



INTRODUÇÃO ÀS ARTES CÊNICAS

SUMÁRIO

| | | |
|----|-----------------------------|----|
| 1- | CRÍTICA E DRAMATURGIA | 3 |
| 2- | CENOGRAFIA | 9 |
| 3- | ANÁLISE DO TEXTO E ROTEIROS | 14 |

REFERÊNCIAS

1- CRÍTICA E DRAMATURGIA

Dramaturgia é o ofício de elaborar um texto com o objetivo de transportá-lo para os palcos, apresentando diante de um público as ideias contidas nesta obra. A palavra drama vem do grego e significa ação. Desse modo, o texto dramático é aquele que é escrito especificamente para representar a ação. O que se dedica a essa tarefa é o dramaturgo. O cerne da ação é o conflito. Toda ação em cena depende do conflito e da maneira como os diferentes personagens agem para atingir seus diferentes objetivos. O dramaturgo pode atuar na tragédia, na comédia, no drama histórico, no drama burguês, no melodrama, na farsa e até mesmo no gênero musical. Entretanto, a dramaturgia não está relacionada somente ao texto teatral, ela está presente em toda obra escrita para as artes cênicas: roteiros cinematográficos, telenovelas, sitcoms ou minisséries.

Dramaturgia Televisiva

A dramaturgia criada para a televisão é conhecida como teledramaturgia e pode ser classificada da seguinte forma: programa unitário, seriado, minissérie e telenovela. Esta última se distingue da soap opera, gênero específico da televisão americana.

Dramaturgia Teatral

Em um texto teatral uma história é contada como uma narrativa. Há em geral, um enredo, personagens principais e secundários, um certo conflito, uma introdução, um clímax e um desfecho. Difere entretanto, de um romance, devido a forma como o texto é disposto em geral no que se refere a descrição de cenários, personagens e a presença do narrador. Além disso, devem ser observados os efeitos causados pela divisão do texto teatral em cenas e/ou atos de acordo com a ordem dos acontecimentos.

Aristóteles

Aristóteles definia dramaturgia como "a organização de ações humanas de forma coerente provocando fortes emoções ou um estado irreprimível de gozo ou maravilhamento".

André Antoine

Não é inédito apontar que, já para André Antoine, o espetáculo tal como o concebia, conformava-se a partir e em torno de um texto, apesar de, na época, ser notório a polêmica entre Naturalismo e Simbolismo. Antoine fundou o Théâtre Libre em Paris em 1887. Seu trabalho teve enorme influência na cena francesa, assim como em companhias similares em outros lugares da Europa.

"Se o drama naturalista vier a aparecer, só um homem de gênio poderá tê-lo gerado. Corneille e Racine fizeram a tragédia. Victor Hugo fez o drama romântico. Onde está o autor ainda desconhecido que fará o drama naturalista? - Le Naturalisme au théâtre (OC, F. Bernouard, t.42, p.21).

Sabe-se também, que Antoine foi celebrado por revelar aos seus contemporâneos (e para os que vieram após eles) novos dramaturgos. Divulgou Tolstoi (O Poder das Trevas, 1888), Turgueniev (O Pão de Outrem, 1890), Courteline (Lidoire, 1891;1893), August Strindberg (Senhorita Júlia, 1893), Jules Renard (Pega-fogo, 1900), Henrik Ibsen (Pato Selvagem, 1906), e outros.

Anton Tchecov

Sua história, e a história da relação com Constantin Stanislavski releva um novo aspecto do papel de dramaturgo, e de sua obra, posto o que vinha sucedendo com o "levante" da encenação. Avanços estes que nunca o impediram de colocar sempre sua personalíssima "visão pessoal" em sua obra.

E, é claro, como a história nos relega, sabemos que, a partir das criações de Anton Tchecov, Stanislavski pôde então vir a estruturar seu famoso e histórico "método" de interpretação para o ator.

E pôde até mesmo fazer avanços em sua estética, chegando até mesmo a contradizer Diderot, onde o verdadeiro paradoxo do ator não residia mais em "simular emoções", mas sim, agora, e de forma comprobatória, seu paradoxo deslocar-se-ia para o fato de que ele (o ator) não poderia "tornar-se" outra pessoa, senão com suas próprias emoções, enquanto, no processo, permanecia sendo ele mesmo.

Dramaturgia Contemporânea

A dramaturgia vêm, sistematicamente, como resultado de profundas pesquisas centradas nos desdobramentos acerca das ideias de sujeito e subjetividade, bem como por uma ótica de subjetivações e como reflexo direto de avanços nos mais variados campos do pensamento e atividade humana - renovando-se esteticamente de forma continuada e progressiva. Incluindo nela ser também objeto de expansão da própria linguagem em que opera, valendo-se, por exemplo, de experimentos em que a própria grafia e o suporte papel podem funcionar também como tela a aportar obras que tendam a ser e ter independência sígnica visual (pictocoreográfica), bem como outros experimentos que denotam avanços de linguagem operando dentro da própria lógica de sua estrutura.

Experimentos que denotam, em si, o profundo conhecimento de toda a história anterior de seus avanços estéticos, bem como trazem em seu bojo implicações do que poderá ser o avanço da própria linguagem que a compõe. Textos que, inseridos no campo da Arte, têm como uma de suas buscas a tentativa da transfiguração de qualquer noção que se verifique estagnada de sentido, e que se nos propõem a renovar, de modo autônomo, nossa compreensão e sensação de qualquer ideia acerca da história humana conhecida, e por conhecer.

Procedimentos estéticos que funcionam como trampolins, que nos propõem e permitem saltos em variadas, distintas e inéditas direções. Escrituras que se propõem a reconstruir o mundo de insuspeitadas maneiras, utilizando-se, neste intento, de procedimentos polissêmicos, instáveis, na tentativa de assumir um lugar preferencialmente de trânsito, e de alternativas à ideia estratificada do que conforma-se, historicamente, um 'ser humano'.

Sarah Kane

Sarah Kane é considerada a maior dramaturga do final do século XX na Inglaterra. Escreveu em vida cinco obras de dramaturgia e um roteiro cinematográfico - Skin. Suas obras: Blasted (Ruínas ou Devastados), Phaedra's Love, Cleansed, Crave e 4.48 Psychosis.

David Harrower

David Harrower é um dramaturgo escocês. Sua primeira obra de dramaturgia, *Knives in Hens* foi considerada um sucesso de crítica e público. Escreveu as peças *Kill the Old Torture Their Young*, *Presence*, *Dark Earth*, *Blackbird*, *365* e *Lucky Box*.

A crítica

Dois dos principais objetivos de uma crítica teatral são propagar a reflexão sobre um espetáculo de teatro e mapear o momento histórico pelo qual passa o teatro, independente de julgamentos, em busca única da descrição da cena contemporânea ao crítico.

A crítica comete muitos erros de avaliação, mas são equívocos necessários para propagar a reflexão acerca dos novos fenômenos teatrais, ponto que vai de acordo com as ideias da dramaturga Marici Salomão, de que a crítica é uma das bases da percepção, discussão e difusão de novos caminhos das artes cênicas.

Não quero glorificar a atividade de crítico teatral, seria no mínimo pedante e pretensioso, mas, antes, reconhecer a responsabilidade que carregamos ao assinar nossos artigos e, por isso mesmo, nos entregarmos à dúvida, ao questionamento constante. Em lugar do autoritário “isso pode” e “isso não pode”, reconhecer que o teatro é território livre, em que quaisquer experimentações são possíveis e que, concordando ou discordando do fenômeno teatral que se critica, é necessário o embasamento teórico e de

Sábato Magaldi, crítico e pesquisador de teatro

experiências, vividas ou apreendidas em leituras, para se tecer o texto que, aliás, nada deseja ser definitivo, mas, tão-somente, uma alavanca para a discussão sobre tal fenômeno, já que segundo diz o diretor inglês Peter Brook “o verdadeiro bom teatro só tem início ao cair do pano”.

É preciso refletir, sobretudo, “o que é?” e “para quem é dirigida?” a crítica teatral. É

preciso diferenciar a crítica teatral dos materiais de divulgação de um espetáculo.

PRIMEIROS PASSOS PARA UMA BOA CRÍTICA

Ninguém duvida que a primeira característica exigida a autores de quaisquer editoriais dos jornais e revistas, impressos (as) e eletrônicos (as), é que se escreva com clareza. Essa exigência tão importante ao repórter, cuja função é desembaraçar os fatos do cotidiano para seu público leitor, é apontada por Sábato Magaldi em artigo como condição primordial para que um texto crítico obtenha seu objetivo primeiro que é estabelecer a comunicação entre quem escreve e quem lê. Ele acrescenta que o crítico “julgue com extrema honestidade e sem preconceitos de gênero”. Magaldi diz também que “a primeira função da crítica é detectar a proposta do espetáculo, esclarecendo-a, se preciso, pelo veículo da comunicação. Em seguida, cabe-lhe julgar a qualidade da oferta e de sua transmissão ao público”.

Para realizar o que chama de “julgamento” ele evidencia a necessidade do crítico assegurar seu conhecimento sobre o objeto do que vai propor a reflexão crítica – o espetáculo teatral. E, para a aquisição de tal saber, cabe ao crítico, além de sólida formação em cultura geral, a freqüente leitura sobre a estética teatral, seus diversos estágios diante da história teatral, estudos sobre os mestres – como Artaud, Meierhold, Craig, Bob Wilson, Stanislavski, Brecht, Piscator, entre tantos outros –, conhecimentos sobre a dramaturgia de Sófocles a Shakespeare, de Brecht a Dea Loher, de Padre Anchieta a Nelson Rodrigues, de Maria Adelaide Amaral a Juca de Oliveira, do texto coletivo ao processo colaborativo, enfim ser crítico é não ter medo de estudar e reconhecer que o saber jamais se esgota.

Por que a crítica teatral é tão importante?

Não só a crítica teatral, mas a crítica das artes em geral, é um grande benefício, principalmente para os leigos que vão assistir a uma peça e não compreendem exatamente a mensagem que se quis passar com ela.

Nesse sentido, é muito útil a leitura do livro *A Função da Crítica*, no qual os autores são três dos maiores nomes da crítica teatral brasileira: Bárbara Heliodora, Jefferson Del Rios e Sábato Magaldi. Eles falam sobre o que vem a ser e para que serve a crítica teatral.

Bárbara Heliodora lembrou que o crítico colabora com os espectadores ao destrinchar, esclarecer determinado espetáculo, retirando obstáculos que, pela falta de informação por parte do público, poderiam afastá-lo da apresentação, classificando-a erroneamente. Já segundo Jefferson Del Rios: “O crítico não vai ditar o que o artista deve fazer, mas expor sua opinião, concordar – ou discordar – com as referências e invenções colocadas no palco”. Por fim, Sábato Magaldi ressaltou: “A primeira função da crítica é de detectar a proposta do espetáculo. O crítico é aquele que consegue perceber todos os pormenores da encenação, salientando suas possíveis sutilezas ou inconformidades”.

Aceite essas ponderações antes de ir ao teatro e leia o que os críticos dizem sobre a peça, pois eles vão ajudá-lo muito a ter um entendimento mais prazeroso do espetáculo – poderá daí para frente fazer sua própria crítica sobre ele. É assim que se fica amante do teatro, ou seja, entendendo-o!

2- CENOGRAFIA

A cenografia é a arte de realizar decorações cênicas. O termo, que tem a sua origem num vocábulo grego, também permite mencionar o conjunto das decorações que se utilizam na representação cênica.

Exemplos: “O melhor desta obra é a sua cenografia, que consegue criar um clima sombrio e aterrorizante”, “A minha tia encarregou-se de desenvolver a cenografia que está actualmente a ser usada no Cirque du Soleil”, “Um problema com a cenografia obrigou a atrasar a actuação dos comediantes, gerando as queixas do público”.

A cenografia é composta pelos elementos visuais que fazem parte da encenação, como as decorações, os acessórios (adereços) e a iluminação. É importante ter em conta que a cenografia não existe só no teatro: o cinema e a televisão também têm cenografias. Os programas de TV que não são de ficção, como o noticiário ou um programa jornalístico, também dispõem de cenografia.

As origens da cenografia remontam ao teatro da Grécia Antiga. Os Gregos chegaram a desenvolver um artefacto capaz de mudar as decorações de acordo com as diversas cenas, denominado periacto.

Durante anos, o método mais habitual para alterar ou ocultar cenografias foi o desenvolvimento de uma tela (pano) de fundo. Actualmente, contudo, são bastante frequentes os painéis e as paredes.

O conceito de cenografia, por outro lado, pode utilizar-se para fazer alusão à delineação em perspectiva de um objecto (onde se representam todas as superfícies que se podem observar a partir de um ponto determinado) e ao conjunto de circunstâncias que envolvem um acontecimento.

Se você acredita que a cenografia é apenas a decoração de determinado ambiente, saiba que ela é muito mais do que um mero acessório. O

visitante pode não ter consciência, mas boa parte de suas sensações em um espaço é proveniente da cenografia que foi nele montada. Se você, por exemplo, está em uma festa que te parece acolhedora, foi provavelmente porque o cenógrafo incorporou elementos que te passaram essa ideia, deixando o ambiente confortável — seja com sofás e poltronas para que você se sente, seja com o figurino dos garçons, com os quadros na parede, com o cenário ou até com o som ambiente. Toda a atmosfera é pensada e muito bem planejada pelo profissional e, acredite, nada ali está à toa, apenas porque ficou bonito. Quer saber mais? Acompanhe esse post e entenda conosco o que é cenografia e por que ela deve fazer parte de seu dia a dia.

Voltando às origens

Desde a Grécia Antiga são utilizados elementos cenográficos e a arte de adornar o teatro. Mas pode-se dizer que ela passa a configurar-se como um mercado a partir da Renascença no século XX, em que telas de fundo eram desenhadas e pintadas em perspectivas. Desde então, as técnicas só evoluíram e, em 1967, foi inaugurado um evento específico para o setor: a Quadrienal de Praga. A cada quatro anos, profissionais da área reúnem-se para discutir os caminhos da cenografia e apresentar os seus melhores projetos.

Mas existem profissionais exclusivos da cenografia?

