro dramaturgício elaborado a partir da criação coletiva ou do processo colaborativo, por sua vez, apresenta uma estrutura diferenciada, em que a ênfase não está necessariamente na fábula, mas nas escolhas estéticas para a construção da *mise-en-scène*. Esta dramaturgia tende a ser exclusiva do grupo, pois sua gênese dá-se, no geral, na relação da equipe com um espaço cênico específico. Dito de outra forma, uma mesma temática construída coletivamente por dois grupos teatrais distintos tende a ter resultados bem diferentes em termos de construção da fábula. O roteiro necessariamente se estrutura de modo singular, já que cada grupo tem a sua sistemática de criação a partir de elementos específicos.

Tantos nas encenações em que se tem um texto prévio como referência, quanto nas propostas cênicas em que o texto é construído no processo dos ensaios, vê-se que as escolhas estético-ideológicas dos grupos constituem também a sua dramaturgia.

De todo modo, a ampliação do conceito deixa claro que o texto teatral é, na realidade, um dos elementos da dramaturgia, sendo possível, inclusive, uma dramaturgia sem a sua pre-

sença.

Ciente dessas transformações que vinham ocorrendo na compreensão do que é dramaturgia, Patrice Pavis, em *Dicionário de teatro*, propõe três acepções possíveis para a palavra. Na primeira delas, dramaturgia é explicada em seu sentido original, a partir da definição presente em um dicionário de língua francesa: “arte da composição de peças de teatro” (PAVIS, 2008, p. 113). Essa visão clássica do termo vincula-se à publicação de uma peça teatral (por exemplo, *Vestido de noiva*) ou à produção de determinado autor teatral (como a dramaturgia de Nelson Rodrigues, compreendendo-se aí a totalidade de suas peças) ou ainda a um certo conjunto de obras (por exemplo, a dramaturgia marginal ou a dramaturgia renascentista, expressões que abarcam a produção de um conjunto de dramaturgos agrupados por alguma característica em comum).

Ainda segundo Pavis: “A dramaturgia clássica examina exclusivamente o trabalho do autor e a estrutura narrativa da obra. Ela não se preocupa diretamente com a realização cênica do espetáculo” (PAVIS, 2008, p. 113). Assim, considerando-se a visão clássica de dramaturgia, um estudo dramaturgício terá a construção dos personagens, a estruturação dos diálogos em direção ao clímax e o posterior desfecho da trama como os principais focos de análise. Nesse caso, a peça escrita é compreendida como uma estrutura fechada em si mesma, completa, apta para ser transposta para a cena, tendo o conflito como impulsionador das ações, responsável pelo aumento gradativo da tensão dramática.

Para Pavis, a intervenção de Brecht, ao propor a forma épica de representação, conferiu um novo sentido à palavra dramaturgia, que se ampliou, passando a abrigar simultaneamente duas estruturas da peça, a formal e a ideológica. Na verdade, desde a consolidação do trabalho do encenador a partir de nomes como Antoine, Lugne-Pöe e Reinhardt, entre outros, ficou evidente que o texto encenado tem por objetivo produzir um certo efeito no espectador. Por essa razão, a concepção do encenador passou a ser entendida como determinante para a com-

preensão da dramaturgia do espetáculo. Em função do exposto acima, na segunda acepção de Pavis, a dramaturgia “abrange tanto o texto de origem quanto os meios cênicos empregados pela encenação” (PAVIS, 2008, p. 113).

Na terceira acepção do *Dicionário de teatro*, tem-se a visão mais recente sobre dramaturgia, já que a palavra está vinculada à atualização de como é entendida a atividade do dramaturgo, que passa a compreender o trabalho em equipe com os demais criadores do espetáculo. Nessa acepção, dramaturgia designa:

O conjunto das escolhas estéticas e ideológicas que a equipe de realização, desde o encenador até o ator, foi levada a fazer. Este trabalho abrange a elaboração e representação da fábula, a escolha do espaço cênico, a montagem, a interpretação do ator, a representação ilusionista ou distanciada do espetáculo. (PAVIS, 2008, p. 113-114)

Nessa última acepção de dramaturgia descrita por Pavis, fica claro que a função do dramaturgo deixa de ser compreendida exclusivamente como a de alguém que cria o texto teatral de maneira solitária, sentado em seu escritório, necessitando tão somente de papel e caneta, máquina de escrever ou computador. A dramaturgia, nesse caso, vincula-se ao trabalho coletivo envolvendo os distintos membros do grupo cênico. Nessa perspectiva, não serão todos os criadores do espetáculo – diretores, atores, sonoplastas, coreógrafos, cenógrafos etc. – também dramaturgos?

