

A teatralidade do texto dramático

Eliane Lisbôa

"É ao espírito que a arte se dirige, e não, é claro, aos olhos. Muitas pessoas imaginam que ela se dirige aos olhos. É fazer dela um uso muito pobre."

Michel Vinaver

Introdução

Através da História do teatro, o texto sempre ocupou lugar de honra, e inúmeros estudos da arte teatral centram-se exclusivamente nele. No entanto, os caminhos do teatro nos revelam que o texto dramático constitui-se apenas num dos elementos do espetáculo teatral, sem ser necessariamente indispensável. A fala (acionada) na cena faz parte do conjunto de elementos visuais e sonoros captados pelo espectador e que vão constituir o texto teatral.

Talvez seja um pouco exagerado dizer que o teatro se libera do texto verbal, já que a grande maioria dos diretores não dispensa o uso da palavra. Pelo contrário, mesmo aqueles que de forma radical, por um momento, afastaram-se dela, hoje reconhecem sua importância na cena. Mas é completamente diferente do gênero literário/texto dramático um texto escrito *exclusivamente* para a cena, que, por exemplo, lança no papel apenas uma série de frases soltas, desconexas, a serem trabalhadas por um diretor, não passando de um roteiro, ou nem isto, que os atores recebem em suas mãos.

Independentiza-se do teatro o que se identifica como peça teatral, passível ou não de ir para a cena. Pode-se *quase* afirmar que nada faz dela um texto mais teatral do que qualquer canto ou poema.

Mas o texto dramático, escrito para ser lido e/ou montado e, portanto, (visto e) escutado, continua a existir como gênero literário, e isso não deixa de implicar no reconhecimento deste gênero como algo que, embora situando-se na literatura, exige ou compreende uma série de regras básicas determinadas pela teatralidade.

A Cena Contemporânea

A discussão sobre a relação entre a dramaturgia e a cena teatral passa por algumas questões básicas, entre elas a dinâmica do processo de evolução da arte teatral.

A partir do final do século XIX, dois momentos mostraram-se determinantes para uma redefinição da prática teatral e da encenação, conforme reconheceu Peter Szondi:

1. A introdução do encenador, em torno de 1880, como indispensável ao funcionamento e à coerência estética, elo social entre o público novo e o autor.
2. Nos anos vinte, o momento em que a encenação toma consciência - sobretudo sob a influência de Piscator e de Brecht - de seu poder de produtor do sentido final do texto posto na cena.¹

Esses dois momentos determinaram - ao lado das novas condições materiais - uma renovação total do que seria a construção de um espetáculo teatral.

As relações entre o diretor e o autor (do texto dramático), de respeito quase sagrado a este, passaram por um período de encontro e desajuste, nem sempre amigável. De fato, os caminhos foram diversos. Alguns diretores e autores como Stanislavski e Tchekhov desenvolveram durante anos um trabalho conjunto onde os conflitos foram permanentes. O diretor "realista", na verdade, captava em suas montagens o clima das obras tchekhovianas, mais do que o dramaturgo podia reconhecê-lo. Os autores, por sua vez, se não passavam a assumir a cena, encontravam-se, pelo menos, no direito de questionar os diretores quanto ao processo de transposição cênica de seus textos.

Não deixam de existir diretores que continuam a pôr em cena textos de autores que pretendem "revelar" ao público. Mas na dinâmica do teatro contemporâneo o diretor é de fato um autor, o verdadeiro criador da obra em cena, e talvez por isso muitos dramaturgos também se lancem ao projeto cênico, como o fez Beckett. Como as fronteiras entre autores e diretores tornam-se nebulosas, ou melhor redefinem-se, vamos encontrar muitos diretores que escrevem seus próprios textos, muitas vezes mais um esboço ou ante-texto do que uma obra concluída, enquanto em outros casos eles surgem como resultado do processo de encenação, ou seja, os textos se constroem *na cena*.

¹ P. Szondi *Théorie du drame moderne*. Ed. L'Âge de l'Homme, 1983, Paris, conforme P. Pavis, in "Voix et Images de la Scène", p. 71

Certamente, nesse processo de redefinição da arte teatral, dado o caráter de imprevisibilidade que oferecem experiências como as de Kantor², Foreman³ ou Bob Wilson⁴, é marcante também o papel dado ao ator como parte viva, moldável e moldadora desse instante criador.

O ator que se confronta a um texto e através dele deixa transparecer a multiplicidade de significados que ele oferece ou vai, pela primeira vez, colocá-lo em *situação*, no jogo com outros atores na cena, abrindo, portanto, possíveis campos de leitura para o público, é criador e criatura. É da fala "inten(a)cionada" criada pelo ator que um diretor molda e constrói sua obra.

A disponibilidade oferecida por esse processo de criação permite também a "abertura" quase infinita da cena, já que outro ator pode simplesmente dizer "outra coisa", ao dizer as mesmas palavras de outro modo. Isso é evidente, por exemplo, no trabalho de Bob Wilson em "The Golden Windows"(1985), quando atribui um mesmo "personagem" a duas atrizes e aceita que cada uma delas dê uma intenção distinta a sua fala.