A segmentação ocorreu há pouco tempo, sendo antes a cenografia uma linha da arquitetura ou da decoração de interiores. É importante, porém, separar as duas funções, por dois motivos principais. Em primeiro lugar, a cenografia parte de um universo imaginário, enquanto a arquitetura depende da vida real. Depois, enquanto a primeira é passageira, a segunda deve ser feita para durar o máximo possível. Assim, tanto a criatividade quanto a técnica do profissional da cenografia são distintas da arquitetura, mas ambas devem viver em sintonia.

Na prática, o que o cenógrafo faz?

Além da parte técnica de desenvolver os elementos do cenário, trabalho para o qual ele pode contar com a ajuda de outros especialistas, como marceneiros, pintores, costureiros, entre outros, a grande chave do trabalho do cenógrafo está na interpretação das ideias dos demais envolvidos no projeto. Tomemos como exemplo o teatro. Nesse caso, o cenógrafo precisa entender e incorporar as ideias do diretor e do roteirista e ainda entender as necessidades dos atores e produtores, tanto físicas quanto de orçamento. O mesmo vale para os eventos corporativos, para os quais é preciso entender as limitações do espaço, da empresa que promoverá o acontecimento e das atrações que podem ser convidadas. No fim, sua função é a de ouvir as ideias ou os briefings e contar essas histórias fictícias por meio de elementos reais.

Os diferentes usos do cenógrafo

Costumamos pensar, ainda mais quando falamos de mundo da fantasia, no trabalho do cenógrafo para peças de teatro, séries de televisão ou filmes. Mas a profissão também é fundamental para o dia a dia de empresas. Isso porque pode auxiliar a criação de espaços promocionais, estandes em feiras, showrooms, pontos de venda e até workshops. Nesses casos, ele alia os conhecimentos da experiência do consumidor com os conceitos da marca e com o espaço disponível. Para eventos, então, nem se fala! Desde as festas de final de ano até as conferências e seminários, a cenografia marca cada um desses acontecimentos, sejam eles corporativos, acadêmicos ou até pessoais, como festas de debutante, casamentos, etc.

Por que contar com um cenógrafo?

Em cada uma das situações que comentamos, o papel do cenógrafo é o de ajudar a cumprir com os objetivos daquele espaço. Vamos comentá-los de maneira mais detalhada:

Peças de teatro, séries e filmes

O papel da cenografia nos roteiros de ficção já é bastante reconhecido. Imagine, por exemplo, a sua série de televisão favorita. Depois de alguns capítulos, já é possível reconhecer os elementos que marcam cada um dos personagens e o quanto cada um dos objetos contribui para contar a história. Se o protagonista mora em uma casa bagunçada, se o casal está sempre em locais de aventura ou se a cena se passa em um lugar assustador, toda essa configuração é fundamental para a trama — e só é possível de ser bem executada com o trabalho do cenógrafo.

Para as peças de teatro, normalmente encontramos mais um desafio: pelas limitações espaciais e pela proximidade do público com o espaço cênico, o cenógrafo precisa ainda contar com uma capacidade metafórica muito grande, em que objetos não necessariamente reproduzem fielmente o que se quer passar, mas fazem com que o espectador os entenda. O mesmo vale para a divisão dos cômodos de uma casa e a transição entre um lugar e outro.

Estandes e espaços promocionais

Em uma convenção ou feira o seu estande competirá com diversos outros. São as técnicas da cenografia que farão com que os visitantes se interessem pelo seu espaço e possam, em poucos metros quadrados, conhecer o seu serviço ou produto. Isso é pensado desde a sinalização até a altura em que são dispostos armários e prateleiras.

Pontos de venda e lojas

Em pontos de venda fixos, o marketing experiencial é ainda mais importante. A cenografia fará com que a experiência do consumidor naquele espaço seja marcante e desperte o desejo não só de compra, mas de identificação com a marca. Som, luzes, cores e até o cheiro têm que fazer com que a pessoa se sinta em seu ambiente, à vontade. O cenógrafo pensa desde a decoração até a disposição dos produtos, passando pelas vitrines, uniforme dos funcionários, lugar do caixa e dos balcões promocionais e qualquer mínimo detalhe que possa contribuir para a circulação das pessoas.

Eventos corporativos

Nos eventos corporativos, o grande desafio é conquistar a atenção do público. A cenografia fará com que a mensagem que será passada esteja presente em todo momento, ao mesmo tempo que descontraí os participantes e os convida a participarem. O papel é fazer com que todos os presentes se engajem no mesmo objetivo.

Eventos pessoais

Se os seus eventos pessoais são momentos marcantes em sua vida, também devem ser na de seus convidados. É por isso que a cenografia vai fazer com que o ambiente fique agradável e mostre também a sua personalidade, eternizando o acontecimento.

Ainda há muito a descobrir sobre a cenografia e seus mais diversos usos! Agora que você já sabe quais são os seus principais objetivos, mergulhe mais fundo nesse universo: assine nossa newsletter e fique por dentro das novidades da área!

3- ANÁLISE DO TEXTO E ROTEIROS

É necessário que a pessoa tenha assistido a um espetáculo teatral pelo menos uma vez, e que leia alguns roteiros, para que tenha a noção completa do que é escrever uma peça, e sobretudo para compreender as limitações a que o teatro está sujeito, se comparado a outros meios de produção artística como a literatura e o cinema, e também o potencial dessa forma rica de expressão artística..

Escrever uma peça corresponde a escrever o Roteiro, ou *Script*, para a representação teatral de uma história. O Roteiro contém tudo que é dito pelos atores no palco, e as indicações para tudo que deve ser feito para que a representação seja realizada. O modelo gráfico do roteiro varia. O apresentado abaixo é apenas um formato, entre vários que o dramaturgo poderá escolher.

A peça de Teatro divide-se em Atos e Cenas. Os Atos se constituem de uma série de cenas interligadas por uma subdivisão temática. As cenas se dividem conforme as alterações no número de personagens em ação: quando entra ou sai do palco um ator. O cerne ou medula de uma peça são os diálogos entre os personagens. Porém, o Roteiro contém mais que isto: através das Rubricas e das Indicações ele traz as determinações indispensáveis para a realização do drama e assim orienta os atores e a equipe técnica sobre cada cena da representação.

As Rubricas (também chamadas “Indicações de cena” e “indicações de regência”) descrevem o que acontece em cena; dizem se a cena é interior ou exterior, se é dia ou noite, e o local em que transcorre. Interessam principalmente à equipe técnica. Apesar de consideradas como “para-texto” ou “texto secundário”, são de importância próxima à do próprio diálogo da peça, uma vez que este normalmente é insuficiente para indicar todas as ações e sentimentos a serem executados e expressos pelos atores. Sylviane Robardey-Eppstein, da Uppsala Universitet, no verbete Rubricas do *Dictionnaire International des Termes Littéraires*, faz uma classificação minuciosa das rubricas. Vamos aproveitar aqui apenas as seguintes categorias: Macro-

rubrica e Micro-rubrica, esta última dividida em Rubrica Objetiva e Rubrica Subjetiva..

A Macro-rubrica é uma Rubrica geral que interessa à peça, ou ao Ato e às Cena. É também chamada “Vista”, e é colocada no centro da página, no alto do texto respectivo, e escrita em itálico ou em maiúsculas, e colocada entre parênteses . As demais Rubricas estão inseridas no diálogo e afetam apenas a ação cênica ou a representação do ator.

A Micro-rubrica *Objetiva* refere-se à movimentação dos atores: descreve os movimentos, gestos, posições, ou indicam o personagem que fala, o lugar, o momento, etc.

As Micro-rubricas *Subjetivas* interessam principalmente aos atores: descrevem os estados emocionais das personagens e o tom dos diálogos e falas.

As Rubricas ou Indicações ficam em linhas separadas colocadas entre parênteses e escritas em itálico, afastadas da margem esquerda uma meia dúzia de espaços (endentação). Podem também ficar no centro, ou cair em meio à fala. A micro-rubrica objetiva antecede a subjetiva, quando houver.salvo quando – inseridas na fala – a expressão de um sentimento vem antes de um movimento.

Ao fazer as Indicações Cênicas ou Rubricas o dramaturgo (o Autor) interfere na arte de dirigir do Diretor de Cena e também enquadra a interpretação dos atores (seus gestos, expressão de sentimentos, etc.) sem respeitar sua arte de interpretar. Por essa razão deve limitar-se a fazer as indicações mínimas requeridas para o rumo geral que deseja dar à representação, as quais, como autor da peça, lhe cabe determinar.

As falas são alinhadas na margem esquerda da folha. Cada fala é antecedita pelo nome do personagem que vai proferi-la, em letras maiúsculas (caixa alta), e seguido de dois pontos. O nome pode estar na mesma linha, porém é preferível que fique acima da linha da fala e das rubricas que lhe pertencem, como no exemplo abaixo.

As palavras precisam ser impressas com nitidez e ser corretamente redigidas. Usa-se em geral a letra Courier no tamanho 12. Entre a fala de um e de outro personagem é deixado um espaço duplo. Os verbos estarão sempre no tempo presente, e a ordem das palavras deve corresponder à seqüência das ações indicadas.

Resumindo:

- ATOS e CENAS em maiúsculas normais.
- Indicações sempre em minúsculas e itálico.
- Indicações gerais de ATO e de CENA (envolvendo mais de um ator) entre colchetes, em minúsculas, em itálico e parágrafos justificados e estreitos, alinhados ao recuo esquerdo;
- indicações ao Ator, após seu nome em uma indicação que já está entre colchetes, ou entre parênteses após seu nome na chamada, ou inseridas entre parênteses em sua fala, Indicações ao Ator que são muito longas, melhor coloca-las como indicações gerais, entre colchetes.
- nome dos atores em Maiúsculas normais, centralizados, primeiro como chamada conjunta para uma cena e individualmente na indicação de fala, e em minúscula nas falas em que são citados por outros)´.
- Apenas as falas são em parágrafos de letras normais e alinhados à margem esquerda.

Um exemplo:

(Na primeira página o título da peça, o nome do autor, endereço e ano)

O MISTERIOSO DR. MACHADO

por.....

(cidade, estado)

(ano)

(Na segunda página, todos os personagens da peça) PERSONAGENS

Frederico Torres, vereador.

Aninha, secretária de Frederico.

Dona Magnólia, viúva ainda jovem, mãe de Aninha.

Machado, médico, irmão de Dona Magnólia.

Sinval, motorista de Machado.

Vicente, amigo da família.

(Macro rubrica) ÉPOCA: primeira metade do século XX; LUGAR DO DRAMA: Rio de Janeiro

(Na terceira página, a macro rubrica)

PRIMEIRO ATO

[Casa de família da classe média. Sala de estar com sofá, abajur, consoles e outros móveis e apetrechos próprios. Uma saída à esquerda dá para o corredor. À direita, a porta principal de entrada da casa. É noite. (Macrorubrica)]

CENA I

(Dona Magnólia, Aninha)

[Dona Magnólia, recostada no sofá, lê um livro. (Rubrica objetiva)]

ANINHA

[Entra na sala (Rubrica objetiva)]

Olá, mãe.

DONA MAGNÓLIA:

[Levanta-se do sofá, tem numa das mãos o livro que lia (Rubrica objetiva). Surpresa: (Rubrica subjetiva)]

O que aconteceu? Você nunca volta do trabalho tão tarde!

ANINHA

[Mantem-se afastada da mãe, a poucos passos da porta. (Rubrica objetiva)]

Na volta passei na Capela da Glória. Eu precisava refletir... (*Desalentada*: (Rubrica subjetiva)) Mas não adiantou muito. Meus problemas são de fato *problemas!*

*

(Muda a Cena devido à entrada de mais um personagem)

CENA II

(Dona Magnólia, Aninha, Sinval)

SINVAL

[*Parado à entrada do corredor, tosse discretamente para assinalar sua presença. As duas mulheres voltam-se para ele* (Rubrica objetiva)]

Dona Magnólia, eu vou buscar Dr. Machado. Está na hora dele fechar o consultório.

ANINHA

[*Num ímpeto*: (Rubrica subjetiva)]

Não, Sinval. Hoje eu vou buscar meu tio. Vou no meu carro. Tenho um assunto para conversar com ele na volta para casa.

SINVAL

[*Embaraçado*: (Rubrica subjetiva)]

Dona Ana... Às quintas-feiras ele não vem direto para casa... Eu é que devo ir. Ele voltará muito tarde.

DONA MAGNÓLIA

[*Volta-se e lança o livro sobre o sofá* (Rubrica objetiva); *dirige-se autoritariamente a Sinval* (Rubrica subjetiva)]

Diga-me, Sinval: o que meu irmão faz nas noites de quinta feira? Quando pergunto a ele, sempre me vem com evasivas. Diga-me você.

[*A campainha da porta de entrada toca .Sinval aproveita o momento em que as atenções estão voltadas para a porta e escapa pelo corredor* (Rubrica objetiva)]

*

CENA III

(Dona Magnólia, Aninha, Vicente)

[Aninha vai abrir a porta. Entra Vicente, amigo da família, que se encaminha diretamente para cumprimentar Magnólia (Rubrica objetiva). Aninha não demonstra simpatia pelo recém-chegado e acha inoportuna sua visita (Rubrica subjetiva)]

.....

.....

edação: papel e espaço. Pode ser criado um parágrafo específico para as rubricas, com margem maior à esquerda, ou margens maiores dos dois lados, o que facilitará o destaque das indicações em relação às falas.

A folha de papel “ofício grande” é o mais prático para a redação do Roteiro. O texto no papel tamanho carta fica mais elegante, mas fica mal distribuído porque a folha é de tamanho reduzido. O espaço em branco extra neste caso serve para o diretor, os atores, e a equipe de produção fazerem anotações, correções e sugestões para melhorar o trabalho nos seus setores. Como dito acima, o tipo mais comumente usado em roteiros é o Courier nº 12. As peças, quando impressas em livros, têm formato mais econômico geralmente trazendo para uma linha só o que na pauta de trabalho está em linhas separadas.

As palavras e frases precisam ser impressas com clareza e, principalmente no Teatro Pedagógico, escritas com toda correção ortográfica e gramatical. É preferível a ordem direta, evitando-se o quanto possível os tempos compostos dos verbos. Porém, a linguagem usada deve ser aquela a que a média dos espectadores esteja habituada a usar no seu dia a dia, e os sentimentos mostrados pelos personagens devem ser expressos do modo como as pessoas em geral costumam expressá-los.