Bernard Dort, em “A representação emancipada”, aponta justamente para uma crescente autonomia dos distintos elementos que constituem o evento cênico, de modo que o encenador perde a sua primazia, já que outros agentes se tornam proeminentes. O espaço cênico, os atores e os espectadores, entre outros, passam a ser vistos como importantes construtores dos signos que podem, inclusive, se contrapor. Ele ressalta que não se trata mais de pensar dicotomicamente na união ou na subordinação texto *versus* cena, mas de entender o espetáculo como “uma crítica em processo de

significação” (DORT, 2013, p. 55).

Ao perceber que outros agentes da cena constroem a dramaturgia, Dort observa, simultaneamente, uma maior divisão do poder. Isto é, não se trata mais de conceder o comando ao ator ou ao diretor, mas de entender que há uma rede de atuadores que participam e constroem a dramaturgia do grupo.

Por não remeter necessariamente à palavra dita e escrita, a noção de dramaturgia expandida tornou possível pensar em categorias como dramaturgias do corpo, do movimento, das imagens etc. As experimentações cênicas contemporâneas, envolvendo teatro, dança e performance, alteraram o significado de dramaturgia como sinônimo de representação de uma fábula. Além disso, ela não se restringe ao momento do espetáculo, já que abarca igualmente o processo criativo de elaboração do mesmo.

Mas a pergunta que impulsiona a reflexão do presente texto é: em que medida a percepção da dramaturgia como um campo expandido modificou a historiografia teatral? Se hoje entendemos que a dramaturgia existe para além do texto e do espetáculo, o que mudou em nossa percepção quando analisamos dramaturgias enquanto registros históricos?

A noção de dramaturgia expandida abarca ao menos duas dimensões temporais: a do momento presente da representação, o aqui e o agora do acontecimento cênico, e também as suas reverberações, o seu antes e o seu depois. Em outras palavras, a dramaturgia pode ser analisada no momento em que o espetáculo ocorre, e também a partir dos seus registros historiográficos, considerando aí o processo de criação e a recepção da obra. Como pensar na dramaturgia do histórico espetáculo de *Vestido de noiva*, de 1943, sem considerar as críticas de Sábato Magaldi e de Décio de Almeida Prado? Ou o que restaria em nosso imaginário acerca de *Rei da vela*, de 1967, sem as fotos, os registros fílmicos e depoimentos de artistas e espectadores?

Aqui, abro um parêntese para falar sobre historiografia. À semelhança do que aconteceu com o conceito de dramaturgia, a compre-

ensão do que é história também se modificou a partir da segunda metade do século XX. O movimento intelectual francês conhecido como “Escola dos Annales”, durante a década de 1930, foi propulsor da chamada “Nova História”, uma corrente historiográfica que, além de heterogênea, passou por distintas fases, desenvolvendo-se com mais vigor a partir da década de 1970.

Dentre as principais formulações dessa corrente estão a expansão do campo histórico, que passou a abranger outras áreas, como sociologia, antropologia, artes e filosofia; a ampliação do território da história, que abarcou áreas inesperadas e grupos sociais negligenciados; a valorização das micro-histórias do cotidiano; a compreensão de que outros registros, como o literário, pertencem ao campo da historiografia (BURKE, 1997).

A Nova História abriu perspectivas no campo da historiografia, contribuindo para a compreensão de que “a verdade” histórica não existe. O que existe são distintas visões e leituras acerca de um mesmo evento ou fato. Essa nova visão trouxe o entendimento de que as narrativas históricas são parciais, fragmentárias, incompletas, heterogêneas e incertas.

Carlo Ginzburg, em *O fio e os rastros*, comenta, de modo crítico, a tendência da narrativa histórica tradicional de ser:

irresistivelmente propensa, muitas vezes, a preencher (com um advérbio, uma preposição, um adjetivo, um verbo no indicativo em vez de no condicional...) as lacunas da documentação, transformando um torso numa estátua completa. (GINZBURG, 2007, p. 332)

Na perspectiva do historiador, as pesquisas em torno do passado não devem buscar preencher lacunas que são, *per se*, impreenchíveis. Não se trata, pois, de transformar um torso em uma estátua completa, rígida e imóvel, mas de compreender que os prolongamentos possíveis do torso são instáveis, plurais, fluidos, movediços e falhos. O teórico traz as imagens de rastros, fragmentos e ruínas para enfatizar o quanto nosso conhecimento acerca do passado “é inevitavelmente incerto, descontínuo, lacu-

nar” (GINZBURG, 2007, p. 40).