Outro elemento fundamental vem integrar-se a este quadro, pano de fundo para todas as teorias sobre a pós-modernidade. Patrice Pavis exprime, em nosso entendimento, com clareza, este aspecto: "É talvez com o desencorajamento atual (e o ceticismo) de representar o mundo, portanto de dar dele um conteúdo novo e claro, que o pós-modernismo faz bascular o princípio Conteúdo-Forma, procurando primeiro experimentar sobre formas novas sem se preocupar a priori com quais conteúdos - novos ou antigos - estas formas descobrirão".⁵

Essa dificuldade em dar respostas, ou a despreocupação em fazê-lo, vai, portanto, colocar o autor num trabalho quase que exclusivamente formal, o que determina, numa segunda instância, uma transformação conteudística. A aparente ausência de mensagem gera a mensagem desta ausência. A obra de Samuel Beckett, é um modelo claro disso. Seus personagens confinam-se em espaços mínimos, imobilizados por deficiências físicas ou por situações opressoras. Eles existem unicamente através da linguagem, e em geral têm na escrita a única forma possível de existência. Seus 'diálogos' constituem-se de monólogos, ou, menos ainda, de breves solilóquios, de frases que se desencontram, até chegar à total impossibilidade de ação.

² Tadeusz Kantor, o mais conhecido diretor de teatro polonês depois de Grotowski, que costumava produzir o texto(escrito) ao final da construção do espetáculo.

³ Richard Foreman, diretor de teatro norte-americano, fundador do Teatro Ontológico-Histórico(1968), cujas montagens são elaboradas a partir de reunião de textos esparsos, frases soltas, etc.

⁴ Robert Wilson, diretor de teatro norte-americano, responsável por montagens próximas ao minimalismo com grande ênfase nos aspectos visuais e sonoros.

⁵ Pavis, idem idem

Beckett, enquanto autor, vive ele próprio esse processo, colocando-se num universo cada vez mais fechado, até construir os "Ato Sem Palavras". Do teatro passa ao rádio, ao cinema e à televisão, canais novos de expressão, onde as imagens e os sons vão dominar. Seu texto, continuando a experiência ionésquiana de pesquisa da linguagem e indo além dela, resume-se às vezes a uma série de sons onomatopaicos.

Para Pavis, "este *jogo de massacre* teórico, onde a pesquisa formal ultrapassa a idéia de uma mensagem pronta, abre a obra à participação e à definição estrutural do espectador; a 'obra aberta' se dá primeiro como obra inacabada e disponível às manipulações e interpretações: está mesmo aí a condição indispensável à produção de seu sentido. A obra de vanguarda, mais que qualquer outra, é inacabada e só existe com a cumplicidade construtiva do receptor. Tudo se passa como se ela só existisse ao se negar, como se ela só se construísse ao se desconstruir imediatamente."⁶

Essa idéia de obra aberta está na base de todas as teorias da recepção, que entendem que a "concretização" da obra se dá na leitura feita pelo receptor. Cabe a este, afinal, construir o sentido último (ou primeiro) da obra recebida. Não há mais diálogo entre autor e receptor, mas muitas vezes confronto de universos e horizontes de expectativa. Evidente que neste "confronto" tornam-se indispensáveis algumas bases mínimas de comunicação: a possibilidade de construção ou desconstrução da obra passa pelo reconhecimento de alguns universos ou códigos comuns mínimos entre o autor e o receptor.

A idéia de concretização da obra, que a teoria da recepção elabora, assenta-se diretamente nas experiências do teatro atual. "A concretização, como a objetivação e a atualização, complementam o texto e, por sua vez, na dialética texto/leitor/espectador, o texto vai se fazendo através deste triplo processo de objetivação/concretização/atualização. Os lugares de indeterminação são parte do texto."⁷

Mas não é apenas o teatro que se deixa tomar por esse espírito de abertura. A arte em todas as suas formas de manifestação vai passar a exprimir esse desejo de "deixar acontecer". Reconhece-se o processo de criação como um deixar-se levar pela experimentação, o acaso sendo visto como parte fundamental da criação. Vigora o sentimento de que a obra se faz no seu processo e que não se deve partir para uma criação com uma concepção pré-estabelecida da mesma. O artista passa a ser alguém que pensa sobre o que cria e não aquele que pensa para criar.

⁶ Idem, idem

⁷ F. de Toro, *Semiótica do Teatro*, p. 60

O dramaturgo francês Michel Vinaver selecionou uma série de depoimentos de criadores de áreas distintas ao teatro, que manifestam formas de ver o processo de criação, no seu entender, próximas à maneira como ele vê ou gostaria de ver o seu próprio trabalho criativo, todas refletindo este novo momento da arte. Transcrevo apenas alguns:

Michelangelo Antonioni(cinema).

"Se a gente só procura realizar o que tinha previsto, só produz imitações de seus pensamentos. Eu tento sempre chegar a uma filmagem num estado virgem, não quero pensar na sequência que devo realizar. É somente assim que se chega a criar a imagem tal como ela deve ser e não tal como se acredita que ela deveria ter sido".

Merce Cunningham (dança).

"Sim, é preciso deixar-se ir. Produzir a energia e obter as posições. É preciso constantemente tentar equilibrar o todo para que isto seja vivo; tomado isoladamente, nem um nem outro destes dois fundamentos é suficiente. Eles não são aparentemente ligados, e entretanto eles o são. Trata-se de jogar ao máximo com eles."

Dubuffet (pintura).

"O ponto de partida, em geral, é fornecido por estes fragmentos de tinta esparsos no chão e cuja aproximação às vezes foi simplesmente fortuita. É a autoridade da coisa existente... Considero muito importante para um artista que ele se exerça a alinhar seu pensamento sobre o que fez, ao invés de teimar em alinhar sua obra sobre o que ele pensou dela."

Xenakis (música).

"O que conta para mim ao compor é a necessidade do que deve acontecer, do que deve vir a ser, do que é".⁸

Esses depoimentos são uma mostra clara da postura distinta que o artista toma frente a seu objeto de trabalho em nossa época. O que o teatro contemporâneo busca é de fato permitir esta liberdade criadora também ao espectador. As experiências de Bob Wilson, Kantor, Foreman, fazem uso da imagem e do som como elementos básicos de expressão, de modo a permitir ao espectador construir, em cima das sensações - já que suas obras vão direto aos sentidos antes que à compreensão verbal -, um significado que lhe diga respeito.