Se o texto é em versos, estes devem ser absolutamente simples. Através do apelo do seu ritmo podem oferecer ao dramaturgo oportunidades para efeitos emocionais que a prosa não lhe permitiria, mas devem ser escritos tanto quanto possível de modo a que possam ser falados com inteira naturalidade pelos atores, em lugar de declamados. Para isso, não deveriam incorporar palavras, ainda que bonitas, que

não sejam usadas na conversação diária da média dos freqüentadores de teatro, e as palavras colocadas somente em sua ordem natural, e sem nenhuma inversão supérflua em benefício do ritmo.

Quando a fala de um personagem tem uma ou um conjunto de palavras a serem pronunciadas com ênfase, usa-se o itálico para assinalar essa ênfase. Exemplo:

ANINHA

Mas não adiantou muito. Meus problemas são de fato *problemas!*

Será inevitável ter que escrever várias versões da peça, a qual poderá sempre ser modificada para melhor, à medida que, no decorrer da leitura de mesa ou nos ensaios, sugestões dos atores e da equipe técnica possam ser incorporadas ao roteiro. A abundância de espaço entre as linhas é um modo de facilitar anotar as alterações até a versão final. Porém, mesmo depois das primeiras apresentações o dramaturgo poderá ver-se na obrigação de fazer correções ou desejar aperfeiçoar algum ponto.

Tempo e Custos. Dois controles sobre a extensão e complexidade da peça são o Tempo e os Custos. No Grande Teatro o limite de tempo e os orçamentos são bastante elásticos. No caso do Teatro Pedagógico, porém, o Educador no papel de dramaturgo precisa reduzir suas exigências a fim de economizar. Precisa estar atento a este aspecto ao escrever seu roteiro.

*

Como iniciar o drama? É uma boa idéia iniciar a partir de um detalhe dinâmico da história, deixando para o espectador imaginar o que possa ter ocorrido antes a partir dos diálogos iniciais que ele ouve. Não há ação dramática sem conflito. O tema de todo drama é, como visto ([Noções de Teoria do Teatro](#)), um confronto de vontades humanas. O objeto da peça não é tanto expor personagens mas também contrastá-las. Pessoas de variadas opiniões e propensões opostas chegam ao corpo a corpo em uma luta que vitalmente importa para elas, e a tensão da luta será aumentada se a diferença entre as personagens é marcante. Se a cena inicial é uma discussão entre um fiscal e um comerciante devedor dos impostos, logo os espectadores tiram várias conclusões sobre a situação dos dois protagonistas.

Concepção dos personagens. O personagem (ou "a personagem", quando for oportuno o emprego do feminino: o Aurélio dá como corretas as duas versões) será como um amigo ou um inimigo para o dramaturgo, e ele escreverá a seu respeito com conhecimento de causa, como se falasse de alguém que conhecesse intimamente. Embora na peça ele explore apenas alguma faceta em particular do caráter dessa figura imaginária, ele a concebe como um tipo completo, e sabe como ele se comportaria em cada situação da história a ser contada. Por exemplo: uma mulher devotada à religião e à sua igreja, que coisas ela aprova e quais outras reprova no comportamento das demais pessoas? Um indivíduo avarento, como age com os amigos e com que se preocupa em cada diferente situação do convívio social? Como reconhecer um escroque antes mesmo dele abrir a boca? Tudo isto requer muita observação relativa a como as pessoas revelam sua personalidade e o lado fraco ou forte de seu caráter. Com essa experiência de observação será fácil para o autor da peça construir seus personagens e montar em torno deles uma história de conflitos, concorrência, competição desonesta ou cooperação fraterna, e por aí desenvolver um drama que poderá ser ao mesmo tempo interessante e educativo.

Tudo no personagem precisa ser congruente, para que ao final algo surpreenda o espectador. Suas roupas, onde mora, suas preferências, seus recursos financeiros, sua facilidade ou dificuldade em fazer amigos, suas preocupações morais, se lê ou não livros e jornais, que diversões prefere ou se pratica ou não esporte, tudo isto

deve concorrer em um personagem autêntico, sem contradições. Muito já se escreveu sobre pobres se tornarem ricos, e ricos ficarem pobres, e também sobre increus convertidos, ou almas boas que se deixam levar ao crime, mas a novidade em cada história será a tragédia envolvida nessa transformação, que leva alguém a um gesto que antes não se poderia esperar dele.

Personagens que têm uma motivação forte e cujas ações se dirigem sempre com objetividade no sentido do que buscam, sem medir os riscos, sempre são os personagens mais interessantes, mas esse empenho forte se torna, muitas vezes, seu lado fraco e vulnerável. Justamente uma ação que vai contra a inteireza de um tipo pode se transformar em um ponto alto na história, como seria o caso de um sovina que, depois de receber uma lição da vida, se comove com a situação de alguém e lhe dá um presente de valor. É quando o personagem quebra sua inteireza, antes bastante enfatizada, que surge um grande momento na peça.

O dramaturgo precisa, no entanto, resumir ao mínimo as características de seus personagens, porque será sempre mais difícil encontrar aquele ator que assuma a personalidade ideal por ele criada, e possa bem representá-la, e ainda preencher sua descrição de um tipo físico quanto à altura, peso, cor da pele, que seja corcunda ou coxo, tenha cabelo crespo ou liso, etc. Por isto, quanto ao físico, deve indicar somente características indispensáveis para compor um tipo, sem exigir muito nesse aspecto. A equipe técnica poderá completar a caracterização com os recursos disponíveis, seguindo a orientação do Diretor de Cena. Ela poderá inclusive preparar o mesmo ator para representar mais de um papel, se a caracterização for simples e a troca de vestimentas e demais caracterizações puderem ser feitas sem demasiado esforço e em tempo muito curto.

Ao escrever a peça, o dramaturgo deve dar a cada personagem um quinhão significativo de atuação, porém na proporção da importância do seu papel, e fazer com que cada um deles tenha algo por que lutar, algo que precisa alcançar. Deve pensar no entrelaçamento de todos os interesses entre si, e nos conflitos resultantes, e as conseqüências para os que vencerem e os que fracassarem.

*

Inspiração. A peça tem sua idéia central, relativa a um tema; seu título e todas as cenas devem guardar uma relação clara e objetiva com essa idéia. O interesse intelectual não é suficiente para fazer uma peça boa de se ver. O público quer passar por emoções de simpatia e também de auto-estima (opinar sobre o que assiste). A platéia procura, imóvel e estática, entender a mensagem de uma peça sofisticada, e ao final da representação está cansada, enquanto que, se ela desperta emoções, será, no mínimo, uma peça interessante.

Há um número limitado, apesar de impreciso, de temas possíveis para o drama. Na opinião de vários críticos, esse número seria pouco mais, ou pouco menos, de vinte. Como todos eles já foram inúmeras vezes explorados pelo Teatro no decorrer dos séculos, fica impossível uma novidade na dramaturgia, exceto quanto ao modo de apresentar o tema. Assim, apesar de trabalhar com o velho, o dramaturgo precisa encontrar uma nova história, um novo estilo, fixar uma época (teatro histórico), a fim de emprestar originalidade à sua abordagem. Mas, se isto é o que acontece com o grande Teatro, no caso do Teatro Pedagógico é um pouco diferente: o tema é de natureza jornalística, ou seja, trata-se de uma mensagem a ser passada sobre um tema educativo momentâneo, de interesse atual. Porém, mesmo neste caso, a trama haverá de cair entre aqueles enredos possíveis na dramaturgia.

Escolhido o tema a ser explorado e criada a história a ser levada ao palco, o dramaturgo faz o Plano para escrever o seu roteiro. O Plano compreende o desenvolvimento de uma sucessão de cenas, escritas uma a uma até a conclusão do drama. Embora existam diversas variáveis, a Estrutura clássica de fragmentação de um roteiro é conhecida como Ternário: As primeiras cenas – Primeiro Ato – fazem a Preparação (Protasis); nas seguintes – Segundo Ato – desenvolve-se o conflito inerente ao drama e o desenvolvimento da crise até o seu clímax (Epitasis); finalmente o desenlace – Terceiro Ato – com a solução do conflito (Catastrophe).

*

Realismo. O estilo realista no teatro é o que procura guardar fidelidade ao natural, correspondência estreita entre a cena vivida no palco e a vida real quanto aos costumes e situações da vida comum. Porém, se o dramaturgo escreve sua peça

com muita exatidão, o espectador não terá nenhuma vantagem em assisti-la mais que observar a própria vida nela refletida. Se a peça mostra somente o que vemos na vida mesma, não fará sentido alguém ir ao teatro. A questão importante não é o quanto ela reflete exatamente da aparência da vida, mas o quanto ajuda a audiência a entender o sentido da vida. O drama tornará a vida mais compreensível se o autor descartar o irrelevante e atrair a atenção para o essencial.

Ênfase. No drama, é necessário aplicar o princípio positivo da ênfase de modo a forçar a platéia a focar sua atenção naquele certo detalhe mais importante do enredo. Um dos meios mais fáceis de ênfase é o uso da repetição. Ao escrever sua adaptação da obra literária à dramaturgia, o dramaturgo tem presente uma importante diferença entre o romance e a peça de teatro: esta última, sendo falada, não dá chance ao espectador de voltar páginas para compreender algo que lhe tenha escapado no início. Por esse motivo, os dramaturgos de um modo geral encontram meios de dar ênfase repetindo uma ou duas vezes, ao longo da peça, o que houver de importante no diálogo. A ênfase por repetição pertence ao diálogo e pode ser habilmente introduzida no *script*.

Em geral, pode ser dito que qualquer pausa na ação enfatiza "por posição" o discurso ou assunto que imediatamente o precedeu. O emprego de uma pausa como uma ajuda para a ênfase é de especial importância na leitura das falas, como um recurso a mais para o dramaturgo.

Porém, há também momentos que emprestam ênfase natural à representação, como os últimos momentos em qualquer ato e, do mesmo modo, os primeiros momentos em um ato. Apenas os primeiros momentos do primeiro ato perdem esse poder, devido à falta de concentração dos espectadores que acabam de tomar seus lugares, ou são perturbados por retardatários que passam pela frente das pessoas já sentadas. Mas as ênfases nunca são colocadas na abertura de uma cena.

Para enfatizar o caráter de um personagem, colocam-se no texto repetidas referências à sua pessoa, de modo que na sua primeira aparição, o espectador já o conhece melhor que a qualquer dos outros personagens. É claro, existem muitos meios menores de ênfase no teatro, mas a maior parte destes são artificiais e

mecânicos. A luz da ribalta é uma das mais efetivas. A intensidade de uma cena também pode ser criada, por exemplo, se a figura de um único personagem é projetada em silhueta por um raio de luz contra um fundo mal definido. Mais tempo é dado para cenas significativas que para diálogos de interesse subsidiário.

Antítese. Uma cena de leve humor vir após uma cena em que se discute um assunto sério; ou uma agitação no bar ser seguida de uma cena tranqüila em um parque equilibram a encenação. A Antítese pode ocorrer em uma cena, mas é mais comum que seja empregada no equilíbrio de cena contra cena.

Clímax. O clímax existe quanto a ação vai em crescente complicação, a cada ato, convergindo para um impasse cuja solução não é conhecida dos personagens e nem a platéia pode prever qual será. O clímax depende de certa corrida dos personagens para seus objetivos. Será difícil entender como clímax uma convergência muito lenta de acontecimentos. Os personagens precisam estar ansiosos por alcançar seus propósitos e agirem rápido nesse sentido, para que surja um verdadeiro impasse pressionando por uma solução urgente. Os dramaturgos normalmente colocam o clímax no segundo ato, conforme o Ternário acima referido (Protasis, Epitasis e Castrophe). Porém, se houver quatro, começam a exploração do tema suavemente, no primeiro ato, fazem crescer a trama no segundo, e o enredo torna-se progressivamente mais complexo e insolúvel até a solução vislumbrada ao cair do pano do terceiro ato. As explicações acontecem no quarto ato, no qual é mostrado o destino de cada personagem, vitoriosos ou derrotados, e paira no ar uma conclusão de natureza moral da qual os espectadores guardarão memória.

Suspense. O suspense, como o clímax, existe quanto a ação vai, a cada ato, convergindo mais e mais para um final. No suspense, o espectador pode suspeitar o que está prestes a acontecer, mas os personagens envolvidos não percebem o que lhes está reservado. O caráter de cada personagem precisa ser logo conhecido pela platéia, assim como suas intenções; um reconhecido ser um velhaco na sua primeira entrada. Os outros personagens estão no papel de inocentes, descuidados, ingênuos, que desconhecem o que o velhaco lhes prepara, mas a platéia já sabe o que ele é e o que ele pretende, e pode suspeitar qual será o desfecho. O fato de a

platéia ter esse conhecimento tem um efeito paradoxal, que é tornar mais interessante o suspense.

Incorre em erro – que com certeza comprometerá o sucesso de sua peça –, o dramaturgo que cria em sua assistência a expectativa de uma cena extraordinária, exigida pela sua condução prévia da trama, e essa cena não se realiza como esperado, frustrando assim o suspense criado no espectador.

Recursos a evitar. Fazer um número grande de cenas curtas, fazer a história saltar vários anos para frente, ou fazer uso do recurso de *flash back*, isto cria confusão e irritação nos espectadores. Outros recursos que se deve evitar são: criar personagens invisíveis, que são descritos em minúcias mas que nunca aparecem no palco. Também prejudica o interesse da Platéia aquelas cenas em que um personagem deixa o palco e volta trazendo algum recado ou conta uma novidade. Outros ainda são os apartes e os solilóquios.

O aparte consiste em o ator falar uma frase audível para a assistência mas que se supõe não seria ouvida por um outro personagem no palco, ou por todos os demais. O ator dá um passo fora da moldura do palco para falar confidencialmente com a platéia. O aparte contraria a regra de que o ator deve manter-se aparentemente alheio à sua audiência.

