

Cadernos

letra e ato

Considerações sobre a dramaturgia na contemporaneidade

Luis Roberto Arthur de FARIA¹

Atravessamos um momento social bastante complexo, o que resvalará a produção artística de modo geral, e a produção dramaturgicã não se furta disso. Nesse sentido, as propostas contemporâneas de construção cênica direcionam a obra a fim de ativar uma busca da compreensão de nossa ambiência contextual, a qual por vezes foge às convenções aristotélicas e se insere na contemporaneidade com uma nova face, com outro nível de complexidade. O ator, o autor e o diretor/encenador podem formar uma tríade compositora de trabalhos que expressem, de alguma forma, essa questão.

É assim que o *hipertexto* surge enquanto uma manifestação da contemporaneidade dentro das artes. Esse conceito coloca-nos a ideia de que a obra artística, no caso, a cênica, como um todo, é depositária da dramaturgia. Segundo Renato Cohen (2004), *hipertexto* pode ser reconhecido como uma orquestração da obra cênica que se dá por meio de uma cena polifônica e polissêmica, apoiada na plurissignagem, nos fluxos e suportes em que a narrativa se organiza, por imagens condensadas, por textualidades orobóricas (circulares), e não mais pela lógica aristotélica das ações, pela fabulação, por construções psicológicas de personagem. O *hipertexto* é, assim, uma matriz de enunciados em que se inserem citações e a polifonia de vozes das alteridades, do encenador, do *performer*. O *hipertexto*, ainda, contempla o universo mediatizado, em que a tecnologia é voz presente na construção de um universo de sensações. É, por fim, uma matriz em que diversas vozes enunciatórias estão presentes, fazendo refletir, nas artes, uma mudança de paradigmas visível nas mais diversas instâncias da vida humana.

A noção de *hipertexto* serve de ponto de partida para sugerir que a obra artística – cênica, no nosso caso – revela, primeiramente, um *zeitgeist* contemporâneo baseado na

¹ Formado em Letras, Bacharelado e Licenciatura; e em Artes Cênicas, Bacharelado. Desde 2010, é mestrando em Artes Cênicas, sob orientação da Profa. Dra. Larissa de Oliveira Neves Catalão. Todos os cursos na Unicamp. E-mails para contato: arthur.luis@ig.com.br, lafariailuis11@gmail.com.

tecnologia, na dispersão, na fragmentação das formas e na tecnologização. Vivemos a era da tecnologia, da expansão da informática, e o *hipertexto* aparece como forma que significa essa nova singularidade: é o estabelecimento de *links* entre as diversas possibilidades que a obra artística hoje abarca. Além disso, revela uma sociedade que assiste ao estilhaçamento do industrialismo e à ascensão do pós-industrialismo.

Segundo Alvin Toffler (2003), desmonta-se a sociedade industrial, baseada essencialmente na padronização e na massificação (informações concentradas, comportamentos e horários massificados). Outras características que se desmontam também são consideradas: a especialização (profissionalismo em tarefas mecânicas e repetitivas); a sincronização (massificação nos padrões do tempo no trabalho, nas refeições, no lazer); a concentração (organizações gigantescas, hierárquicas, permanentes, compactas de alto a baixo, mecanicistas, bem planejadas para fazer produtos repetitivos, massificados ou tomar decisões também repetitivas num ambiente industrial relativamente estável); a maximização (ideário de “maior é melhor”); a centralização (separação entre a produção e o consumidor).