⁸ Vinaver, Michel. *Mes Appétits*, in "Confluences", p. 167/170

Nesse percurso, a arte teatral vai se desenhar como um instante híbrido, arte de fronteira, onde o universo do espetáculo a atravessa, e ela oscila entre teatro, música, dança, cinema, pintura. Não por acaso, importantes encenadores contemporâneos vão defender a visão de algumas culturas orientais que consideram o teatro e a dança como uma única arte: arte do movimento, do gesto, apresentado por um ator/dançarino.

Esse processo de liberação da criatividade e de entrega ao fluxo criativo, que se expressa na cena, no jogo de imagens, luzes, sons, encontra seu equivalente no processo de produção do texto dramático. Na verdade, pode-se dizer que dentro da literatura essas experiências já tinham encontrado sua maior radicalidade no início do século, entre outras coisas no trabalho de criação dos surrealistas com sua "escrita automática". Mas a dramaturgia, talvez à exceção da obra de Gertrude Stein, tinha-se mantido comportada e submissa a velhas formas.

A liberação da cena, hoje, provoca a liberação do texto sobretudo no trabalho de diretores/autores. Richard Foreman construindo um texto a partir de fragmentos de frases, pensamentos, conversas, aproxima-se de maneira direta do processo de criação do escritor William Burroughs que elaborava suas obras com o material coletado no dia-a-dia - jornais, revistas, anúncios, fragmentos retirados de cartazes, out-doors.

Se pensamos, por exemplo, na obra de Heiner Muller, compreende-se a colocação feita por Bob Wilson da satisfação que encontra em trabalhar com um autor que deixa tão abertos os caminhos para o diretor. "Heiner recusa-se a interpretar seus textos, isto me agrada. E eu não conheço realmente autor que dê a seu diretor tamanha liberdade. Nele a gente jamais sabe se a cena se situa na lua ou num porão, quais são as questões e quais são as respostas."⁹

Teatralidade

A radicalização da experiência cênica gerou, naturalmente, uma busca de definição ou redefinição dos campos da dramaturgia e do teatro. O teatro passou a ser compreendido como independente da peça escrita e como gerador ele próprio de um texto que André Helbo vai definir como espetacular ou cênico, e cujo contexto considera que se situa:

1. Espaço-temporalmente: produz-se em presença e os interlocutores portanto se encontram hic et nunc;
2. desde um ponto de vista interativo: falante e interlocutores compartilham a mesma convenção (determinada pelo observador);

⁹ Bob Wilson, entrevista concedida a Der Spiegel, in "Confluences", p. 115

3. cognoscitivamente, mediante um conjunto de pressuposições:....¹⁰

O texto cênico é o texto teatral, nos diz também Fernando Toro, texto este que envolve uma substância "ao menos dupla (visual e auditiva), senão múltipla, se consideramos as diversas materialidades da substância visual (iluminação, cenário, vestuário, gestualidade) e auditiva (voz, tom, ritmo, timbre, ruídos, música)". Enquanto "nos discursos literários nos enfrentamos a uma substância da expressão (linguística)".¹¹

Do mesmo modo, Patrice Pavis vê o teatro como forma pública da representação teatral concreta observando que, hoje, "ninguém sonharia - teoricamente - em contestar que o teatro não é do domínio da literatura, mas que ele constitui um gênero à parte, que faz entrar em jogo condições concretas da representação e a "sensualidade" essencial do teatro na qual Thomas Mann via a marca do teatro".¹²

Uma das melhores e mais simples análises da aparentemente ambígua relação que o teatro mantém com o texto dramático nos é apresentada por Anatol Rosenfeld.: "O teatro, longe de ser apenas veículo da peça, instrumento a serviço do autor e da literatura, é uma arte de próprio direito, em função da qual é escrita a peça. (...) O teatro, portanto, não é literatura, nem veículo dela. É uma arte diversa da literatura. O texto, a peça, literatura enquanto meramente declamados, tornam-se teatro no momento em que são representados, no momento, portanto, em que os declamadores, através da metamorfose, se transformam em personagens."¹³

Rosenfeld identifica ainda que a literatura é arte temporal e auditiva, enquanto o teatro é arte espaço-temporal ou audio-visual. E não apenas isso, mas o próprio status da palavra ganha caráter distinto nas diferentes artes. "Na literatura são as palavras que medeiam o mundo imaginário. No teatro são os atores/personagens (seres imaginários) que medeiam a palavra".¹⁴

Assumida a idéia de que o teatro é a cena e o texto é literatura, o que nos interessa é identificar num texto dramático as marcas que o definiriam como algo que se propõe à cena, ainda que situando-se no universo do puramente literário: o que neste literário denuncia este duplo referencial - se ele se evidencia de alguma maneira - ou se tudo se coloca apenas na cena, no modo como se o aborda ou no uso pragmático cênico que se faz dele.

Certamente, para desenvolver esta idéia precisamos nos ater um momento na definição mesma de teatralidade, conceito que não pode deixar de lado a complexidade inerente a esta "máquina cibemética"(Barthes) que é

¹⁰ Helbo, André, "Teoria del Espectáculo", p. 137.

¹¹ Toro, p. 61

¹² Pavis, idem, p. 65.

