

A textura polifônica de grupos teatrais contemporâneos

Nina Caetano (UFOP)

GT: Dramaturgia – Tradição e contemporaneidade

PALAVRAS-CHAVE: Polifonia; Processos de Criação Cênica, Dramaturgia da Cena.

A presente comunicação pretende interrogar de que modo os processos de criação balizados em relações colaborativas entre os criadores da cena teatral, implicam no desenvolvimento de uma dramaturgia polifônica. Buscando a investigação da autoria coletiva, consideraremos a seguinte questão: Quais as características de um texto-espetáculo produzido em processo?

Evidentemente, a pergunta envolve questões de naturezas diversas, embora interdependentes. Em primeiro lugar, os aspectos discursivos: Segundo Pavis (1999: 80), no trabalho coletivo ocorre o que Brecht denomina “socialização do saber”, ou seja, “a encenação não representa mais a palavra de um autor (seja este autor dramático, encenador ou ator), porém a marca mais ou menos visível e assumida da palavra coletiva”. Nesse sentido, a questão que se coloca se refere aos rastros que os sujeitos do discurso deixam no enunciado cênico, à “colocação em discursos de sistemas significantes na enunciação cênica” (PAVIS, 1999: 80), possibilitando a apreensão de seus mecanismos – e estratégias – discursivos através das marcas da enunciação teatral.

Em segundo lugar, questões de natureza estética. A apreensão das marcas discursivas e de múltipla autoria só é possível através de uma sistematização do processo criativo em si, buscando perceber, inclusive, as soluções formais que tal processo imprime à obra. A questão que propomos se articula, então, em outro patamar: como se organiza a linguagem artística quando fruto de um pensamento coletivo, de uma visão artística compartilhada? Ou seja, a dramaturgia polifônica, produzida no interior dos grupos teatrais contemporâneos, se configura como um modelo estético-ideológico? Tal modelo pode ser pensado em termos de procedimentos e de um *modus operandi* comum? Esse *modus operandi* implica no desenvolvimento de procedimentos estéticos e na construção de uma linguagem também “comum”, perceptível no material dramatúrgico produzido por esses coletivos teatrais?

Dentro dos estudos da Linguagem¹ a função autor já vem sendo discutida, desde a década de 60, como uma função em crise. Entre os diversos estudos relacionados², podemos citar aquele desenvolvido por Bakhtin (já na década de 30), acerca da obra de Dostoiévski, e o conseqüente desenvolvimento do conceito de polifonia³, o qual pressupõe que, no interior da obra, do texto, ressoem vozes equipolentes que – não sujeitas a nenhuma espécie de hierarquização, seja em relação a um organizador externo ou a uma outra voz – relacionam-se em pé de igualdade. O conceito abarca, ainda, dois aspectos fundamentais e que apontam, no nosso entender, para sua aplicação teatral a partir de uma perspectiva estético-ideológica.

¹ Teoria da Literatura, Semiologia, Análise do Discurso.

² O conceito de genotexto e intertextualidade (Kristeva), o estatuto e “a morte do autor” (Barthes).

³ BAKHTIN, 1987.

Se, em termos de romance, o que prevalece é o do tipo monológico (o qual pressupõe um herói definido, “acabado”); no teatro, a tradição brechtiana inaugura, em termos do discurso épico, o “homem em processo”, absolutamente definido na originalidade de Dostoiévski: construído no contato com o outro (essa é a segunda característica), sua consciência é inacabada. Isso implica que também o discurso está em processo. Na obra polifônica, o diálogo – e o confronto – é característica inerente da relação entre as vozes, sendo constitutivo e matéria formal⁴. Evidentemente, não estamos nos referindo aqui ao diálogo dramático, mas ao diálogo entre as diversas matérias significantes do “discurso” cênico, entendido como a materialidade proposta por Artaud: a “linguagem do palco”. Buscando entender a dramaturgia como criação produzida na e pela cena, chegamos às seguintes premissas teóricas:

Em primeiro lugar, teríamos como pressuposto o entendimento do texto teatral não como “literatura dramática”, mas como um discurso engendrado em um processo enunciativo específico, que imprime marcas ao “texto” resultante. A essa escrita cênica – trabalho de tessitura de ações, uma vez que, como salienta Barba (1995: 69), “as ações só são operantes quando estão entrelaçadas, quando se tornam textura” – nomearemos de *dramaturgia da cena*, porque “a palavra ‘texto’, antes de se referir a um texto escrito ou falado, impresso ou manuscrito, significa ‘tecendo junto’...”⁵.

Deslocando o conceito de texto para a cena, deslocamos também a ação para o plano concreto. Desse modo, dilatamos o conceito de ação, que passa a englobar os diversos níveis da encenação: “todas as relações, todas as interações entre as personagens ou entre as personagens e as luzes, os sons e os espaços, são ações”⁶. Tal deslocamento do sentido de ação contribui para a investigação do conceito de dramaturgia da cena, cuja origem e fim se localizam na idéia de evento teatral, no encontro entre espectador e ator. Ou seja, passamos a pensar dramaturgia não mais como “imitação de ações”, mas como *composição* das ações no espaço e tempo da cena.

E, finalmente, nossa investigação pressupõe, como eixo central, um determinado modo de articulação coletiva dos elementos cênicos : o processo de criação colaborativa, “metodologia de criação em que todos os integrantes, a partir de suas funções artísticas específicas, têm igual espaço propositivo, sem qualquer espécie de hierarquias, produzindo uma obra cuja autoria é compartilhada por todos”⁷.