A nova sociedade, que se monta, segundo Toffler, desde os anos 50 do século XX, é a sociedade pós-industrial. Baseia-se essencialmente na diversificação, na personalização, portanto, na desmassificação das suas mais diversas instâncias. Além disso, também se fundamenta na qualificação das atividades humanas, o que sugere que as tarefas mecânicas e repetitivas são feitas por robôs, cabendo ao homem, ao menos em tese, as tarefas de criação. Temos também a descentralização, ou seja, a crescente dispersão geográfica humana. Também o homem estuda a possibilidade de desconcentração, das fontes de energia; e a desconcentração, em outro plano, de populações em escolas, hospitais e outras instituições. Assistimos, cada vez mais, ao crescimento da cultura do faça-você-mesmo, ou na aproximação entre a produção e o consumidor, o *prossumidor*, figura que, podemos considerar, “produz para o seu próprio consumo”, ou que *prossume*, que saiu de uma sociedade sedimentada na produção em massa e que hoje vive numa sociedade baseada na personalização de algo que é produzido em massa, numa relação que é ao mesmo tempo passiva e ativa com o produto considerado. Essa sociedade pode ser visualizada se percebermos os devires históricos fomentadores das mudanças nas estruturas sociais: o industrialismo, por meio do raciocínio dialético, criou os mecanismos que o levaram ao seu auge, enquanto forma preponderante, e abriu fissuras que determinaram o surgimento de uma nova forma, o pós-industrialismo.

Nesse *zeitgeist* catalisa-se a busca, por diversas manifestações artísticas, em especial as teatrais, de uma arte que, contemporânea, expresse a complexidade dessa sociedade pós-industrial que se desenha e evidencia todos os seus paradoxos. Cohen sugere que o contemporâneo contempla o múltiplo, a fusão, a diluição de gêneros, em que se alteram as relações clássicas de vozes e textos matriciadores do espetáculo, a saber: a *voz/texto autoral*, a *voz do performer/ator* e a *voz do encenador*, nesse contexto. É assim que se pode afirmar que, no final do século XX, o encenador se defronta com a interferência de várias vozes no plano da encenação.

Dentro do processo criativo na atualidade, Sílvia Fernandes (2010, p. 48) diz que “a ausência do drama e a quebra da ilusão de realidade compõem as linhas divisórias entre o teatro dramático e o pós-dramático”. O encenador, assim, nesse contexto, não possui mais a possibilidade de trabalhar apenas dentro da categoria do dramático, em que a fábula é a chave do teatro. Mesmo no teatro em que essa necessidade do dramático aparece, é cobrada uma produção de uma recepção produtiva do espectador, que se dará por meio da busca de uma dimensão artística independente do texto dramático, e em que várias vozes irão ser interferentes.

Já no início do século XX, como sugere Jean-Jacques Roubine (1982, p. 39), ao encenador não cabia mais a arte de fazer com que

um texto admirável (que é preciso admirar) emita coloridos reflexos, como uma pedra preciosa; mas [sim] dizer a respeito dele algo que ele não diz, pelo menos explicitamente; de expô-lo não mais apenas à admiração, mas também à reflexão do espectador.

O mesmo Roubine irá dizer que “o encenador é o gerador da unidade, da coesão interna e da dinâmica da realização cênica. É ele quem determina e mostra os laços que interligam cenários e personagens, objetos e discursos, luzes e gestos” (*Idem*). No final do século XX e no início do século XXI, em que tudo se estilhaça dentro do universo da sociedade, o encenador está frente a uma realidade em que múltiplas vozes se encontrarão dentro do plano da criação, não mais apenas a dele, que tem o papel, agora, de interligar, ou de estabelecer um *linkage*, entre as diversas vozes expressantes. Segundo Cohen (2004), essas vozes expressantes seriam a do autor, a do ator/*performer* e a voz do próprio encenador.

Cohen sugere, ainda, uma quarta voz expressante, a *voz do receptor-autor*, acionada por via da interatividade: ele interfere, medeia e cria o texto numa série de manifestações. Nessa relação, o autor da cena é também um receptor, no ato de receber o texto da mensagem,

codificá-lo e transformá-lo (ou recodificá-lo), numa relação que remete ao *prossumidor* pensado por Toffler. Enquanto receptor da mensagem, o *receptor-autor* pode tomar contato com o material produzido pelos atores do processo de trabalho teatral, além de tomar contato com o que é pensado pelo encenador e, assim, construir um texto com base nesse material. Esse texto construído, por sua vez, será lançado aos atores e ao encenador que, também, e por sua vez, irão trazer elementos novos, num processo de construção e reconstrução que não “engessam” a encenação, muito pelo contrário, podem torná-la mais “viva”, mais orgânica.