¹³ Rosenfeld, Anatol, "Prismas do Teatro", p. 21

¹⁴ Idem, idem

o teatro, e que faz dele um objeto preferencial de análise dos estudos semióticos. Complexidade essencial, como bem observa Toro, "determinada por não tratar-se, como outras práticas artísticas, de um único sistema significante, senão de uma multiplicidade de sistemas significantes que por sua vez operam duplamente; como prática literária e como prática cênica".¹⁵

No teatro, cada signo, no entender de André Helbo, "supostamente é homomaterial (alcança adequação entre o veículo de manifestação, o enunciador e as vezes o produto enunciado): o ator é ao mesmo tempo o pintor, a tela, e as vezes inclusive a pintura".¹⁶

Sem desconsiderar o fato desta multiplicidade signica inerente ao teatro, e ciente de que a dramaturgia insere-se num único campo signico, o linguístico, o que nos importa é identificar no texto dramático os elementos que evidenciam a possibilidade dessa transposição, dessa passagem de "uma camada única de signos a duas, três ou mais camadas de signos superpostas".¹⁷

O conceito de teatralidade não encontra uma definição única entre os teóricos teatrais, muito embora algumas características básicas possam ser levantadas a partir de suas reflexões: ele implica essencialmente em dois universos, o de quem mostra (mimeticamente) e o de quem vê, um espaço de ficção e um espaço de realidade, e a consciência de ambas as partes da existência deste duplo referencial. Temos a presença, portanto, do ator como o agente fundamental da teatralidade, responsável pela criação do espaço ficcional(no qual se insere o personagem), e também a do espectador, que confirma esta teatralidade por sua aceitação tácita do jogo e da ficção, dentro da realidade que os envolve.

Essa auto-consciência (de ator e espectador) tem implicado também numa exposição cada vez mais explícita de todos os elementos que constituem o teatro, desde o texto original, a concepção de direção, à interpretação dos atores. Ao contrário do tradicional teatro ilusionista, que tentava reunir esses elementos, observa Richard Schechner, "as experiências modernas frequentemente chamam a atenção para as "junturas" ou disjunturas entre eles".¹⁸

O que corresponde, a um movimento geral da arte contemporânea, que "se compraz num exercício de linguagem onde a linguagem se dobra sobre si mesma num jogo de espelhos", como diz A. R. de Sant'Anna, para quem "a especialização da arte levou os artistas a dialogarem não com a realidade aparente das coisas mas com a realidade da própria linguagem".¹⁹

¹⁵ Toro, p. 12

¹⁶ Helbo, p.137/8

¹⁷ T. Kowzan, Texte écrit et représentation théâtrale, p. 370

¹⁸ M. Carlson, Teorias do Teatro, p. 465

¹⁹ A.R. de Sant'anna, Paródia, paráfrase & Cia, p. 7/8

Embora por muito tempo se tenha considerado a ilusão teatral como principal objetivo a ser alcançado, idéia que chegou a seu auge na cena naturalista - e esta, paradoxalmente, quanto mais ilusionista maior teatralidade alcançava -, estudos mais recentes têm mostrado que desde há muito afirma-se no teatro essa auto-consciência do jogo implícita na relação entre espectador e ator.

Robert Weimann, referindo-se à prática teatral na Renascença, vai falar de uma auto-consciência geral da própria representação, especificamente a representação do ator do ato de apropriação. O estudioso de Shakespeare observa que a herança da distribuição de espaço no teatro medieval trouxe ao dramaturgo e seus contemporâneos uma divisão que permitiu aos atores quebrar a ilusão mimética do personagem e colocar a produtividade em primeiro plano, isto é, "representatividade mesmo, como uma prática incluindo atores e audiência no processo de criar significado".²⁰ Nota (Theatricality and textuality: the example of *Othello*, de John Bernard, in *New Literary History*, Vol. 26. Autumn 1995, N.4)

A relação de comunicação desses dois universos separados, que Alain Girault considera como possível definidora da "especificidade teatral" é tão importante que ele aconselha desconfiar das peças clássicas ou simplesmente antigas. Porque, como diz ele, "salvo no caso de "obras eternas", a distância entre a época do texto e a da representação exige que seja estabelecida uma distância de princípio entre o palco e a platéia - distinção, que por definição, é antiteatral".²¹

Josette Ferral vai basear sua definição de teatralidade na alteridade, na presença e consciência do outro, do ficcional em contraste com o real, do ator em contraste com o personagem e deste duplo em contraste com o público que o observa. Uma clivagem do espaço, segundo ela, é fundadora da alteridade da teatralidade, pois se ela não existisse "o outro estaria em meu espaço imediato, isto é, no quotidiano".²²

O responsável por esta clivagem é de fato o ator que teatraliza o que o cerca: a si próprio e ao real, como disse Evreinov. Ainda que todos os demais sistemas significantes desapareçam a teatralidade cênica "está garantida por sua presença".

Alguns autores, no entanto, vão vincular a própria definição de texto dramático ao conceito de teatralidade. Ele é reconhecido como um texto duplo, bifacético, composto "de um texto principal constituído pelo diálogo

²⁰ R. Weimann, in Bernard, J., *Theatricality and textuality: the example of Othello*, p. 933

²¹ Alain Girault, *Deux Timon d'Athènes*, p. 14

²² J. Ferral, *La théâtralité*, p. 351

das personagens e de um texto secundário, didascálico e indicações cênicas".²³

Fernando de Toro, por exemplo, observa que a didascalia não é apenas uma indicação cênica, posto que haja textos que carecem destas, senão "todo elemento informante com respeito à *teatralidade* do texto, os quais podem proceder ou das próprias indicações cênicas, ou bem do diálogo dos personagens".²⁴

Também Anne Ubersfeld considera que existem no interior de uma peça teatral matrizes textuais de "representatividade", e que ela pode ser analisada "segundo procedimentos que são (relativamente) específicos e põem em luz os nós de teatralidade no texto".²⁵

Ainda, Patrice Pavis esclarece que, "fala-se de teatralidade como propriedade de um texto dramático sugerindo que ele se presta bem à transposição cênica (visualidade do jogo, conflitos abertos, troca rápida de diálogos)".²⁶

Pavis tangencia a questão, ao afirmar que a teatralidade não se manifesta "como uma qualidade ou uma essência inerente a um texto ou a uma situação, mas como uma utilização pragmática do instrumento cênico, de modo que os componentes da representação põem de manifesto e fragmentam a linearidade do texto e da palavra".²⁷

Sem negar em absoluto que o espaço cênico seja "o local privilegiado de criação da teatralidade", entendo que não se pode deixar de reconhecer no próprio texto dramático algum signo desta.