O solilóquio é chamado *construtivo* quando serve para explicar o progresso de uma trama de modo a deixar a história mais clara para o espectador, ou para encurtar o drama. É chamado *reflexivo* quando é empregado apenas para revelar à platéia certa seqüência de pensamentos de um personagem, sem que por meio dele o dramaturgo faça qualquer referência utilitária à estrutura da trama. Um bom ator pode fazer um solilóquio reflexivo sem perder a naturalidade. Embora o solilóquio reflexivo possa ser útil e mesmo belo, o solilóquio construtivo é tão indesejável como o aparte, porque força o ator para fora do contexto do mesmo modo.

Final Feliz. Conceber um final para uma história pode ser a parte mais difícil do trabalho criativo. Um final precisa corresponder ao fechamento lógico do drama desenvolvido nas cenas antecedentes. Não pode ser a solução de conflitos

colocados apenas nas últimas cenas, nem a solução para os conflitos colocados no início, deixando-se de lado as complicações que se seguiram. O final feliz precisa ser crível, aceitável para os espectadores como a melhor opção, ou como desfecho claro e compreensível que satisfaz de modo inteligente ao suspense, traz o alívio que dissipa as tensões do clímax, e espalha um sentimento de compensação plena na platéia.

Realismo. O estilo realista no teatro é o que procura guardar fidelidade ao natural, correspondência estreita entre a cena vivida no palco e a vida real quanto aos costumes e situações da vida comum. Porém, se o dramaturgo escreve sua peça com muita exatidão, o espectador não terá nenhuma vantagem em assisti-la mais que observar a própria vida nela refletida. Se a peça mostra somente o que vemos na vida mesma, não fará sentido alguém ir ao teatro. A questão importante não é o quanto ela reflete exatamente da aparência da vida, mas o quanto ajuda a audiência a entender o sentido da vida. O drama tornará a vida mais compreensível se o autor descartar o irrelevante e atrair a atenção para o essencial.

Ênfase. No drama, é necessário aplicar o princípio positivo da ênfase de modo a forçar a platéia a focar sua atenção naquele certo detalhe mais importante do enredo. Um dos meios mais fáceis de ênfase é o uso da repetição. Ao escrever sua adaptação da obra literária à dramaturgia, o dramaturgo tem presente uma importante diferença entre o romance e a peça de teatro: esta última, sendo falada, não dá chance ao espectador de voltar páginas para compreender algo que lhe tenha escapado no início. Por esse motivo, os dramaturgos de um modo geral encontram meios de dar ênfase repetindo uma ou duas vezes, ao longo da peça, o que houver de importante no diálogo. A ênfase por repetição pertence ao diálogo e pode ser habilmente introduzida no *script*.

Em geral, pode ser dito que qualquer pausa na ação enfatiza "por posição" o discurso ou assunto que imediatamente o precedeu. O emprego de uma pausa como uma ajuda para a ênfase é de especial importância na leitura das falas, como um recurso a mais para o dramaturgo.

Porém, há também momentos que emprestam ênfase natural à representação, como os últimos momentos em qualquer ato e, do mesmo modo, os primeiros momentos em um ato. Apenas os primeiros momentos do primeiro ato perdem esse poder, devido à falta de concentração dos espectadores que acabam de tomar seus lugares, ou são perturbados por retardatários que passam pela frente das pessoas já sentadas. Mas as ênfases nunca são colocadas na abertura de uma cena.

Para enfatizar o caráter de um personagem, colocam-se no texto repetidas referências à sua pessoa, de modo que na sua primeira aparição, o espectador já o conhece melhor que a qualquer dos outros personagens. É claro, existem muitos meios menores de ênfase no teatro, mas a maior parte destes são artificiais e mecânicos. A luz da ribalta é uma das mais efetivas. A intensidade de uma cena também pode ser criada, por exemplo, se a figura de um único personagem é projetada em silhueta por um raio de luz contra um fundo mal definido. Mais tempo é dado para cenas significativas que para diálogos de interesse subsidiário.

Antítese. Uma cena de leve humor vir após uma cena em que se discute um assunto sério; ou uma agitação no bar ser seguida de uma cena tranqüila em um parque equilibram a encenação. A Antítese pode ocorrer em uma cena, mas é mais comum que seja empregada no equilíbrio de cena contra cena.

Clímax. O clímax existe quanto a ação vai em crescente complicação, a cada ato, convergindo para um impasse cuja solução não é conhecida dos personagens e nem a platéia pode prever qual será. O clímax depende de certa corrida dos personagens para seus objetivos. Será difícil entender como clímax uma convergência muito lenta de acontecimentos. Os personagens precisam estar ansiosos por alcançar seus propósitos e agirem rápido nesse sentido, para que surja um verdadeiro impasse pressionando por uma solução urgente. Os dramaturgos normalmente colocam o clímax no segundo ato, conforme o Ternário acima referido (Protasis, Epitasis e Castrophe). Porém, se houver quatro, começam a exploração do tema suavemente, no primeiro ato, fazem crescer a trama no segundo, e o enredo torna-se progressivamente mais complexo e insolúvel até a solução vislumbrada ao cair do pano do terceiro ato. As explicações acontecem no quarto ato, no qual é mostrado o destino de cada personagem, vitoriosos ou

derrotados, e paira no ar uma conclusão de natureza moral da qual os espectadores guardarão memória.

Suspense. O suspense, como o clímax, existe quanto a ação vai, a cada ato, convergindo mais e mais para um final. No suspense, o espectador pode suspeitar o que está prestes a acontecer, mas os personagens envolvidos não percebem o que lhes está reservado. O caráter de cada personagem precisa ser logo conhecido pela platéia, assim como suas intenções; um reconhecido ser um velhaco na sua primeira entrada. Os outros personagens estão no papel de inocentes, descuidados, ingênuos, que desconhecem o que o velhaco lhes prepara, mas a platéia já sabe o que ele é e o que ele pretende, e pode suspeitar qual será o desfecho. O fato de a platéia ter esse conhecimento tem um efeito paradoxal, que é tornar mais interessante o suspense.

Incorre em erro – que com certeza comprometerá o sucesso de sua peça –, o dramaturgo que cria em sua assistência a expectativa de uma cena extraordinária, exigida pela sua condução prévia da trama, e essa cena não se realiza como esperado, frustrando assim o suspense criado no espectador.

Recursos a evitar. Fazer um número grande de cenas curtas, fazer a história saltar vários anos para frente, ou fazer uso do recurso de *flash back*, isto cria confusão e irritação nos espectadores. Outros recursos que se deve evitar são: criar personagens invisíveis, que são descritos em minúcias mas que nunca aparecem no palco. Também prejudica o interesse da Platéia aquelas cenas em que um personagem deixa o palco e volta trazendo algum recado ou conta uma novidade. Outros ainda são os apartes e os solilóquios.

O aparte consiste em o ator falar uma frase audível para a assistência mas que se supõe não seria ouvida por um outro personagem no palco, ou por todos os demais. O ator dá um passo fora da moldura do palco para falar confidencialmente com a platéia. O aparte contraria a regra de que o ator deve manter-se aparentemente alheio à sua audiência.

O solilóquio é chamado *construtivo* quando serve para explicar o progresso de uma trama de modo a deixar a história mais clara para o espectador, ou para encurtar o drama. É chamado *reflexivo* quando é empregado apenas para revelar à platéia certa seqüência de pensamentos de um personagem, sem que por meio dele o dramaturgo faça qualquer referência utilitária à estrutura da trama. Um bom ator pode fazer um solilóquio reflexivo sem perder a naturalidade. Embora o solilóquio reflexivo possa ser útil e mesmo belo, o solilóquio construtivo é tão indesejável como o aparte, porque força o ator para fora do contexto do mesmo modo.

Final Feliz. Conceber um final para uma história pode ser a parte mais difícil do trabalho criativo. Um final precisa corresponder ao fechamento lógico do drama desenvolvido nas cenas antecedentes. Não pode ser a solução de conflitos colocados apenas nas últimas cenas, nem a solução para os conflitos colocados no início, deixando-se de lado as complicações que se seguiram. O final feliz precisa ser crível, aceitável para os espectadores como a melhor opção, ou como desfecho claro e compreensível que satisfaz de modo inteligente ao suspense, traz o alívio que dissipa as tensões do clímax, e espalha um sentimento de compensação plena na platéia.

A análise sistemática e aprofundada de peças de teatro ou a de espetáculos, estes dois pilares da análise teatral à moda antiga, parecem hoje ter desaparecido do ensino universitário. Elas foram substituídas, com frequência, pelas oficinas de escrita ou de encenação, como se o conhecimento dos processos criativos fosse evidente e abrisse automaticamente o caminho para a escrita dramática ou para a interpretação cênica. Mas se a análise textual ou cênica ainda possui uma longa tradição e métodos comprovados, a oficina de escrita ou de encenação está apenas em uma etapa experimental, uma experiência que corre o risco de durar indefinidamente, em razão da renovação acelerada das formas verbais ou performativas.

Sob a forma de um balanço geral, em revista algumas das experiências pedagógicas, em diferentes lugares e momentos. Mencionarei esse período de minha carreira acadêmica, não por um gosto especial pela autobiografia ou pela

autoficção, mas por uma questão de comodidade em seguir uma evolução que não foi somente minha, mas de uma época na qual a teatrologia estava se procurando, em busca do melhor método de análise de texto e da cena, e também a fim de estimular a nova geração a escrever ou dirigir. Tenho consciência de que trinta anos de ensino na França, dez anos na Inglaterra ou dois anos na Coreia podem ser dificilmente comparados a oficinas de uma ou duas semanas em outros lugares do mundo. No entanto, as mesmas questões são colocadas em todos os lugares, apesar das diferentes condições culturais, institucionais e artísticas de cada país.

Olhando para trás, ao longo destas quatro décadas, de 1976 a 2016, percebo que minha trajetória corresponde aproximadamente à evolução da estética teatral e das teorias dominantes durante esse período. Essa descoberta não tem nada de surpreendente: ela segue de forma geral o curso da história sociopolítica de nossa época. Eu não estava totalmente consciente disso na ocasião, embora sempre tenha tentado ensinar levando em consideração a situação política, econômica e cultural do momento e do país, especialmente quando era convidado a dar uma conferência ou dirigir uma oficina no exterior. O fio condutor de meu trabalho, tanto teórico quanto prático, sempre foi a questão da relação do texto e da cena, mas a formulação do enunciado evoluiu de maneira constante. De fato, passei do texto a ser interpretado (a ser analisado) ao texto a ser colocado na encenação. A partir disso, observei o status do texto em diferentes práticas performativas e culturais. E, atualmente, interesse-me pelas constantes idas e voltas entre a escrita do texto e a construção da representação. Assim, peço permissão para retornar às etapas desse percurso, suas descobertas e seus impasses. Ao longo dos anos, descobri que minha pesquisa depende tanto das condições socioeconômicas quanto de minhas ideias pessoais sobre o assunto. Essa evolução da leitura crítica e cênica (entre os anos 1960 e 1970) às oficinas de escrita e encenação (a partir dos anos 1980 até hoje) corresponde à passagem de um modelo político sociocrítico a um modelo neoliberal que, atualmente, está presente em muitas de nossas universidades. Essa é a hipótese que procuro testar neste texto.

UNIVERSITÉ DE PARIS 3 SORBONNE NOUVELLE (1976-1986)

Após o período movimentado da expressão corporal e do teatro físico nos anos 1960, as oficinas de criação literária (creative writing) desenvolvem-se timidamente. Apesar da afirmação de uma Sorbonne que, a partir de 1968, se diz Nova, a universidade francesa mantém-se cética sobre a possibilidade do ensino da escrita literária ou teatral. Ninguém crê na viabilidade disso ou arrisca-se por esse caminho. No entanto, o trabalho sobre cenas do repertório teatral faz parte de uma longa tradição, que tem origem na formação tradicional e nos concursos de admissão dos conservatórios, bem como nas audições de atores³⁶. Nestes anos pós 1968, foi deixada de lado uma velha atitude normativa (a arte da declamação e da pronúncia) e mostrou-se um interesse na reflexão estética e política sobre a releitura das peças, inclusive dos clássicos, reinterpretadas em função de uma encenação renovada da peça.

Apesar de tudo, nessas releituras ou nas primeiras oficinas de escrita, continua difícil desviar-se da análise psicológica dos personagens, que ainda são tomados como pessoas reais cujas motivações profundas devem ser questionadas, com a ajuda de Stanislavski. Nadando contra a corrente, baseio minhas análises dos personagens em um modelo neoaristotélico e brechtiano, substituindo as intermináveis análises das motivações por esquemas actanciais inspirados em [Greimas \(1970\)](#). Mesmo que, naquela época, Roland Barthes ou Michel Foucault tenham proclamado a morte do autor, os jovens atores ou os autores nascentes muitas vezes cedem à ilusão de que seus personagens assemelham-se a pessoas reais, que são personagens à procura de autor.

No entanto, logo após vencer-se a batalha estrutural, surge, a partir do fim dos anos 1970, a onda do teatro intercultural, que impõe, em teoria e depois na prática, a noção universal de cultural performance. O texto linguístico é reduzido a um elemento entre muitos outros. Um elemento que já não parece ser necessário, uma vez que muitas tradições performativas não se servem dele. O projeto de oficina de escrita retrocede ou limita-se a obras padronizadas, peças bem feitas, comédias leves, cujas regras e, conseqüentemente, o ensino permanecem bastante simplistas. A universidade francesa não acompanha essa fase intercultural e, com isso, não integra os novos Performance Studies. Assim, universidade e política ficam

desamparadas, ou mostram uma atitude de renegação, diante do desenvolvimento da globalização e de sua reviravolta neoliberal. Para a oficina de escrita teatral, trata-se de uma nova oportunidade, mas que não é verdadeira. Essa impressão confirma-se para mim durante meu período na Université Paris 8³⁷.