Por meio da questão da *voz do receptor-autor*, podemos notar que esta fornece um substrato interessante para análise. Numa via interativa, essa voz define uma relação de multiplicidade, em que uma realidade cíclica, ou orobórica, fundamenta-se em uma atividade em que o *receptor-autor* tenta tornar potencialmente comunicáveis mensagens produzidas num processo de trabalho, de montagem de um espetáculo, estabelecendo os *linkages* textuais necessários que potencializam as outras vozes expressantes presentes no trabalho².

No entanto, consideremos que *receptor-autor* é nome bastante tecnicizante, haja vista que a noção de receptor e emissor é criticada na linguística, posto advir de uma visão estruturalista da linguagem, que não evoca os sujeitos. Koch (2001), professora de Linguística do Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp, sugere que o processamento do texto por parte do interlocutor, em termos de compreensão ou interpretação, também é uma atividade porque ele não é absolutamente um “receptor” passivo. Ele atua sobre o material linguístico de que dispõe, e também da entonação, dos gestos, das expressões fisionômicas, dos movimentos corporais na linguagem falada e, deste modo, constrói um sentido, cria uma leitura.

O *receptor-autor*, como tal, é um sujeito que atua sobre o material linguístico de que irá dispor. Mas é importante deixar claro que esse material não se furta ao externo à estrutura linguística, pois esse externo também lhe dará material para construir sentido. Tal atitude coloca a nossa percepção sobre dramaturgia como uma forma de processamento

² Podemos pensar também no caso da relação público/espetáculo: o público também pode ser visto como um receptor sempre ativo. Tal atitude é buscada desde o estabelecimento do teatro moderno, em fins do século XIX, sendo, nesse sentido, fundamental considerar a alteridade como elemento marcante do teatro, alteridade a quem também se destina a relação de estabelecer os *linkages* e, de alguma forma, *atuar* por meio de interferências, *na atuação*. Pensemos em *Regurgitofagia*, de Michel Melamed, em que o público era convidado a dar choques elétricos no ator, de forma a expressar suas reações, como um exemplo de ponta dessa relação de atividade da recepção: o público era convidado, em verdade, a atuar sobre a atuação.

textual em que o *receptor-autor* atua sobre o texto em evidência e o que lhe é externo, respectivamente e, assim agindo, poderá direcionar o trabalho para um outro patamar.

Como pensar esse outro patamar? Retomando a noção de *hipertexto* dada, veremos que as novas bases da encenação na atualidade estão calcadas na enunciação por diversas vozes, na polifonia, na plurissignagem. Tais bases surgem de uma necessidade dada por um devir histórico: no caso do teatro, o encerramento das artes cênicas em um engessamento no contexto do século XIX gerou toda uma gama de novos pensadores das artes cênicas que, em conjunto com as outras artes, buscaram fissurar esse “gesso” e criar novos movimentos que dessem uma nova vida ao teatro. A própria visão sobre o que é dramaturgia acabou sendo reconsiderada, nesse aspecto. No século XX, o estatuto do dramaturgo é outro. Com o surgimento de diretores que buscavam novas formas de encenação, a figura do dramaturgo, enquanto grande centro de produção de um sentido, deixou de ser a tônica. Lembremos da encenação de Ziembinski para o *Vestido de noiva*, em 1943, de Nelson Rodrigues, considerada por Sábado Magaldi uma lufada renovadora na dramaturgia contemporânea. É o momento em que se pode pensar na dramaturgia como aquilo que vai além do texto escrito.