Justamente, se reconhecemos que grandes diretores podem fazer um espetáculo teatral sem fazer uso de um texto, ou a partir de texto inicialmente não voltado para a cena, a questão se redimensiona, pois qualquer texto (ou nenhum), dessa forma, seria carregado de teatralidade. E se, ao contrário, podemos afirmar que alguns textos permitem uma maior aplicabilidade cênica que outros, parece impossível negar-se, no caso, que essas marcas seriam inerentes ao texto, que se revelaria, assim, perpassado pela teatralidade.

Muito embora, como já observamos, a possibilidade de adaptação ou de abertura de um texto para a cena não tenha limites. A tal ponto que Pavis chega a brincar com a idéia de que em breve o último bastião será derrubado

²³ Anne Ubersfeld, "Lire le théâtre"

²⁴ Toro, *idem*, p. 61.

²⁵ A. Ubersfeld, *idem*, p. 19/20

²⁶ Pavis, "Dictionnaire du Théâtre", p. 359

²⁷ *Idem*, *idem*, p. 360

com a “encenação de uma lista telefônica – (o que) quase não parece mais uma piada nem uma empresa irrealizável”.²⁸

Sem precisar ir tão longe, mas tomando, por exemplo, um texto de Gertrude Stein, onde nos são propostas nada mais do que palavras soltas, o seu sentido vai se constituir dentro do processo de construção da cena, determinado pelo trabalho de criação do diretor com os atores. Daí se pode conceber que seus textos, aparentemente hiper-literários pelo jogo contínuo da linguagem verbal que desenvolvem, ganhem caráter de teatralidade ao sofrer a transposição cênica.

Mesmo com um texto dramático em mãos, no caminho de construção cênica, com as várias etapas de leitura por que passa o texto, nas discussões e notas que toma um diretor, o que vamos ter se desenhando ali é o roteiro cênico. Este roteiro ou projeto de montagem não altera o texto em si, não faz dele mais ou menos teatral.

Os caminhos de abordagem podem ser os mesmos quando se tem em mãos um texto absolutamente não “teatral”, como por exemplo um longo ensaio do qual se tiram os elementos básicos para uma montagem.

Mas, inversamente, posso identificar um texto dramático cuja disponibilidade para a cena seja evidente, onde a cena está virtualmente inserida nele, e daí poder-se identificar o seu caráter de teatralidade. Se a cena pode dispensar um texto dramático, este pode também pedir virtualmente uma cena.

Assim, a idéia de teatralidade não se encontra apenas na “utilização pragmática do instrumento cênico” frente a um texto, mas no texto ele mesmo, que permite o uso desse instrumental cênico, que o pede, que se constrói com e a partir dele.

Entendo justamente que há uma teatralidade virtual, latente, em toda peça teatral, que faz com que ela seja assim identificada e não como conto, romance, crônica, ou qualquer outra obra literária, justamente por trazer em si a possibilidade da cena.

A simples presença de diálogos e indicações cênicas, por seu lado, não é uma garantia de dramaticidade nem de teatralidade de um texto. Essas marcas estruturais só nos indicam, inicialmente, o seu caráter dramático, situando-o dentro de seu gênero literário.

Um texto repleto de rubricas pode não oferecer nada de essencial para a cena, e pode sim ser marcado pela literalidade, como é o caso, por exemplo, da “Tentação de Santo Antonio”, de Flaubert, obra escrita em forma dramática que certamente não se propõe à cena, e talvez suas rubricas pudessem mesmo ser reconhecidas como cinematográficas. O próprio Joyce,

no *Ulysses*, escreve longo trecho em forma de dramaturgia, sem que se possa imaginar nele qualquer pretensão a ocupar o espaço cênico.

Uma interrogação importante é o reconhecimento de que no texto não se encontra o ator, portanto o agente da representação, o que significaria em consequência que a teatralidade também estaria ausente. Justamente, toda tarefa de reconhecimento da teatralidade no texto, ainda que virtual, passa pela identificação de marcas que impliquem na criação do personagem, em sua colocação num espaço, na constituição ficcional de uma situação cênica que se apresenta como real (porque construída como tal por um ator) frente a um público também real.

O diálogo de um texto dramático, para constituir-se em teatral, portanto, tem que nos dar a ilusão do jogo. As falas têm que ser mais do que coloquiais. A consciência de estar sendo ouvido e visto, não apenas pelo interlocutor, mas por um terceiro permite uma ampliação dos recursos expressivos e do poder de síntese da fala e altera também o caráter “natural” desta ao mostrar-se consciente de si mesma e do público.

Ou seja, a “mediação da palavra pelo personagem” (Rosenfeld) tem que estar presente a nível potencial, ainda que concretamente expresso em palavras escritas, mas eu tenho que ler uma “fala”, e não apenas literatura. Essa fala pressupõe um corpo que a assume, que lhe dá ritmo, intensidade e sentido, e que a situa num contexto.

Toda cena teatral é concisa e precisa, e a fala também se constitui num momento de concentração de discurso; é sempre acionada, passo para uma nova situação, jamais isenta, ainda quando aparentemente descompromissada.