UNIVERSITÉ PARIS 8 VINCENNES-SAINT DENIS (1987-2007)

Ao mudar de universidade parisiense, passando da terceira à oitava, eu desfruto de uma liberdade pedagógica ainda maior, mesmo se, tendo sido transplantada em 1980 para a cidade de Saint-Denis, a Universidade de Vincennes não é mais tão experimental quanto na década anterior: a época mudou e a utopia é como uma estrela que perdeu seu brilho. Nesse sistema pedagógico não se dá uma nota final: decide-se conceder ou não a unidade de valor (para validar a disciplina ou a oficina), sem quantificar o desempenho. No entanto, abandonou-se a bela prática de deixar que o próprio aluno decidisse sua nota. Os estudantes de Vincennes tinham, na verdade, uma tendência a subestimar suas notas, o que era bastante injusto. Hoje em dia seria impossível seguir a diretriz (provocadora e cheia de humor) de Badiou, na qual dava seu acordo para que os alunos ausentes também recebessem a validação poética da disciplina ([Imagem 1](#)). Uma universidade sem notas, ou com notas simbólicas, mas que, no entanto, frequentemente dava um feedback personalizado e direto: os antigos estudantes de Vincennes ainda guardam isso na memória! Especialmente, como a universidade francesa continua a ser quase gratuita, professores e estudantes de letras e de artes encontram maneiras de contornar as diretrizes ministeriais, consideradas muito burocráticas.

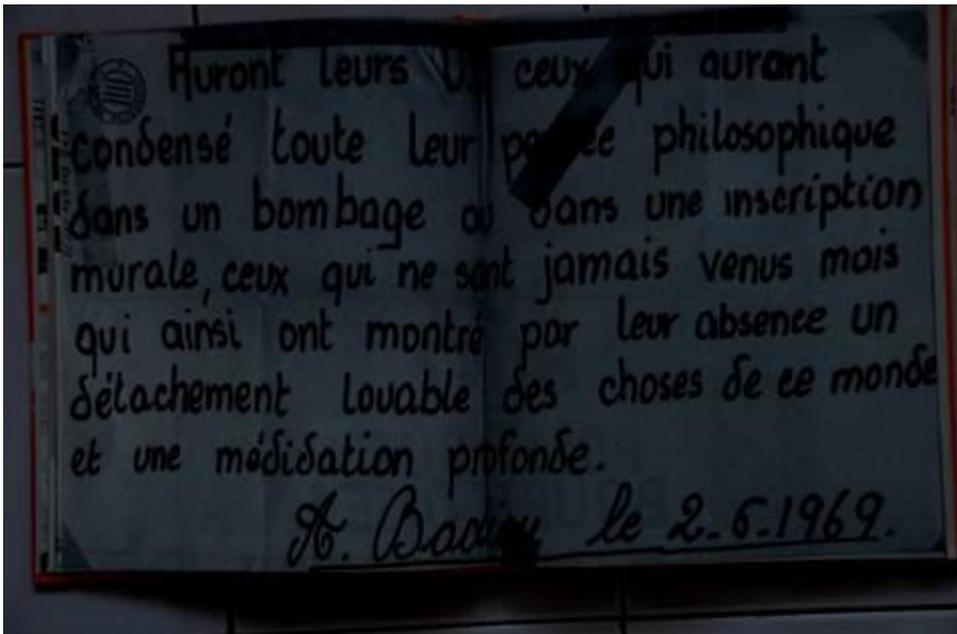


Imagem 1 Foto do cartaz em Vincennes, em 1969 “Validarão as Unidades aqueles que tiverem condensado o conjunto de seu pensamento filosófico em uma pichação ou em uma inscrição mural, aqueles que nunca vieram, mas que, assim, mostraram com sua ausência um louvável desapego das coisas deste mundo e uma profunda meditação” ([Djian, 2009](#), p. 54-55).

Para mim, poucas coisas mudaram nos anos 1990, apesar da ascensão da globalização e da degradação da universidade de massa em uma sociedade cada vez mais desigual. Eu continuo a fazer os estudantes trabalharem sobre cenas de sua própria escolha ou selecionadas por mim. Minha oficina prática permanece sem relação com minhas disciplinas teóricas. Nessa época, a universidade francesa ainda não havia introduzido a *practice as research*, inventada na Grã-Bretanha nos anos 1990. Pode ocorrer que os atores escrevam e preparem uma criação original, mas essa não é a regra geral. A relatividade do sentido de um texto, de sua recepção e de sua reelaboração pelo leitor ou pelo intérprete é algo assumido e aceito como um desafio pelos atores. A crítica de uma proposição de cena é feita em função de sua própria lógica, de suas opções, de sua suposta coerência, dos pequenos erros e das melhorias possíveis. Esse método exploratório nos ensina a relativizar o sentido de um texto, a transformá-lo, a levar em consideração o conjunto dos signos da representação e, assim, a nos servir da encenação como uma

alavanca para a releitura dos textos. Existe aí um risco de que a dúvida metódica cartesiana e o relativismo tornem-se ceticismo, uma desconstrução generalizada, ou uma simples gestão semiológica dos signos.

Para muitos pesquisadores (especialmente franceses ou alemães), e para mim mesmo, esta ainda é a época da análise dramaturgical. Mas trata-se de uma dramaturgia renovada pela volta do texto, pelos esforços da edição literária teatral e pelas novas formas de prática da cena (ou da não-cena). Em minhas análises dramaturgical das peças francesas contemporâneas (pós-dramáticas ou outros tipos), a dificuldade não é apenas a adaptação delas às ferramentas metodológicas a partir de microanálises dos textos ([Pavis, 2002](#)). A dificuldade também consiste em encontrar os meios de testar de forma prática as noções e os cinco níveis de análise que eu proponho, através de exercícios para os atores, sem perder de vista a globalidade da dramaturgia, quer ela seja textual ou cênica. Frequentemente, essas noções situam-se em um alto nível de abstração, que o Dramaturgo ou o diretor dominam bem, mas que o ator médio tem dificuldade em conceptualizar, por estar preocupado com reflexões psicológicas sobre a motivação, a concentração, a identificação e outras ferramentas de sobrevivência, às quais ele resiste a abandonar em favor de análises abstratas que parecem não lhe dizer respeito.

Chegamos, assim, aos limites da releitura de obras, clássicas ou contemporâneas, através de encenações diferentes. O diretor pensa ter encontrado a boa leitura, a leitura inédita, original, que vai anular as anteriores. Confrontado ao jogo formal das interpretações de obras, o leitor ou o espectador acaba acreditando que tudo tem o mesmo valor, que tudo é relativo e possível. De acordo com a crença política (à maneira de Roger Planchon, por exemplo), o bom diretor é aquele que encontra a leitura política mais eficiente para a compreensão de sua época; de acordo com a crença formalista (como para Antoine Vitez), as variações interpretativas são inúmeras e, portanto, relativas, pois conduzem a resultados contraditórios. A análise política de Planchon torna-se facilmente autoritária, simplificadora (ou mesmo, simplista), enquanto as variações formais de Vitez convertem-se em um brilhante jogo de desconstrução que deixa o espectador um pouco perdido.

Esse limite da releitura, essas dificuldades em propor uma teoria do texto dramático, em renovar e ampliar a concepção ocidental do teatro, esse ceticismo em relação às oficinas de escrita, também podem ser explicados pela grande transformação das práticas da cena e da não cena. Com o surgimento do interculturalismo e das formas performativas interculturais, meu trabalho dramaturgico perde um pouco de sua relevância. Por um lado, nessas formas não europeias ou mistas (interculturais), o texto não se situa no centro do espetáculo, frequentemente ele é considerado acessório, secundário, em transparência, e é substituído por tradições ancestrais de jogo: o que justifica a dificuldade, e mesmo o perigo, de aplicar os instrumentos da dramaturgia dramaturgica às obras a serem analisadas ou criadas nas oficinas de escritores. Por outro lado, o irmão e adversário do teatro intercultural, o teatro dito pós-dramático, que se estabelece como uma reação contra o teatro de diretor dos anos 1960 e 1970, também tem tendência a marginalizar o texto e a rejeitar qualquer análise dramaturgica e sistemática dos textos. Resulta disso um grande ceticismo em relação às oficinas baseadas no ensino de regras textuais, em um know-how dramaturgico ou em indicações de encenação.

Ao refletir sobre isso, conscientizo-me que teria sido possível, com tempo, trabalho e paciência, testar de forma sistemática as categorias de meu modelo de análise sobre novas formas performativas³⁸, ainda que fosse necessário colocar em questão esse modelo por demais textual e dramático. Mas a universidade interpretou mal a transformação da época e das mentalidades. Buscando mostrar-se profissional de imediato, ela abandonou-se à cultura da urgência, da expressividade e do individualismo. Entrando em uma lógica de rentabilidade imediata, ela desviou-se na direção de um modelo neoliberal, que foi particularmente nefasto, como mostra o exemplo da universidade inglesa.

UNIVERSITY OF KENT AT CANTERBURY (2007-2016)

Comparadas às universidades francesas, as universidades inglesas dão uma impressão de riqueza e de organização impecável. Além disso, há o interesse incontestável da língua, que certamente atrai os numerosos e animados estudantes do continente europeu que podem ser encontrados no campus da University of Kent

at Canterbury. A experiência da Practice as Research foi bastante desenvolvida nas universidades do Reino Unido (a partir do início dos anos 1990), antes de disseminar-se no mundo anglófono, e ser adotada por the rest of the world. Em Canterbury, esse método produziu excelentes resultados, mas quase exclusivamente no mestrado e no doutorado. Eu pude observar isso como membro de banca de diversos mestrados e como professor em tempo parcial. Os trabalhos correspondiam às minhas expectativas de uma teoria materializada (ou de uma prática intelectualizada). Na maioria das vezes, a dissertação trazia conclusões úteis, não apenas aos candidatos, mas também à comunidade de pesquisadores.

Frente a uma dupla experiência de oficina de playwriting, no terceiro ano do Bachelor of Arts, minha surpresa foi grande ao constatar que a reflexão teórica e prática da Practice as Research havia desaparecido tanto do course outline da oficina quanto, em grande parte, das expectativas dos estudantes. O programa (syllabus) impõe uma separação entre as aulas teóricas, como conferências, e as oficinas propriamente ditas, em uma sala de teatro na qual os estudantes ficam sentados na plateia como espectadores que assistem a um espetáculo. Esse eterno vazio entre aqueles que fazem e aqueles que assistem reproduz-se aqui desde o princípio, como uma barreira de segurança e de proteção, o que não colabora à eclosão da criatividade.

Mas o extremo planejamento da oficina está apenas começando. No entanto, um module specification Template deixa claro, em duas páginas cheias de detalhes, as module specifications. O módulo deve ser aprovado e assinado por um School Director of Learning and Teaching/School Director of Graduate Studies (as appropriate). Em seguida, ele é atribuído a um module convenor, o qual pode designar um tutor e guest tutors. Mas os preliminares que antecedem o ato criador ainda não terminaram e o requerente não terminou seu calvário; ele é intimado a ler o contrato com atenção; “VOCÊ DEVE consultar o GUIA DOS ESTUDANTES DE TEATRO para as seguintes informações: procedimentos para os pedidos, critérios de avaliação, módulo de avaliação”³⁹. Em caso de dúvida, ele consulta seu professor, que pode referir-se às 58 páginas do staff handbook, ou às outras diretrizes on-line...

Pode-se facilmente comparar essa série de filtros e dispositivos que a universidade coloca de forma constante entre ela e seus estudantes aos dispositivos de gestão de empresas que os novos contextos do trabalho colocam entre administradores e trabalhadores. Esse procedimento pode ser comparado ao de uma “Gestão desencarnada”⁴⁰ que Marie-Anne Dujarier designa como a dos planners: estes “ENT#091;...ENT#093; criadores dos dispositivos estão afastados demais do ‘real’. Eles ‘planam’ e ‘não têm nenhuma ideia do que fazemos’ ENT#091;...ENT#093;” (Dujarier, 2015, p. 67)⁴¹. Os PlannerS (P. S.), de acordo com a terminologia de Dujarier, são ao mesmo tempo aqueles que planejam tudo nos mínimos detalhes (tanto ‘ubuescos’ quanto ‘kafkanianos’) e aqueles que ‘planam’ como planadores (gliders) ou que se elevam no céu das diretrizes vindas de muito alto, como balões infláveis, sem contato com a terra firme. O problema está no fato que os PlannerS administrativos gostariam de tornar-se planejadores-pedagogos. O professor-pesquisador da universidade anterior à universidade mercantil é levado a tornar-se um autoplanejador, um autoempreendedor, o administrador de um conhecimento pré-mastigado, pré-programado, normatizado, e que deve ser apenas confirmado discretamente. Ou sem criar nenhuma sombra, à maneira do Peter Schlemihl de Chamisso⁴², que imprudentemente vendeu sua alma ao Diabo. Pois sem ter sombra, sem ter consciência de seus atos, sem liberdade de explorar, o professor-pesquisador transforma-se em planejador e não é nada além da sombra de si mesmo.

Qualquer iniciativa, qualquer desejo de originalidade, qualquer experimento é rapidamente canalizado, para evitar riscos que poderiam voltar-se contra a universidade. Tudo foi planejado: a sequência imutável de temas e bibliografias padronizadas, a ordem imutável das aulas com seus temas previamente decididos, a maneira de reunir os componentes de uma teoria exposta de forma sistemática, o sistema de presenças, inseridas no computador a cada aula pelo professor-controlador. Este último não tem muita margem de manobra, assim como o estudante-autor.

Evidentemente, posso falar apenas de minha própria experiência: por um lado, sinto-me como um sujeito subjetivizado, um professor responsável por um grupo de

estudantes, mas também por uma pesquisa original, que ele deve à comunidade; por outro lado, e de forma cada vez mais frequente, sinto-me como um sujeito dessubjetivizado na medida em que as diretrizes, o manual de funcionamento, dependem dos PlannerS e não da experiência pedagógica acumulada, nem da qualificação do pesquisador. Sinto-me preso entre o discurso de gestão dos PlannerS e a experiência concreta com os estudantes. Nessa situação desconfortável, sinto-me dividido, ou mesmo esmagado, entre um ensino normatizado e uma pesquisa guiada demais.

A prática não dá mais origem a uma pesquisa, conforme a expectativa gerada pela Practice as Research introduzida no Reino Unido. Assim, rapidamente retoma-se um aprendizado pseudoprofissional do tipo How to... (write a play). Todos os procedimentos de controle e de verificação possíveis são estabelecidos a fim de tranquilizar o cliente, assegurar-lhe um produto sem-defeito. Aliás, essa garantia contra todos os riscos, vendida aos estudantes por um alto preço e de forma obsessiva, associa-se ao aumento da precarização dos professores. Assim, meu trabalho artesanal sobre as análises de peças ou espetáculos, com um caráter necessariamente experimental e exploratório, vai de encontro às novas normas neoliberais da empresa educativa mercantil (padronização, eficiência, deslocalização, visibilidade, terceirização, etc.). A universidade inglesa é apenas um exemplo que tem tendência a ser ampliado a todas as sociedades neoliberais.