Sánchez (1994) diz que, analisando o trabalho de diversos grupos ao redor do mundo, hoje é notável um exercício dramaturgicó que tem como fim a construção da arquitetura da obra. Há também outro exercício que sugere as fissuras da obra, no sentido das vias de contato com as realidades externas. Isso sugere que as possibilidades e estruturação são quase ilimitadas e a complexidade, inevitável. Isso porque as vanguardas há décadas destruíram a comodidade das velhas ordens e mostraram os caminhos do inconsciente, da fantasia, do sonho, como caminhos tão reais quanto os desenhados pelo intelecto em outras épocas. Tanto a trama construída pelo poeta quanto as propostas plásticas, musicais, autorais, além do discurso subjetivo do criador cênico, podem em diversas ocasiões servir de eixo ordenador.

A dramaturgia atual fixa mais as estruturas parciais que as globais de uma obra, ou seja, envolve o estabelecimento de materiais de trabalho com os quais se contorna a estrutura. No Brasil, exemplos de um novo pensamento sobre as artes cênicas no final do século XX, em que o teatro contemporâneo se manifesta mais vigorosamente, são vários. Um deles é o de Antunes Filho, que possui um trabalho *sui generis* no CPT no Sesc, em São Paulo, pontuado pela busca do equilíbrio físico e psicológico do ator para poder pensar *a e na* atuação. Mas nosso foco de atenção neste ponto é a afirmativa de Antônio Araújo, com seu Teatro da Vertigem. Com seus espetáculos de fim de século XX, *Paraíso perdido*, *O livro*

de *Jó, Apocalipse 1, 11* e, neste início de século XXI, *BR-3*, sugere a ampliação do conceito de dramaturgia: não mais diz respeito tão-somente ao texto escrito propriamente dito, mas também a todos os outros setores que compõem a cena, a saber, o texto “contido” na presença do ator, em todos os elementos técnicos da montagem; no caso particular do Teatro da Vertigem, na carga de memória existente em cada um dos espaços não-convencionais escolhidos pelo grupo. Tal é o caso de *BR-3*: ao espectador, não havia como fugir, assistindo à apresentação desse espetáculo do Teatro da Vertigem, à lembrança da degradação da natureza e da cidade de São Paulo representada pela poluição do rio Tietê. O “texto” contido no local da representação do espetáculo, acionado pela memória coletiva diante do cenário degradante, impunha-se, ao mesmo tempo em que a encenação ocorria.

A dramaturgia contemporânea, assim, de um modo geral, busca expressar o *zeitgeist* atual, de uma sociedade pós-industrial. Bastantes trabalhos cênicos evidenciam uma sociedade complexa por meio de encenações que contemplam o múltiplo, o difuso, os gêneros diluídos e as alternâncias nas relações entre vozes e textos matriciadores do espetáculo. Algumas dramaturgias não se furtarão a essas relações e as expressarão de maneira a ativar uma busca da compreensão de nossa ambiência contextual, com outro nível de complexidade, em que se abarcam não só o texto escrito, mas também os elementos técnicos da montagem, o trabalho dos atores e do encenador e também a carga de memória presente no entorno da realização do espetáculo.

BIBLIOGRAFIA CITADA:

COHEN, Renato. *Work in progress na cena contemporânea: criação, encenação, recepção*. São Paulo, Editora Perspectiva, 2004.

FERNANDES, Sílvia. Teatros Pós-Dramáticos. In: *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo, Editora Perspectiva: Fapesp, 2010.

KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. *A inter-ação pela linguagem*. 6. ed. São Paulo, Editora Contexto, 2001.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Tradução de Yan Michalski. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1982.

SÁNCHEZ MARTINEZ, José Antonio. *Dramaturgias de la imagen*. [Cuenca]: Servicio de Publicaciones de la Universidade de Castilla-La Mancha, 1994.

TOFFLER, Alvin. *A terceira onda*. Tradução de João Távora. 27. ed. Rio de Janeiro, Editora Record, 2003.

Abstract: This text discusses that the post-modern theatrical plays are expressions of a complex reality. Nowadays, plays are not works that just involve writing texts, but also other components, as the expressing voices of the actors, the director and the play-writer, besides the technical elements of the play and even the memory that is set up in the context of the performance.

Keywords: Drama, post-modern theatrical plays.