Existem textos dramáticos de caráter cênico imanente, marcados pela idéia de apresentação frente a um público, cujo diálogo propõe-se evidentemente a ser dito e ouvido. Esta imanência não se resume a um desejo de seu autor, mas identifica-se a partir da concretude do texto, e só pode se dar, portanto, no campo da literatura, porque estamos tratando de um texto literário, de palavras, de linguagem verbal (escrita).

Se, independente de rubricas ou falas dialogadas, o texto conseguir me situar cênicamente, ainda que de modo ficcional, se a partir dele construo em minha imaginação o jogo (e a voz) dos atores/personagens, e mais, se as imagens que ele me oferece têm esta força teatral que uma cena esteticamente bem elaborada consegue atingir, posso dizer que este texto é marcado pela teatralidade. Daí poder-se admitir inclusive os diferentes níveis de leitura que um texto dramático nos proporciona, primeiro como literário, depois como teatral.

²⁸ Idem, idem, p. 503

Reconhecendo, assim, a "teatralidade virtual" do texto dramático, acredito, por outro lado, que ele deva ser sempre identificado como obra literária, e portanto obra que implica na leitura para sua apreensão.

Leitura do Texto: do Literário ao Cênico

O texto dramático, portanto, continua a existir como gênero literário, caracterizando-se por ser um texto com diálogos e rubricas, pela fala acionada, pelo tempo presente em devir, pela ação volitiva, e, para repetir Pavis, por permitir "visualizar a representação, com conflitos abertos e rápida troca de diálogos".²⁹

Enquanto texto literário, não apenas essencial mas definitivamente, composto unicamente pela linguagem verbal escrita, ele não deixa de oferecer a possibilidade de muitas leituras. Uma leitura, a meu ver tão ou mais prazerosa do que a de um romance ou conto, que pode manter-se ao nível mais imediato, de obra literária, cujo universo é o da palavra.

As imagens passíveis de serem criadas a partir dessas leituras, sejam elas imagens de cena ou imagens da fábula num espaço imaginário, fora do espaço cênico, são do domínio de cada leitor mas serão também determinadas pelo caráter de teatralidade desse texto. É evidente que um leitor que objetive uma montagem, fará desta leitura um processo de trabalho, concebendo as ações ou imagens sonoro-visuais que deverá levar para a cena, mas mesmo um leitor distante desse processo criativo poderá numa leitura primeira reconhecer uma cena teatral, com personagens constituindo-se em papéis representativos de uma dada *situação, em ação* frente a um público.

Aliás, há mesmo casos em que não se pode fugir disso, pois o próprio texto indica a entrada e saída dos atores da cena, a disposição dos objetos no palco em detalhes e, inclusive, personagens dirigindo-se a um suposto público. Mas estes aspectos, por si só, também não identificam o teatral, pois pode-se concluir de um espetáculo apresentado que "faltou-lhe teatralidade".

A análise de um texto dramático deve ser feita, num primeiro momento, independente da visão cênica possível que ele oferece. É verdade, como diz Pavis, que é difícil "analisar no absoluto um texto dramático sem levar em conta o trabalho concreto de uma possível realização cênica." Mas acredito poder-se contestar sua afirmativa de que "qualquer análise dramatúrgica só tem sentido se ela se compreende como trabalho preparatório a uma interpretação cênica", sendo portanto "indispensável...precisar as

²⁹ Idem, idem

condições do exercício da arte teatral: tipo de cena utilizado, estilo de jogo, composição do público, implantação do teatro, etc."³⁰

Fernando de Toro é ainda mais radical ao observar que "o texto dramático é esquemático, incompleto, e só é completado na encenação, posto que "em sua incompletude, sua necessidade de contextualização física, o discurso dramático está invariavelmente marcado por uma performatividade, e sobretudo por uma gestualidade potencial".³¹

Essas observações, justíssimas no caso de se pensar em um processo de montagem, não excluem a possibilidade e mesmo a necessidade de se abordar o texto, numa primeira instância, pelo que oferece enquanto texto, linguagem verbal, para se chegar a uma compreensão do mesmo.

André Helbo, aproxima-se de uma visão mais justa das possibilidades de leitura oferecidas pelo texto dramático quando afirma que ela implica em reconhecer no texto tudo aquilo que o caracteriza enquanto tal, que o "diferencia de um texto literário outro, e também de um texto teatral/espetacular".³²

O texto dramático em si permite ao leitor, ausente do processo de criação cênica, uma outra concretude, que pode ou não se aproximar do sentido expresso por uma montagem, mas que será resultante de sua própria leitura. Se a cena contemporânea caracteriza-se por múltiplas visões resultantes de distintas montagens de um texto, não há razão em se exigir do leitor que tenha uma visão fechada e única do mesmo.

É inegável que a obra dramatúrgica vai se concretizar teatralmente no processo de construção cênica. Um diretor, junto com os atores, trabalha o texto e dá concretude a ele. Uma concretude, que apesar disso, continuará oferecendo espaços de indeterminação que serão preenchidos pelo espectador.

Mas a concretização primeira dá-se ao nível teórico pela apreensão do todo da obra literária que, é verdade, é ampliada no processo de construção do espetáculo teatral, tanto que o próprio ator compreende e torna compreensível sua fala no ato de dizê-la, no jogo com o outro. Mas para chegar lá, passou-se por um momento primeiro onde o material literário foi o orientador dessa fala, sendo possuidor portanto de uma significância; significância esta sempre passível de ampliação em novas apropriações, teóricas ou práticas.

Sempre se pode dizer que um texto tradicional, construído dentro dos esquemas de causalidade e efeito, permite uma leitura mais fácil, assim como toda montagem tradicional o faria. Um leitor que se confronta com um texto

³⁰ Pavis. *Texte et discours*, in "Voix et images de la..."