As ponderações de Ginzburg para a narrativa histórica em geral podem ser facilmente transpostas para o campo específico da historiografia teatral. O acontecimento cênico, que só existe no aqui e no agora, sem a materialidade possível de um quadro, uma escultura ou uma película, torna a ideia de “completude histórica” ainda mais instável.

Antes de Ginzburg, Walter Benjamin, no notório texto “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, já apontava a impossibilidade de reprodução da obra de arte, mantendo-se a sua aura: “O aqui e agora do original constitui o conteúdo da sua autenticidade” (BENJAMIN, 1987, p. 167). Mas o fato de ser impossível “remontar”, refazer a aura de um espetáculo acontecido, não significa que não possamos especular acerca de sua realização e de suas dramaturgias.

A fim de investigar como a noção de uma dramaturgia ampliada pode transformar a metodologia de ensino na área de história do teatro, pode-se imaginar as diferenças entre duas abordagens sobre o teatro da Grécia Antiga em aula: uma ministrada na década de 1950 e outra, nos dias atuais.

Entendendo-se a dramaturgia como restrita a um texto, seria possível prever que o ponto de partida para a temática do teatro na Grécia Antiga fosse a leitura de uma peça clássica, como *Édipo rei*, de Sófocles. A análise do texto seria respaldada pelo conhecimento da narrativa mítica que precede aos acontecimentos que se dão em *Édipo*. A triste sina dos labdácidas seria evocada como forma de se compreender a noção de hereditariedade da culpa trágica. A *Poética*, de Aristóteles, seria leitura obrigatória para a discussão em torno da catarse e do sentimento de terror e piedade gerado no espectador a partir da catástrofe desencadeada involuntariamente pelo herói, sendo a peça de Sófocles o modelo ideal. Imagino que o mito de Dionísio e a criação dos ditirambos que resultaram no “canto ao bode”, gênese da tragédia, fossem mencionados de modo ligeiro. Os principais pontos por mim projetados partem da ideia de

uma história do teatro baseada em textos, em informações mais objetivas e menos lacunares.

De que maneira uma aula de história do teatro sobre a Grécia Antiga, ministrada no século XXI, difere desta? Acredito que a principal diferença reside na migração de uma abordagem objetiva para outra mais subjetiva, incerta e complexa. O foco deixa de ser a análise literária, ênfase da suposta aula da década de 1950, para ser uma especulação investigativa sobre a dramaturgia expandida daquele período.

Além das informações objetivas, entram as suposições e perguntas, algumas sem respostas. As imagens das ruínas dos espaços cênicos da Grécia Antiga trazem indagações: “como era a acústica destes espaços?”, “como os espectadores ouviam e enxergavam os atores de tão longe?”, “como o coro se movimentava?”. Dúvidas que remetem a vestígios que nos fazem deduzir acerca da existência de revestimentos de madeira nas arquibancadas, máscaras com mecanismos de amplificação sonora, coturnos, movimentos articulados coletivamente.

O fato de os papéis femininos serem representados por atores homens ou, melhor dizendo, a proibição de mulheres representarem personagens no teatro clássico tem quais implicações no campo da dramaturgia? Qual o peso de questões políticas e ideológicas para a estética? Sou de uma geração que aprendeu que a Grécia Antiga é o berço da civilização, um espaço-tempo idealizado que gerou a democracia. Mas de que democracia estamos falando, em uma sociedade em que mulheres e crianças não eram consideradas cidadãs, em que a grande maioria da população era escrava? Que importância tem para a história do teatro as relações de poder que definem, por exemplo, quem pode representar papéis na cena? E o que dizer sobre uma dramaturgia pensada, ensaiada e materializada apenas por homens? Questões como essas ajudam a explicar por que *Lisístrata* não se trata de uma comédia com princípios feministas, como alguns imaginam, mas de uma sátira, um deboche diante da possibilidade remota de mulheres interferirem na política masculina, ainda que pela via doméstica, com a interdição

do regramento sexual.