Para mim, o importante, nessa experiência, é que cada participante escrevesse o que quisesse e de acordo com seu próprio gosto. Assim, eu estimulo cada um a começar a escrever uma cena, como uma obra autônoma ou como parte de um conjunto. Cada sessão semanal de três horas é dedicada às proposições de encenação do que foi escrito pelos estudantes em casa, enviado a mim no dia anterior (ou na manhã do dia da aula) por e-mail e que pode ser material de jogo. Frequentemente, esse esboço realizado na hora fornece um material bastante rico, mesmo que seja apenas para avaliar o que foi compreendido, para onde a narrativa dirige-se, ou quais são as pistas falsas a evitar. Com grupos de mais de quinze participantes é possível passar sete ou oito cenas em uma manhã, o que permite que o grupo (ou que metade dele) faça uma avaliação provisória, mas superficial,

antes de continuar. Em minha opinião, testar uma versão do texto em cena durante o processo de escrita é essencial. Mas também seria necessário poder analisar o texto de forma detalhada e, se possível, em função do conjunto de seus parâmetros ([Pavis, 2002](#), p. 13), antes de se efetuar uma análise semiológica do trecho montado. Explicações aprofundadas são impossíveis, em razão da limitação de tempo, pois elas poderiam deixar os outros participantes, sentados nas primeiras fileiras do teatro, impacientes. No entanto, esse seria o momento mais apropriado (e não uma semana mais tarde, durante uma conferência) para trazer um complemento teórico relacionado à abordagem de uma questão prática. Seria importante ter tempo para experimentar outras formas de interpretação e estimular mais ousadia, ambiguidade ou riscos.

Exercícios sob medida (a serem inventados), especialmente sobre o jogo de cena, poderiam ter sido úteis nessa situação: exercícios criados individualmente. No entanto, eu continuo cético em relação ao emprego de exercícios realizados a partir de restrições formais para superar os bloqueios do escritor e estimulá-lo a escrever, e considero esses exercícios mais adaptados a crianças, adolescentes ou iniciantes ([Danan, 2012](#), p. 62-71). A exceção que confirma a regra seria o livro de Les Essif, *The French Play*, que teoriza a produção de um espetáculo passando por todas as etapas e propõe, em cada ponto, exercícios de sensibilização à encenação para estudantes, especialmente no contexto de estudos franceses (Essif, 2006).

Uma escola de arte, mesmo na universidade, precisa de uma atmosfera calorosa para poder funcionar e sobreviver. Pude constatar essa atmosfera em todos os lugares, mesmo em Canterbury, há alguns anos. Desde então, a universidade mostrou sua verdadeira face: neoliberal, consumista, burocrata, mercantil ([Hibou, 2012](#)). A pesquisa não pertence mais aos pesquisadores. O ensino é separado da pesquisa que, por sua vez, não alimenta mais o ensino. Os professores são submetidos à obrigação de resultados imediatos, marketable, suscetíveis de atrair subvenções e a atenção do grande público. Aterrorizados pela gestão e seus PlannerS, silenciosos e dissimulados, os professores tornaram-se “Animais enfermos da peste”: “nem todos sucumbiam, mas todos adoeciam”⁴³. Sobrecarregados por tarefas administrativas tão fúteis quanto inúteis, pela busca desenfreada de financiamentos que apoiem

suas escolas, envolvidos em projetos de pesquisas que já foram realizadas várias vezes ou que não correspondem a seus interesses, os professores de teatro mostram-se bastante desanimados.

KOREA NATIONAL UNIVERSITY OF THE ARTS (2011-2012)

Para mim, no entanto, a pesquisa continua. Talvez ela esteja apenas começando. Atualmente, ela ocorre por partes e em diferentes lugares. Eu conto com os novos contextos para resolver o enigma da escrita, a magia da encarnação cênica e, sobretudo, o milagre das idas e voltas entre texto e palco.

Convidado a Seul pela Korea National University of the Arts, pude decidir livremente minhas aulas: um ou dois seminários teóricos sobre a análise e a estética de espetáculos contemporâneos, uma oficina prática com os alunos de interpretação, direção e escrita. As outras categorias (cenografia, dramaturgia, estudos teatrais) tem pouca representatividade em minha oficina semanal. Minha proposta é trabalhar sobre uma cena diferente por semana, sendo cada cena escrita em coreano por um participante do grupo e traduzida em inglês para mim. Após uma curta discussão, cada um dos (seis a dez) participantes deve fazer uma proposta de representação da cena escrita para a aula. Comparamos as versões, criticamos, corrigimos e, às vezes, tentamos sintetizar a encenação a partir das melhores propostas. Evidentemente, não intervenho no texto coreano, a não ser que uma observação dramática útil e precisa seja necessária. Ou seja, não se trata de uma oficina de escrita, mas de uma leitura crítica e de interpretação cênica.

Curiosamente, não tenho nenhuma dificuldade com os autores-atores-diretores que participam da oficina: nem a respeito de suas escolhas temáticas, nem por seu tipo de interpretação e, menos ainda, pelas escolhas da forma dramática e cênica.

Em meio às universidades coreanas, a maioria sendo particular e cara, a University of the Arts ocupa um lugar especial. Escola bem considerada, elitista, ela seleciona os alunos de arte através de concurso. São escolhidos, por exemplo, apenas cinco estudantes por ano, entre seiscentos candidatos de direção, selecionados através

de exames e projetos, cujos critérios de avaliação, na verdade, não compreendo perfeitamente. A seleção também é draconiana para autores, cenógrafos e atores, mas, para a especialidade teórica de estudos teatrais, ela é menos severa.

De um ponto de vista técnico, não tenho nenhum problema com meus alunos coreanos, sobretudo porque a organização dos estudos é baseada no modelo americano. Trabalhamos bastante sobre autores norte-americanos ou ingleses. Os jovens autores coreanos, mesmo quando abordam assuntos coreanos, me parecem influenciados por certa dramaturgia realista ocidental ou, às vezes, abstrata e pós-dramática. Por vezes, tenho a estranha impressão que os estudantes, seus professores (frequentemente formados em uma universidade norte-americana) e a população em geral são mais ocidentalizados e globalizados do que eu. Com respeito à tecnologia pelo menos, dos microprocessadores ou do funcionamento das universidades, essa diferença é evidente. Mas, sem dúvida, as mentalidades ainda estão muito ligadas à cultura, à história, à religião, ao confucionismo. Seja como for, a educação, a formação, a política pedagógica e universitária parecem ser impermeáveis a qualquer evolução, bloqueadas em sua finalidade e sua política cultural conservadora. Apenas alguns jovens artistas ou professores críticos da sociedade e da política, pessoas radicais que ficam à margem, tentam resistir, sem nenhuma chance, por enquanto, de obter uma mudança de rumo. A Korea National University of Arts não amordaça seus jovens artistas, mas, no mundo profissional, eles têm dificuldade para sobreviver após deixarem a escola.

Nesses anos 2011-2012, eu estava decidido a considerar o contexto cultural coreano. Para refinar minha reflexão sobre a escrita dramática e cênica, para compreender o lugar da educação em um sistema bastante capitalista, exceto em algumas escolas de elite, eu queria me inspirar em tradições culturais coreanas e na situação econômica do país. Mas a partir do momento em que a regra é escrever um texto para depois interpretá-lo e encená-lo com base em um modelo americano (raramente europeu), somos colocados em uma tradição dramática ocidental. Não se pode esperar que os atores e autores contemporâneos coreanos retomem diretamente as tradições da dança popular do povoado, proponham uma coreografia, uma música, uma aptidão física ou acrobática, uma festa popular. Na

perspectiva de ensino dessa escola, supõe-se que esses alunos-autores forneçam um texto. A escrita dramaturgica e as regras de escrita (da forma como são dadas aos autores) passam primeiramente por um ato intelectual de redação escrita, antes que os intérpretes escolham a forma do jogo e da encenação. Uma boa parte de meu trabalho consistia em retomar conceitos da dramaturgia europeia. A dramaturgia clássica (Aristóteles), neoclássica (Brecht) e pós-dramática (Lehmann) tornava-se a estrutura de nossas análises. Na verdade, eu precisava redefinir esses conceitos. Eu não conseguia me contentar com explicações e comentários dramaturgicos sobre a peça e sua encenação por um dramaturgo. Essas explicações dramaturgicas contidas nas primeiras páginas dos programas das peças, que nos explicam o sentido da peça e as linhas gerais da encenação.

Mas o que ocorreu com os diretores e atores que participavam de minha oficina? Certamente ficaram surpresos, mas seu espírito crítico, sua compreensão da política foram modificados? Eu nunca dava ordens ou diretrizes indiscutíveis para a interpretação, eu não sabia qual era a maneira ideal de montar os textos deles. Eu não arriscava nenhuma análise política da situação em que eles se encontram. Eles encontravam-se em uma espécie de bolha universitária elitista, que não corresponde muito à situação de competição desenfreada do mercado de trabalho, inclusive no mundo da arte, ao qual eles se confrontariam ao sair da escola ([Pavis, 2017](#)).

HAVANA (2016)

Após Paris, Seul ou Canterbury, eu não poderia imaginar um contraste maior do que com o Instituto Superior de Arte de Havana, rebatizado recentemente, talvez para ganhar um ar mais globalizado, como Universidade das Artes. Esse foi, para mim, o momento de verificar minhas certezas e testar alguns de meus conhecimentos.

As experiências de Seul e Canterbury confirmam, para mim, o valor autônomo da literatura dramática e a legitimidade de uma oficina de escrita dramaturgica. O texto dramático é considerado como uma obra em si, quer ele seja ou não publicado ou mesmo encenado. É possível lê-lo no papel e imaginar a encenação que lhe (e nos) convém. Michelene Wandor observa acertadamente que “ENT#091;...ENT#093; o

processo de criar (de escrever) um texto dramático é, do ponto de vista do escritor, completo em si” (Wandor, 2008, p. 117)⁴⁴. Isso parece ser uma descoberta extraordinária após os anos performative, pois, justamente, a teoria e a semiologia dos espetáculos mostraram, durante muito tempo, uma tendência a considerar o texto, quando havia um, como um simples meio para entrar diretamente no espetáculo e na imagem.

Graças a autores-encenadores-teóricos como Joël Pommerat e Michelene [Wandor \(2008\)](#), foi estabelecida uma concepção mais clara sobre a relação entre texto e palco. “Em meu trabalho - diz Pommerat - não se pode separar escrita do texto e escrita da cena. Elas ocorrem paralelamente através de idas e voltas regulares”⁴⁵. Ao que Wandor parece fazer eco de forma direta: “Os significados são criados pela interface entre escrita e representação” (Wandor, 2008, p. 117)⁴⁶. Com essa certeza, que pode parecer uma evidência, mas que, na verdade, foi adquirida com dificuldade, eu cheguei à ilha de Cuba, em um primeiro de abril, em 2016.

O ensino universitário em Cuba é completamente gratuito. Felizmente, pois com um salário mensal de 50 dólares, nem os estudantes, nem seus pais poderiam pagar taxas de inscrição como as da Inglaterra ou dos Estados Unidos.

Fui convidado, pelo Instituto Superior de Arte de Havana, para participar, por dez dias, para uma oficina cujo tema geral foi escolhido por mim: a globalização na vida privada. Nas próximas linhas, apresento um resumo de minhas anotações dessa semana extremamente política, que sintetizam o estado atual de minha reflexão sobre as relações entre a escrita e o trabalho de cena e mostram como os estudantes cubanos vivenciam diariamente a influência da globalização e a dificuldade de manter-se distante do mundo neoliberal:

Primeiro encontro, propostas políticas:

- 1) Diga algumas palavras e execute algumas ações que mostrem quem você é e como você se situa e reage diante da globalização, de seu impacto em sua vida diária e pessoal. Cada um fará uma breve apresentação de si mesmo, de um ou dois minutos.

2) Retome alguns fragmentos do material apresentado anteriormente, improvisando um processo de dilatação ou, ao contrário, de concentração dos materiais (situações gestuais e fragmentos textuais).

3) Faça idas e voltas entre cenas interpretadas (sem palavras) e palavras que 'emergem' das situações improvisadas; passe do texto ao jogo e vice-versa, procurando a complementaridade desses dois elementos no que, progressivamente, você parece querer dizer, no que você está querendo dizer.

4) Tanto na escrita quanto no jogo, busque materializar (tornar concreto) e desmaterializar (tornar abstrato) uma situação, um gesto, um texto, tornando-os tangíveis e intangíveis. Introduza uma elipse no texto ou na situação. Introduza esclarecimentos no texto ou no jogo, ou, ao contrário, ambiguidades. Assim, organize e ajuste o que deve ser representado ou não.

5) De acordo com o método de Pommerat, a ideia fundamental é que:

ENT#091;...ENT#093; esses dois momentos, que chamamos escrita e encenação, não estão separados. O ato de escrever um texto, a cenografia, o movimento dos atores, seus gestos, seus corpos, suas vozes, os figurinos que eles vestem, o som, a luz, tudo isso constrói sentido. Eu escrevo com todos esses elementos. Eu escrevo para o palco e com o palco, em cumplicidade com uma equipe inteira ([Pommerat, 2010](#), p. 51)⁴⁷.

O trabalho dos estudantes cubanos consiste em criar um fragmento de teatro através de idas e vindas entre escrita e interpretação, sem partir de um texto pré-escrito, mas elaborando passo a passo a escrita e o jogo, testando um através do outro.

Segundo encontro:

Examinamos as diversas propostas dos grupos e de cada um no grupo. Temos duas preocupações principais: 1) Progredir na narrativa, desenvolvê-la e organizá-la. Pouco a pouco, encontramos a fábula antevista e construímos a intriga ou, pelo menos, relacionamos alguns fragmentos de acordo com certa lógica narrativa.

Assim, construímos progressivamente a estrutura narrativa, marcando os pontos de passagem, as diferentes etapas, a continuidade dos acontecimentos, com as contradições, as ambiguidades, as elipses. 2) A segunda preocupação é progredir na construção da temática, do que queremos dizer, no caso, sobre a globalização, do que começamos a compreender sobre isso. O que queremos dizer sobre isso? Como se desenvolve a pesquisa? Como a experiência de cada participante contribui na abordagem da temática escolhida?