³¹ Toro, p. 110

³² Helbo, p. 138

aberto, onde uma série de falas lhe são lançadas, umas após as outras, encontrará as mesmas "dificuldades" ou se verá obrigado a realizar um mesmo exercício de construção ou desconstrução que o espectador frente a um espetáculo teatral onde os diálogos aparentemente não existem, onde os gestos contrapõem-se àqueles, e onde a cenografia e a iluminação também constituem planos diferenciados.

Talvez mesmo possa-se imaginar que um leitor habituado a obras de vanguarda do teatro contemporâneo, ao defrontar-se com textos aparentemente desconexos, seja capaz de, numa primeira leitura, construir um universo de significados absolutamente inalcançável para outros leitores.

Assim como, se pegássemos os esboços de uma obra literária, poderíamos construir em nossa mente uma obra imaginária, também assim podemos pegar o "roteiro" de cena desses diretores e imaginar uma dada construção cênica.

Pode-se, portanto, através da leitura apurada de um texto, construir os universos mais díspares, a depender dos diferentes horizontes de expectativa do leitor e dos vazios oferecidos pelo texto, e muitos textos contemporâneos tendem a favorecer esta leitura múltipla de maneira ainda mais acentuada.

Sejam quais forem os caminhos seguidos pelo teatro, desde a cena onde as imagens e os sons não verbais dominem, até a mais tradicional transposição direta de um texto dramático à cena, tudo nos oferece diferentes possibilidades de leitura, dado que o receptor é de fato o "criador" da obra. No caso de um texto dramático, se lido para a montagem, os criadores serão muitos, já que os receptores também o serão (diretor, ator cenógrafo, etc.).

Tomar uma peça teatral e desenvolver teoricamente uma concepção de montagem nada mais é do que um exercício de imaginação como todos os milhares de exercícios passíveis de serem realizados por qualquer leitor. Mesmo que se tenha *visualizado* a cena em todos os seus movimentos, tudo não passou afinal de construção cênica ficcional do texto. É inegável que o fato teatral só acontece no palco, com a concretização da cena, o trabalho de construção de sons e movimentos no espaço.

O texto dramático se propõe a construir imagens cênicas, situações teatrais, o que significa que ue na mente do leitor desenham-se, ou podem se desenhar dois universos: o do espaço cênico, ou diretamente o do espaço ficcional proposto para a cena. Isto é, quando Becket propõe o diálogo de Vladimir e Estragon, em *Esperando Godot*, eu posso, enquanto leitor, imaginar a cena dos personagens no palco, ou posso imaginar diretamente o universo ficcional dos dois homens que esperam ao pé de uma árvore.

Quem pode dirigir o pensamento do leitor, senão ele mesmo? Este caminho de construção da imagem, dos universos distintos vai estar ligado também à maior ou menor experiência de teatralidade vivenciada pelo leitor, quando não, claro, ao interesse específico por uma encenação. Mas, enquanto peça teatral, o texto é um conjunto de elementos signíficos de ordem linguística, e serão estes elementos que irão determinar o fluxo imaginativo do leitor

O texto dramático, portanto, não perde sua característica de obra (literária), e a sua leitura é uma leitura que passa pela decodificação da linguagem verbal, sustentada, é claro, na leitura de sua totalidade enquanto peça teatral, isto é, dual, composta de diálogos e rubricas. E qualquer texto dramático, por mais aberto que seja, é tão completo, como obra, quanto o texto teatral(cênico). Isto é, todos os dois apresentam-se como obra aberta a ser concretizada pelo leitor/espectador.

A colocação pode parecer aparentemente absurda, já que o texto dramático traz como potencial a cena, pelas rubricas, diálogos diretos, etc. No entanto, e justamente por sua carga "teatral", o texto escrito ao ser lido pode permitir uma elaboração imagética de uma cena. Mas, se é da sua totalidade, enquanto rubricas e diálogos, que se construirá o seu sentido, este, no entanto, poderá ser manifestado na cena por formas inteiramente diversas das propostas pelo autor do texto.

Muito provavelmente seu sentido será alcançado, ou proposto por cada diretor de uma certa maneira, já que a cena se constrói nesta dinâmica do processo de construção das idéias do diretor - retiradas ou não de um texto dramático -, no trabalho com os atores, cenógrafos, figurinistas, etc., mas afinal, o texto teatral construído no palco será uma resultante da leitura que faz o espectador de todas as imagens e sons que apreende.

No entanto, mesmo que o diretor crie situações que se contraponham, neguem ou abandonem o texto original, foi a partir dele, tomando-o como referencial (ainda que negativo) que a cena se construiu. E foi preciso para isso tê-lo em mãos, analisá-lo e compreendê-lo em sua força poético-dramática para transpô-lo à cena. Todo diretor (ator, cenógrafo), no caso da transposição de um texto à cena foi, antes de mais nada, um leitor atento.

A leitura do texto implica, pois, numa postura de reconhecimento de uma cena, de um palco, de uma criação duplamente fictícia, do enredo ou "drama" vivido pelos personagens, e ao mesmo tempo da ficção no palco, o que faz com que este drama se nos apresente como uma ficção dentro de outra, o que, num certo sentido, termina por anular seu efeito ilusório para nos colocar diretamente numa leitura distante e crítica.

Esta postura de todo leitor de peça teatral, se é fundamental, só se constitui num percurso de experiência e enriquecimento com as contínuas

leituras. É ainda da riqueza de variedade dos recursos literários utilizados pelos autores do gênero que se constrói este percurso, que permite ao leitor usufruir do prazer do texto, perceber a música das palavras, colocando sua imaginação ao mesmo tempo num enquadramento pictural e situacional que os outros gêneros literários em geral não oferecem.