Uma aula de história do teatro nos moldes de hoje não abandona a análise literária, apenas retira-a do foco. Essas mudanças evidenciam que a dramaturgia como campo expandido transformou a historiografia teatral e também a sua abordagem em sala de aula. Ademais, a noção de dramaturgia expandida faz com que outros materiais sejam empregados pela historiografia teatral. Imagens de espaços cênicos, figurinos, máscaras, acessórios, leituras de críticas, depoimentos, relatos e diários ganham nova relevância. Grupos da atualidade vêm utilizando ferramentas da mídia digital, como a criação de sites e blogs, além da confecção de DVDs com a filmagem e a edição dos espetáculos, acrescidos de material extra com informações sobre o processo criativo, a história do grupo e depoimentos acerca da recepção da obra.

Alargando a terceira acepção de dramaturgia proposta por Pavis, é possível afirmar que a leitura do espectador acerca do espetáculo também compõe a sua dramaturgia. Ou seja, a palavra dramaturgia pode abarcar a organização e a publicação de peças teatrais, os processos de criação e as escolhas estéticas e ideológicas que resultam na apresentação, na representação teatral em si e também na sua recepção.

Tomando como exemplo três grupos teatrais brasileiros relevantes – Oficina, Ói Nós Aqui Traveiz e Teatro da Vertigem – é possível identificar uma preocupação em divulgar e registrar as suas trajetórias cênicas através da Internet e das mídias digitais. Nos respectivos sites dessas companhias, encontram-se informações que dão conta da origem dos grupos, fichas técnicas e fotos de espetáculos anteriores, além, é claro, da divulgação de projetos atuais e propostas cênicas em cartaz. Evidentemente, a utilização dessas ferramentas não se restringe aos grupos mencionados, constituindo uma ação frequente de vários coletivos teatrais brasileiros preocupados em divulgar o seu trabalho e registrar a sua história.

As informações disponibilizadas nas mídias digitais não são, evidentemente, substi-

tutivas do acontecimento teatral que, por sua essência, dá-se na efemeridade do aqui e do agora. Todavia, os elementos presentes nessas mídias permitem uma visão mais plural e multifacetada dos processos de criação, já que através deles temos acesso a uma série de informações acerca do percurso, da recepção e das escolhas estéticas do grupo. Se estamos falando de percurso, escolhas estéticas e recepção, estamos indelévelmente no terreno da dramaturgia.

Por todas as razões elencadas, é possível afirmar que a noção de dramaturgia expandida modificou a compreensão e as metodologias da historiografia teatral. Se na atualidade a noção de dramaturgia expandiu-se, resultando em propostas estéticas distintas, essa nova percepção reverberou na compreensão que temos acerca de eventos teatrais passados. Além da análise das peças teatrais pelo viés do espetáculo ou do texto literário, outras informações como imagens, vídeos, depoimentos, críticas, relatos de criação e questões político-ideológicas ganham destaque. Junto aos dados objetivos, há rastros, incompletudes e especulações. Desse modo, hipóteses, dúvidas e incertezas transformam-se em premissas básicas para a historiografia teatral, percebida necessariamente como heterogênea, descontínua e incompleta.

REFERÊNCIAS

- ARTAUD, Antonin. **Linguagem e vida**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- BURKE, Peter. **A Escola dos Annales (1929-1989): a revolução francesa da historiografia**. São Paulo: UNESP, 1997.
- DORT, Bernard. "A representação emancipada". **Sala Preta**, São Paulo, v. 13, n.1, p. 47-55, jun. 2013.
- FISCHER, Stela. **Processo colaborativo e experiências de companhias teatrais brasileiras**. São Paulo: Hucitec, 2010.
- GINZBURG, Carlo. **O fio e os rastros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

Abstract

This article aims to analyze the different meanings of dramaturgy, contextualizing how this concept suffered modifications through the time, becoming more complex and broad. Besides that, this article discusses the way the notion of expanded dramaturgy interfered in the comprehension and in the methodologies of the theatrical historiography. The reflection is based in researches by Bernard Dort, Carlo Ginzburg, Stela Fischer, Patrice Pavis, among others.

Keywords

Dramaturgy. Expanded Dramaturgy. Theatrical Historiography.

Resumen

Este texto analiza las distintas acepciones de dramaturgia y contextualiza cómo el concepto sufrió cambios a lo largo del tiempo, volviéndose más complejo y amplio. Además, discute de qué modo la idea de dramaturgia expandida interfirió en la comprensión y en las metodologías de la historiografía teatral. La reflexión se basa en pensadores como Bernard Dort, Carlo Ginzburg, Stela Fischer, Patrice Pavis, y en otros.

Palabras Clave

Dramaturgia. Dramaturgia Expandida. Historiografía Teatral.