A noção de dispositivo, proposta por Foucault e Agamben, serve de conexão entre o dispositivo espacial do palco e o dispositivo no qual se manifesta o poder, especialmente o poder de controlar as pessoas.

Terceiro encontro:

De acordo com Pommerat:

É preciso diferenciar dois aspectos em nosso trabalho. Primeiro, há uma pesquisa de deixar-ser, uma pesquisa de abandono no trabalho de ator, depois, há um grande domínio e uma definição de tudo, ou seja, o estabelecimento de muitas limitações, na encenação e na organização espacial dos corpos ([Pommerat, 2010](#), p. 51)⁴⁸.

Quarto encontro:

Sessão dedicada aos problemas de escrita e reescrita, da escolha de uma versão e da definição de uma encenação possível. No entanto, ainda estamos na fase das tentativas, não na das explicações. O ator, diz [Pommerat, deve evitar absolutamente "fabricar, atuar, para que algo aconteça" \(Pommerat, 2009](#), p. 94)⁴⁹.

Quinto encontro:

No papel, as idas e vindas entre escrita e jogo são feitas facilmente, mas somente no papel! Ou seja: é mais fácil encenar um material textual do que escrever ou reescrever algo a partir do que nos mostram os atores. Pois, nesse caso, é preciso proceder à verbalização, não apenas em nossa mente, mas transformando nossas

impressões, nossas ideias, em palavras no papel, palavras que outros poderão um dia ler e interpretar à sua maneira...

Conclusões Havanesas

Esses exercícios e essas indicações rigorosas de meu plano quinquenal realizado em cinco dias cubanos correspondiam ao estado de minha pesquisa na época de meu desembarque pacífico. Mas essa pesquisa precisava ser testada, e mesmo contrariada, pela prática dessa nova geração de estudantes. A questão era saber se os participantes da oficina sentiam-se afetados pela globalização, ou se eles consideravam-se protegidos desse fenômeno, isolados em sua ilha, afastados de uma universidade neoliberal e mercantil, mesmo que eles já sintam a pressão da invasão de um mundo neoliberal. Minha provocação consistia em estimular os participantes a refletir sobre seu futuro com a mundialização e a liberalização da economia: esse sistema político e econômico - era minha pergunta implícita - baseado em um isolacionismo forçado e frenético ainda tem, para vocês, alguma chance de resistir? Vocês se consideram como o último dos Moicanos⁵⁰? Será que vocês poderão continuar produzindo esse excelente teatro experimental atual, e a que preço? Evidentemente, eu esperava que eles me contestassem: “mas nós também, sobretudo nós, somos vítimas da globalização!”. Em Cuba - segundo o que me disseram -, a globalização é um produto de luxo, que dá acesso à Internet em alta velocidade, por exemplo, mas esse aparato infelizmente não serve aos políticos oficiais para manter e melhorar o contato com o estrangeiro; no entanto, ele é utilizado pelos jovens para tentar estabelecer uma comunicação individual com o mundo exterior, por meio, sobretudo, das redes sociais.

De qualquer forma, no fim dessa semana de trabalho, coloca-se novamente a questão de saber em que os trabalhos práticos havaneses sobre a maneira cubana de ver a globalização modificaram minha teoria teatral e minha compreensão da globalização e da universidade, cada vez mais liberal fora de Cuba.

Sob um ponto de vista puramente teórico, senti que deveria adaptar minhas análises à estratégia discursiva deles, ao seu senso de humor, à sua ironia, aos duplos sentidos, à facilidade que eles têm para distorcer o sentido de um texto, os silêncios

do texto e sua relação delicada com os poderes, em todos os níveis. Nessa oficina cubana, os efeitos e manobras da globalização foram apresentados nas mais diversas e cômicas situações. Para eles, em Cuba, a globalização é algo ao qual são submetidos, algo que vem do exterior. Os mais astutos tiram proveito por meio de todos os tipos de arranjos e artimanhas, mas a maioria sofre as consequências da situação, o dia inteiro, mesmo no momento de saber o que arranjar para comer e em que moeda deve-se pagar a comida.

Sob um ponto de vista cruamente político, tanto eles quanto eu devíamos dizer as coisas indiretamente: o duplo sentido e a ironia são nossas principais figuras de linguagem, o que também é uma maneira de suportar esse sistema e de sobreviver a ele. Certamente podemos criticar os abusos de controle, o discurso duplo sobre o povo e a igualdade, mas os estudantes ou os intelectuais que encontrei lá não rejeitam o sistema como um todo e alguns ainda têm esperança de reformá-lo. Os empresários, no mundo econômico ou cultural, preparam-se para um acordo, para uma adaptação, para ressuscitar uma economia moribunda. Na vida diária e social, a luta de classes está de volta, mesmo que o comum dos mortais não tenha nenhuma chance, por enquanto, de derrubar a classe de privilegiados do regime, dos empresários ou da nomenklatura, mesmo que esse seja o tabu absoluto que não deve ser atacado, pelo menos não frontalmente. A maioria dos artistas dos grupos importantes vive muito modestamente de sua arte, mas, por enquanto, consegue sobreviver. Em uma sociedade neoliberal, que valoriza apenas números e lucros, eles não teriam nenhuma chance. Ao mesmo tempo, e este é o paradoxo que nem sempre é compreendido pelos europeus, essa criatividade está sempre em estado de liberdade supervisionada, em estado de respiração artificial e em um sistema político baseado na repressão. É a razão pela qual eu sinto estar apenas de passagem em Cuba, eu não gostaria de viver lá. Eu teria medo e tenho consciência pesada: enquanto dirijo essa oficina, não posso esquecer-me do aumento da repressão⁵¹.

Em seus exemplos de globalização, com suas causas e efeitos, os participantes da oficina souberam encontrar o objeto concreto, a situação cotidiana típica a fim de trazer seu grão de areia à paisagem global da frustração. Mas eles sempre fazem

isso com economia e elegância: um detalhe, uma alusão, uma hipótese, uma caricatura ou uma ironia. Isso resulta em um retrato grupal, uma apreensão global e abstrata que deixa o caminho aberto para uma explicação, à maneira brechtiana.

APÓS CUBA: O QUE FAZER E EM QUE TIPO DE UNIVERSIDADE?

No fim da oficina, os participantes não me parecem mais bloqueados: nem pela escrita, nem, menos ainda, pelo jogo; todos dominam suas verdades e oferecem-nas de uma forma pessoal de acordo com um destino coletivo. Os resultados estéticos e políticos ultrapassam minhas expectativas. Frequentemente, o telefone celular ou o computador são empregados como acessório de demonstração, como objeto de uma verdade, manipulada ou alcançada, utópica ou possível. Às vezes, quando tudo dá certo, o gesto artístico, inventado pelo ator-diretor, provoca, tanto nele próprio quanto no espectador, uma intuição súbita, uma iluminação, quase um satori, uma imagem que ajuda a compreender os fenômenos sociais de maneira crítica, política e poética. O trabalho formal - dramaturgico, textual, cênico - leva, então, a uma reavaliação dos conteúdos, a um questionamento das divisões rigorosas entre público e privado, entre social e individual. Para tanto, é necessário utilizar a intuição provocada pela forma para refletir sobre os conteúdos que essa forma veicula ou que ela produz. Nesses momentos em que o mais concreto associa-se ao mais abstrato, essa imagem da verdade, ou de uma verdade possível, torna desnecessários os longos discursos ou as explicações complicadas. Ela nos oferece o que buscávamos no início: conhecer melhor a realidade e a política por meio do trabalho artístico. Sob formas e experiências diferentes, isso é o que às vezes chamamos de um “dispositivo” (Foucault, Agamben)⁵², ou uma “estrutura do sentimento” ([Williams, 1973](#))⁵³.

Após todas essas voltas e desvios, de Paris a Paris passando por Canterbury, Seul ou Cuba, teriam minhas ideias sobre o ensino do teatro, e mais particularmente sobre a teoria dos textos, sua escrita e sua encenação, viajado da mesma forma? Não tanto quanto eu gostaria. Mas elas evoluíram, à prova do tempo, da experiência pessoal, da História. É comum dizer que o teatro mudou muito desde os anos 1970. O tipo e o lugar do espetáculo transformaram-se, sua identidade estética e sua

função social estiveram em movimento constante. Mas, finalmente, ele continua aqui, como eu: sempre fiel ao posto de trabalho! Como eu, o teatro é uma eterna cigarra, sempre faminta: “na chegada da tormenta, não lhe restando comida, foi valer-se da formiga que morava perto dela. Rogou-lhe que lhe emprestasse algum grão com que manter-se até o verão”⁵⁴. No entanto, essa semente não é gratuita, ela custa um preço alto, mesmo que seja uma semente de loucura. Mesmo que as condições de pagamento mudem de um país ou de uma cidade à outra, em todos os lugares é preciso pagar caro.

- Paris terminou para mim, pois eu deixei a universidade há dez anos. Sei, por meus antigos colegas e por meio de minhas leituras mais recentes ([Jourde, 2011](#))⁵⁵, que os franceses também entraram na era dos controles e dos questionários idiotas que é preciso preencher regularmente; o ofício de professor-pesquisador transformou-se não em um trabalho de busca de bolsas e subvenções (não há dinheiro para artes e humanas), mas em um trabalho de controladores. Os bullshit jobs⁵⁶ prosperam, os PlannerS do Ministério da educação nacional ditam suas leis e planam cada vez mais alto. Não sei se ainda posso conduzir uma pesquisa sobre a encenação com um pequeno grupo de atores, em Paris.

- Em Canterbury, tive a oportunidade de dirigir seminários de mestrado em ótimas condições, com estudantes ingleses e internacionais. A concorrência entre os estabelecimentos de ensino é grande para atrair os estudantes, mas as admissões em mestrado são insuficientes para garantir a viabilidade de seminários muito especializados e, assim, de um programa postgraduate coerente. A situação não é muito melhor no nível undergraduate. Apesar de um sistema administrativo superdesenvolvido (para a busca de financiamentos, o controle da admissibilidade das publicações qualificáveis para o financiamento nacional, etc.), a admissão de novos estudantes é problemática, inclusive em razão das altas taxas de inscrição e dos empréstimos difíceis de reembolsar. E, no entanto, durante o University Open Day, as apresentações para os novos alunos potenciais e seus pais apreensivos, são impressionantes, os testemunhos dos estudantes de níveis avançados são convincentes e as porcentagens de satisfação anunciadas são soviéticas.

- Em Cuba, a situação é completamente diferente: os intelectuais (os professores, não os funcionários e oficiais) pensam que sua reforma dos estudos teatrais e sua reflexão teórica terão o poder de influenciar a política cultural de seu país, e a política em geral. De acordo com eles, bastaria reformular o funcionamento do sistema cultural e depois, a partir do interior, o funcionamento do próprio Estado, não apenas para evitar um desvio liberal, mas sobretudo para reformar o regime socialista. Seus principais problemas são liberar-se do discurso marxista oficial que se espera deles, no qual, apesar de tudo, eles ainda devem acreditar um pouco, e considerar todos os problemas em um contexto internacional e globalizado. Eles sabem que o sistema de educação neoliberal representaria sua destruição intelectual e socioeconômica. Evidentemente, ao se distanciarem dos equívocos do sistema no qual estão inseridos, eles correm o risco de serem denunciados pelos oficiais, arrivistas pseudomarxistas bem posicionados e sempre mascarados, protegidos pelo sistema e, assim, em posição de força. Essa esquizofrenia generalizada, esse jogo dissimulado de meus colegas professores de teatro cubanos, tem algo de comovente, mas também de perturbador e desesperado. Tudo isso não facilita a tranquilidade: é possível sentir neles um grande cansaço, mas nunca cinismo.

Se tomarmos o exemplo inverso, de uma universidade em um sistema universitário ultraliberal, como na Inglaterra, também podemos constatar uma situação bloqueada, mas da qual percebemos o caminho, o perigo, tanto para os estudantes quanto para os professores, sem entrever, no entanto, o que poderia parar esse mecanismo de alienação global. Mas a confiança necessária para qualquer troca pedagógica é abalada facilmente pela suspeita de que o deal entre professor e aluno não é um fair deal: o professor teme que o estudante pense não receber o suficiente pelo dinheiro que investiu; ele terá uma atitude desconfiada, fará adaptações em seu programa e em seus comentários, de acordo com a sensibilidade do cliente do qual, queira ou não, ele depende. E, inversamente, esse cliente pensará não apenas que tem um direito de controle sobre seu professor, mas que este último não lhe diz toda a verdade e, assim, de certa maneira, não lhe dá de fato o suficiente pelo dinheiro que investiu. No caso de uma opinião estética sobre uma obra em processo, da experiência quase existencial de uma criação, que frequentemente é uma primeira

criação, as consequências dessa falta de confiança e desse deal podem ser devastadoras. O professor pode, então, escolher entre o cinismo do comerciante e o desespero do mentor omissivo. A não ser que ele seja obrigado a escolher os dois, o que traz, aqui também, um grande risco de esquizofrenia.

Mas voltemos, in fine, a considerações menos desesperadoras! Estas últimas observações relacionam-se com a tese central de minha reflexão: o importante em nossa pesquisa de uma teoria do texto e da cena não é apenas seu grau de requinte, nem mesmo, para retomar o termo de Brecht, sua verdade; mas a arte de definir como esse conhecimento teórico inscreve-se na sociedade (nesse caso, na política universitária e cultural), como ele a influencia, onde e em que medida. Com Foucault, pensemos à relação do saber e do poder. Adaptemos suas teorias à modesta problemática de uma oficina de teatro:

Mas, levados por recentes avanços, novos problemas surgiram: não mais quais são os limites do saber (ou suas bases), mas quem são aqueles que o detém? Como é feita a apropriação e a distribuição do saber? Como um saber toma lugar em uma sociedade, como ele se desenvolve nela, mobiliza recursos e coloca-se a serviço de uma economia? Como o saber se forma e transforma-se em uma sociedade? A partir disso, duas séries de questões: teóricas, sobre as relações entre saber e política; e outras, mais críticas, sobre o que é a universidade (e as faculdades e as escolas de ensino médio) enquanto lugar aparentemente neutro no qual um saber objetivo deve, supostamente, ser redistribuído de maneira justa (Foucault apud [Djian, 2009](#), p. 150)⁵⁷.