Ainda mais, dentro da dramaturgia contemporânea, há uma convivência do público com o gênero que abre o campo de compreensão às artimanhas e ardis elaborados pelos bons autores, não com o fito de ludibriar o leitor, mas sim de dar maior amplitude às potencialidades oferecidas por sua arte.

O enquadramento cênico do texto, aparentemente, pode tolher a imaginação, mas de fato, num segundo grau, permite e constitui-se em fator de diálogo vivo com o autor, que se dirige muitas vezes diretamente ao público/leitor, tomando-o como uma espécie de cúmplice com quem compartilha o prazer deste ludíbrio em que serão colocados os próprios personagens. Tudo é um jogo, e o leitor compraz-se nesta comunhão com o autor aceitando o jogo, quando não é arrastado pela espiral vertiginosa de um Pirandello que já não nos toma como comparsas, mas ri de nosso convencimento de mestres do jogo, e nos joga outra vez no reino da magia e da ilusão.

Conclusão

As análises precedentes mais do que fechar, nos abrem uma série de questões. Entre elas, a necessidade de definir-se com maior clareza os campos específicos do teatral, do dramático, do dramaturgicamente e do espetacular. Entendemos que cada um desses conceitos tem um significado específico, muito embora, por questões de ordem histórica ou etimológica, eles venham sendo usados indistintamente para caracterizar situações diferenciadas.

O movimento do teatro em caminhos de entrecruzamento com diferentes artes, se redefine sua natureza, dá ao mesmo tempo a ele uma fluidez e afinal indefinição como a que experimentam as artes em geral neste final de milênio

As experiências desenvolvidas pela arte teatral têm levado a uma ampliação de seus próprios limites, correndo o risco de rompê-los definitivamente, o que gera uma força em sentido oposto, de tentativa de centralização do teatro no que seriam considerados os seus elementos básicos.

Abrindo-se ou não as fronteiras da arte teatral, a figura do ator permanece como essencial, em sua apropriação de um outro que ele busca

revelar ao público, como forma talvez de fazer as perguntas fundamentais sobre o homem e sobre si próprio.

Neste processo de abertura as relações de tensão entre o texto dramaturgicamente e a cena não encontraram repouso, e muito embora as formas de utilização ou elaboração desta última sejam diversas, ele continua a existir como um dos seus elementos constituintes. A relação primeira com o texto se mantém, e é a partir dos materiais concretos/literários que ele oferece que se pode chegar a apreendê-lo.

Enquanto no trabalho de criação dramaturgicamente a consciência da cena e dos fundamentos da arte teatral em sua evolução determinam uma nova dramaturgia, esta, por sua vez, certamente se presta à ampliação dos recursos criativos dos encenadores e atores.

Salvo no caso da cena muda, e sem desmerecer o enorme valor artístico da mímica, a dramaturgia continua também a ocupar seu papel de geradora de textos a serem ditos no espetáculo teatral. A palavra é seu instrumento, e elaborá-la de forma artística é sua função maior, construindo situações teatrais em literatura e gerando textos e diálogos poéticos capazes de ampliar o universo teatral. A palavra, do texto ou da cena, precisa fazer-se poesia para chegar à arte.

Se o encenador é o poeta da cena, o dramaturgo é o poeta do texto e o responsável maior pela "voz" do personagem. A palavra poética que permite a elaboração de uma cena esteticamente bela, ou ainda a palavra poética pronunciada pelo personagem, podem ser ambos elementos de fundamental importância na constituição de um espetáculo teatral.

Não se trata de retorno à "cena literária", mas sim a garantia de que a poesia oferecida pela cena, na força de suas imagens e sons, venha também a impregnar nossos sentidos com palavras poéticas de grande beleza.

Não necessariamente estarão no texto as imagens cênicas construídas. Muitas vezes palavras poéticas, dado seu caráter metafórico/simbólico, podem gerar impressões e portanto construções absolutamente distintas, mas a poesia daquelas será elemento impulsionador para a beleza destas.

Finalmente, sejam quais forem os níveis de leitura com que se aborde um texto, ele não deixa de ser o que é, uma obra de arte literária, acessível ao ouvido interior, criadora de imagens mentais. E, se pode servir de elemento para a construção de um espetáculo, pode ser também lida e apreciada em sua força poético-literária. De todo modo, é a partir desta leitura, e da apreensão do texto em sua essencialidade, que se poderá construir uma cena que o tome como base. Ainda que nenhuma palavra dele seja transposta ao palco.

Bibliografia

- Bernard, John. 1995. *Theatricality and Textuality. The example of Othello*. In **New Literary History**, Vol.26 Autumn, No. 4
- Carlson, Marvin. 1997. **Teorias do Teatro**, Unesp, SP.
- Ferral, Josette. 1988. *La théâtralité*, **Poétique**, 75, septembre.
- Girault, Alain. 1975. *Deux Timon d'Athènes*, in **Théâtre/Public** 5.6, juin/juillet/aout.
- Helbo, André. S/D. **Teoria del Espectáculo** - Ed. Galerna, Buenos Aires.
- Kowzan, Tadeusz . S/D. *Texte écrit et représentation théâtrale*, **Poétique**, Seuil, Paris
- Pavis, Patrice. 1996. **Dictionnaire du Théâtre**. Ed. Dunod, Paris.
1985. **Voix et images de la Scène. Vers une Sémiologie de la Réception**, França. e outros. 1994. **Confluences** - Petit Bricoleur de Bois-Robert, França.
1994. **El Teatro y su Recepción** - Casa de las Americas - Cuba.
- Rosenfeld , Anatol. 1993. **Prismas do Teatro** - Ed. Perspectiva, São Paulo, Sant'anna,
- Affonso Romano. 1995. - **Paródia, paráfrase & Cia.**, Ed. Ática, SP.