Em 2003, em Belo Horizonte, foi proposta pela Maldita, uma experiência que tinha como eixo teórico as práticas colaborativas do Teatro da Vertigem⁸: o Projeto *Cena 3x4*, no qual dialogaríamos nosso processo de criação com os processos de outros coletivos teatrais. A pesquisa da Maldita, coincidentemente, acabou sendo também uma experiência de ocupação de espaços não convencionais (a não ocupação do

⁴ “Dostoiévski procura captar as etapas propriamente ditas em sua *simultaneidade*, *confrontá-las e contrapô-las* dramaticamente e não estendê-las numa série em formação. (...) Essa tendência (...) a ver tudo como coexistente, perceber e mostrar tudo em contigüidade e simultaneidade, como que situado no espaço e não no tempo, leva Dostoiévski a dramatizar no espaço até as contradições e etapas interiores do desenvolvimento de um indivíduo.” (BAKHTIN, 1987:22).

⁵ BARBA, 1995:69.

⁶ Idem.

⁷ ARAÚJO, 2002: 87.

⁸ Oficina de Processo Colaborativo ministrada por Antônio Araújo e Luís Alberto de Abreu, em 2001, no Galpão Cine Horto.

edifício teatro ou de espaços convencionalmente destinados à atividade teatral) na qual buscamos perceber em que medida a dramaturgia de grupo se configura como linguagem estético-ideológica⁹ ou como “poesia do espaço”, dramaturgia da cena.

Uma vez que, no processo colaborativo, o texto não representa mais a voz de um autor, mas é engendrado no embate das diversas vozes envolvidas na criação, podemos, para usar o conceito caro a Bakhtin, pensá-lo como um sistema polifônico¹⁰. E tal sistema, tal embate no “corpo-a-corpo da sala de ensaio”¹¹, não imprimiria determinadas soluções formais ao texto resultante? E mais: como é possível imprimir, em nível ficcional, as marcas desse acordo precário, tenso, entre as vozes, no texto produzido nessa relação, como articular as diversas dramaturgias da cena: a dramaturgia do espaço, da luz, dos corpos, na escritura?

Na função de dramaturga ainda foi investigada a questão que chamaremos de *notação*: como a dramaturgia pode concretizar, em termos escritos, toda a composição que existe entre o gesto e a palavra, o corpo e o espaço? Como registrar a simultaneidade de ações ou o tapete sonoro que emprestam sentido à cena? Como construir uma “notação” de uma dramaturgia da cena?

Mas, para além das questões estéticas, o processo específico da Maldita – que culminou no espetáculo *Casa das Misericórdias* – propôs também a discussão das estruturas do poder. Como, para nós, havia a confluência entre aspectos estéticos e ideológicos, buscamos – a partir da investigação de mecanismos épico-dramáticos em todos os níveis da encenação – discutir – balizados nos pressupostos teóricos de Foucault e centrados na questão da loucura – a relação entre indivíduo e sociedade.

Além de Foucault, foram bases do trabalho a teoria brechtiana, mas também a obra e vida de Lautréamont, Artur Bispo do Rosário, Maura Lopes Cançado e, principalmente, Antonin Artaud. Nossa investigação nos levou ao conceito de *arquitetura do abandono* e à exploração de espaços esquecidos pela coletividade, abandonados como as personas que transitavam em cena: Laurinda, a única interna do manicômio judiciário feminino e o guarda que quer trazê-la para Deus.

Essa nova concepção de texto dramático, inserido no bojo de uma prática coletiva de criação, implica na discussão de um “cacife ideológico”¹² ainda imperante na criação cênica: o status do criador, ou seja, da autoria: “trata-se de saber em que mãos cairá o poder artístico, (...) a quem caberá tomar as opções fundamentais, e quem levará aquilo que antigamente se chamava glória”¹³.

O *Cena 3x4*, a *Casa das Misericórdias* e a própria Maldita são frutos dessa investigação que se deu e ainda se dá tanto no âmbito do projeto como no âmbito acadêmico. Acreditamos que a análise, tanto dos textos-espetáculos *work in process* resultantes, como dos processos de que se originaram, ou seja, dos

⁹ Segundo se faz notar por uma grande parte dos estudos voltados à questão da narrativa (Szondi, Pavis, Sílvia Fernandes, entre outros), a presença do elemento narrativo como desarticulador do cânone tradicional do texto teatral (de base dialético-dialógica) tem encontrado expressão tanto nas encenações como nos textos teatrais contemporâneos.

¹⁰ “A multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes...” (BAKHTIN, 1987: 02).

¹¹ ARAÚJO, Antônio.: *Op. Cit.*, p. 157.

¹² ROUBINE, Jean-Jacques: *Op. Cit.*, p. 45.

¹³ Idem.

próprios processos coletivos de criação, ainda se faz necessária, a fim de buscarmos uma sistematização da dramaturgia da cena.

Referências Bibliográficas

ARAÚJO, Antônio C. *A Gênese da Vertigem: O Processo de Criação de O Paraíso Perdido*. São Paulo: 2002 (Dissertação de Mestrado - ECA - USP).

ARTAUD, Antonin: *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Max Limonad, 1987.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

BARBA, Eugênio e SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral*. São Paulo, Campinas: Hucitec, 1995.

CHARAUDEAU, PATRICK: *Une analyse sémiolinguistique du discours*. IN: **Langages**, n. 117. Paris: Larousse, 1995.

FERNANDES, Sílvia. *Grupos teatrais: anos 70*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2000.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* IN: *Ditos e Escritos*, III. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

O PERCEVEJO. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Teatro da Unirio*. Rio de Janeiro: Editora da Unirio. Número 9, 1998.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

ROUBINE, Jean-Jacques: *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.