Podemos considerar o saber sobre o texto e a cena, sobre a oficina de escrita ou de encenação como também tendo, mesmo que de forma modesta, um impacto sobre a sociedade e, primeiramente, sobre a universidade. No entanto, nos resta descrever os tipos de saber, de análise e de conhecimento que esse saber permite produzir. Também é necessário avaliar o que esse saber envolve para a política universitária e, de maneira mais geral, para a sociedade na qual ele está inscrito. Assim, o saber que foi identificado com a análise textual e cênica deve ser constantemente

submetido a um processo de historicização das teorias e dos métodos. Esses dois aspectos devem ser confrontados às condições socioeconômicas nas quais os diferentes saberes teóricos exercem um efeito sobre os poderes de uma sociedade. Mas, no que diz respeito ao teatro, trata-se de que tipos de saber?

Três tipos de saber:

1) Saber ler em vários níveis diferentes, significa poder ler o texto dramático ou a encenação em diferentes camadas, que se distanciam da superfície do texto. Esses níveis, além da superfície textual (A), são o da intriga (I), da fábula (II), da ação (III) e o da ideologia e do inconsciente (IV)⁵⁸. O saber identificado em cada nível relaciona-se a um conhecimento mais preciso de um elemento e de seu funcionamento no conjunto. Nada nos impede de aplicar esse modelo do texto ficcional à realidade social, tomando o cuidado de transpor as categorias dos cinco níveis em conceitos que explicitem o funcionamento da sociedade e de seu storytelling. As questões são, então: como a sociedade é descrita (A)? O que ela conta (I)? O que ela diz, de forma profunda (II)? Graças à que forças (III)? Por que dizer e com que objetivo (IV)?

2) Reconhecer as indicações da encenação, pois ao tentar reconstituir as escolhas de qualquer encenação, as indicações dadas aos atores e a outros colaboradores a fim de construir o conjunto da representação, nós ficamos conscientes das convenções do espetáculo. Por analogia, compreendemos que qualquer sociedade também se baseia em convenções e regras. Às vezes, uma encenação é legível a partir da sociedade que ela retrata e da qual ela depende. Inversamente, às vezes, uma sociedade é apreendida e torna-se legível por meio da modelização e da imagem que o teatro fornece dela. No entanto, encenação ou sociedade nunca são miméticas e modelizadas literalmente; o leitor ou o espectador devem reconstituir o processo de sua imitação-deformação-criação.

3) Saber distorcer um texto, é um dos grandes talentos dos diretores e dos políticos. Mas eles não são os únicos a praticar a distorção. Na verdade, sempre devemos ler em outros níveis, não apenas para mentir ou enganar, mas para enriquecer, aumentar, apropriar-se, redistribuir um texto muito raso ou enigmático. Por exemplo, lemos um poema em vários níveis, antes de decidir como entendê-lo. Sobre isso,

Benoît [Lambert nota que Vitez definia a encenação como a arte da ampliação. De fato, nos diz Lambert \(2010](#), p. 7), “o diretor estabelece a encenação por meio de dilatações, desenvolvendo consciente e voluntariamente as potencialidades significantes que ela contém de forma involuntária desde o princípio”⁵⁹. Para o espectador, trata-se, retomando os termos de Foucault, de uma “apropriação e de uma redistribuição do saber” que será útil para a sociedade ao fazê-la descobrir aspectos desconhecidos da experiência humana veiculada pela obra. Recentemente, Thomas Ostermeier reclamava que “hoje não há autores o suficiente, que façam esse trabalho de atualização cênica dos conflitos intelectuais, sociais, econômicos e geopolíticos”⁶⁰. Esse comentário é pertinente, além de ser uma observação oportuna: um texto de ficção é não apenas capaz de descrever e criticar o real, mas também de contribuir a inserir-se nele e agir sobre ele. Essa forma de saber representada pela ficção coloca-se, assim, a serviço de um poder político e econômico. Inversamente, a economia e a marca deixada pela sociedade também influenciam o saber ficcional representado pelo teatro, às vezes mesmo a ponto de ameaçar sua existência.

Retomando uma última vez meu projeto de teorizar ou, de forma mais simples, de descrever e realizar uma oficina de escrita dramática, devo admitir que estou consciente de não poder fazer com esse exercício o que tenho o hábito de tentar com a análise de textos dramáticos ou de espetáculos: expor algumas linhas diretrizes, explicar como o texto ou a cena funcionam. Sobre dizer como escrever ou como encenar, eu hesitaria fazê-lo, pois sempre considerei que se trata de um ato criador individual e pessoal. Assim, a oficina de escrita ou de encenação continua sendo, para mim, a fronteira final que não deve ser ultrapassada. De qualquer forma (e isto me tranquiliza e me conforta um pouco!), essa fronteira está sempre se afastando à medida que nos aproximamos dela: as técnicas de escrita e a estética cênica estão em constante transformação, bem como a realidade social e cultural que sempre nos escapa um pouco, apesar de nossos esforços para apreendê-la e expressá-la por meio da arte. No entanto, me parece que os diferentes saberes sobre e em torno do teatro, “sua maneira de tomar lugar em uma sociedade” (como diz Foucault), terminam por se encontrar e completar-se.

Os três tipos de saber do teatro:

- 1) Saber ler um texto (uma peça escrita para o teatro ou qualquer texto utilizado em cena) necessita conhecer e utilizar algumas regras dramáticas.
- 2) Saber ver um espetáculo obriga a compreender como o olhar do espectador é dirigido pela encenação.
- 3) Saber escrever uma peça necessita seguir algumas regras de dramaturgia (1) e imaginar em que contexto cênico (2) o texto seria dito.

Colocando lado a lado os três tipos de saberes na sociedade, tal como foram descritos por Foucault, e os três saberes teatrais que acabo de apresentar (ler, ver, escrever), constato que eles correspondem grosso modo às três etapas de meu percurso. Cada uma dessas etapas é dominada por certa concepção do teatro, mas, também, por uma política do saber e, por trás dela, uma política universitária e uma política, em geral. Estes três momentos, que pontuaram meu percurso no teatro, são:

- 1) A análise estrutural dos textos foi feita em reação à filologia clássica: não mais a interpretação hermenêutica definitiva dos textos, mas a faculdade de ler o mesmo texto em vários níveis.
- 2) A semiologia da encenação foi feita em reação à ideia de que bastaria transferir significados textuais palavra por palavra para obter uma encenação necessariamente fiel. Assim, tratava-se de atribuir ao teatro, por meio de sua encenação, uma identidade autônoma. Tal concepção opunha-se à ideia de um referente estável, de que o teatro sempre é uma representação mimética da realidade.
- 3) A oficina de escrita-encenação, essa etapa mais recente de minha trajetória, realiza idas e vindas entre escrita e jogo cênico. Ela introduz uma interação, um jogo infinito, entre os textos e os atores. Ela relativiza todos os métodos de análise. Ela rejeita a eficiência, a verificação, a reprodutibilidade a baixo custo, a quantificação econômica do saber. Uma má notícia para os PlannerS!

CONCLUSÕES GERAIS (DEMAIS)

A oficina de escrita tem algo de impossível. Mas, justamente, essa impossibilidade nos incentiva a repensar as fronteiras institucionais, mas artificiais, entre as disciplinas de estudos teatrais ou de performance studies. Cabe a nós reimaginar o programa dessas linhas de estudo, particularmente a distinção feita nos conservatórios ou nas universidades entre jogo de ator, encenação, escrita dramática ou teatral, cenografia, atividade documental, ativismo e política do artista 'de teatro'. Também cabe a nós, professores e estudantes, refletir sobre o sistema político-econômico em que queremos viver e trabalhar.

Para tanto, precisamos tratar mais uma vez do discurso 'empresarial' subjacente ao teatro e seu ensino, esta atividade de organização de um saber criador e teórico. Não se pode desqualificar a priori a noção de gerenciamento de estudos ou a de organização de uma oficina de escrita. No entanto, é preciso estar de acordo sobre o modelo de gestão econômica e social que esse gerenciamento envolve.

Hoje, esse gerenciamento pode escolher entre um modelo neoliberal, anglo-saxônico, americano, e um modelo mais socialdemocrata, ao mesmo tempo latino e nórdico. O primeiro desses dois modelos é taylorista: ele busca reforçar a eficiência, a produtividade, o desempenho e a racionalidade do lucro. O segundo modelo, ao contrário, preocupa-se com a compreensão das condições concretas do trabalho das pessoas⁶¹. Esses dois modelos encarnam-se de maneira quase caricatural nos exemplos inglês e cubano.

Em Canterbury, os PlannerS aceitam essa racionalidade empresarial confirmando, mais do que inovando, as etapas obrigatórias da produção dramática na cadeia de montagem de uma oficina liberal. O saber prescrito torna-se uma check-list. O ideal administrativo da universidade inglesa é o da 'excelência', ideia pretensiosa, além de inocente e estúpida. Os 'professores globalizados', agora 'br-excitados' com qualquer ideia de experiência artística continental, vítimas da pseudorracionalidade da gestão desencarnada, continuam trabalhando, à espera de dias melhores.

Em Cuba, meus colegas de uma semana, a maioria 'Anti-PlannerS', ainda beneficiam de um descanso, após a planificação forçada dos anos 1960 a 1980 e antes da chegada, teme-se, do neoliberalismo e da asfixia burocrática. Eles aproveitam, com razão, para trabalhar sobre um modelo de ensino e de oficinas que dê aos estudantes a oportunidade de exercer seus talentos para os estudos, a teoria, o jogo e a salsa. Como esse sistema não tenta competir com o taylorismo liberal e a produção capitalista, ele produz um espaço inesperado de liberdade e de experimentação. Essa liberdade (ainda?) não foi refreada como no Reino Unido, na Coreia e em muitos outros lugares do planeta, onde se projeta o modelo produtivista e empresarial. Quer seja na medicina ou no teatro, existe uma certeza em Cuba: é difícil sobreviver. Então melhor escolher os palcos!

Entre esses dois extremos, cubano ou inglês, o modelo francês parece indeciso e bloqueado: anarquismo, individualismo e desconstrucionismo são a alma da França. O método é sempre em discurso, em permanente desconstrução. Os profissionais do teatro tornaram-se céticos a respeito de uma teorização vazia e que, nem sempre, está relacionada com a sociedade real. Eles sabem que, assim como a universidade, não poderão escapar das garras dos PlannerS e dos gestores. A profissão teatral está à procura dessas formas compreensivas e participativas de gestão. Assim, Jean-Michel Saussois, especialista em organizações, defende um modelo de gestão que, ao invés do taylorismo e da performance, valoriza a compreensão e o trabalho real. Esse modelo imagina as organizações “de três maneiras diferentes: como problemas a serem resolvidos ENT#091;...ENT#093;; arquiteturas que respeitam princípios de construção ENT#091;...ENT#093;; processos de ação nos quais a ação coletiva organiza-se de forma contínua” (Saussois, 2012)⁶². Para mim, o workshop leader/manager teria interesse em aproximar-se do gestor de compreensão, como ele é concebido por Saussois (apud [Reverchon, 2016](#), p. 5):

O gestor deveria poder contentar-se de dizer: 'é você que conhece o assunto, vá em frente, continue, mas eu posso ajudá-lo com a experiência dos métodos que eu conheço'. Ele deveria ser um gestor acupuntor, que age apenas para desbloquear

uma situação. As empresas morrem por excesso de gestão, morrem de 'indi-gestão'. Mas, na verdade, a base da autonomia a é autonomia das bases⁶³.

Frequentemente, as melhores oficinas são aquelas que existem para sempre como projetos a realizar. Faz parte da natureza do ser humano nunca estar satisfeito. E faz parte da natureza de uma oficina preparar para, ou consertar, o que está destinado a, um dia, não funcionar mais. O que consideramos como quebrado, e como possível de ser consertado ou não, muda de um lugar a outro, de uma época à outra. Com o tempo, eu me acostumei ao mosaico textual, às tentativas cênicas. Há tempos não tenho mais ilusões sobre a cientificidade da teoria. Estou pronto para testar qualquer tipo de solução, de recurso duvidoso ou imponderado.

Aprecio uma oficina quando tudo já está preparado desde o início para podermos discutir: textos escritos antecipadamente, esboço de encenação. Uma de minhas experiências mais gratificantes foi a de uma oficina em Taiwan, mais uma vez em uma universidade nacional das Artes, a da TNUA de Taipei, em 2012⁶⁴. Antes de minha chegada, os participantes já haviam escrito e decorado seus textos, ensaiado e testado várias coisas diferentes. Eu precisava apenas assistir, fazer propostas, ao invés de construir o material, ou mesmo desconstruir; era possível fazer sugestões que seriam ou não levadas em conta, transformadas, melhoradas ou sutilizadas. A análise estava de volta; a teoria era leve e alegre, buscando melhorar uma solução já encontrada e aceita. Eu não me sentia obrigado a dizer como fazer, nem a julgar, a dar lições ou a dar notas, nem mesmo à maneira de Badiou. Os textos dos estudantes de língua chinesa haviam sido traduzidos em inglês. Longe de uma gestão acadêmica desencarnada, podíamos continuar a rir juntos, mesmo em chinês. Saber rir e, ao mesmo tempo, introduzir os jovens a uma atividade artística não seriam, justamente, duas coisas nas quais vale a pena investir generosamente nossa energia e nosso prazer?

REFERÊNCIAS

<https://pt.wikipedia.org/wiki/Dramaturgia>>acesso em 25/03/2020

<https://aplausobrasil.com.br/para-que-serve-a-critica-de-teatro/>>acesso em 25/03/2020

<http://revistacriatica.com.br/por-que-a-critica-teatral-e-tao-importante/>>acesso em 25/03/2020

<https://fosforocenografia.com.br/o-que-e-cenografia/>>acesso em 25/03/2020

<https://conceito.de/cenografia>>acesso em 25/03/2020

<https://www.cobra.pages.nom.br/ecp-teatroscript.html>>acesso em 25/03/2020

http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S2237-26602017005001103&script=sci_arttext&tlng=pt>acesso em 25/03/2020