TEXTO E CENA, CENA É TEXTO: APONTAMENTOS SOBRE A PRODUÇÃO DO ENUNCIADO CÊNICO NO TEATRO CONTEMPORÂNEO

Paulo Ricardo Maffei de Araujo¹

Resumo: Este artigo pretende lançar apontamentos e olhares não totalizadores sobre a relação entre texto e cena no teatro contemporâneo. Ao considerar as rupturas sofridas no início do século XX nos modos de feitura da arte teatral, bem como o surgimento do conceito de encenação para o teatro, parece consistente considerar que tais rupturas causaram grandes mudanças nas formas de compreender a noção de dramaturgia, uma vez que esta noção se tornou plural, ou seja, se até outrora esta noção era designada ao texto teatral, hoje ela é pensada em outras possibilidades de escrita – dramaturgia do corpo, da cena, da luz e etc. Nesse sentido a busca deste artigo está relacionada a compreender as relações/tensões entre texto e cena, e em como pensar uma escrita que transborde – ainda que por ventura possa estar relacionada – a escrita textual, propondo assim a ideia de uma produção de enunciado cênico no teatro contemporâneo.

Palavras-chave: Texto; Cena; Enunciado Cênico.

Abstract: This article intends to throw notes and non - totalizing looks on the relationship between text and scene in contemporary theater. In considering the ruptures suffered at the beginning of the twentieth century in the modes of making theatrical art, as well as the emergence of the concept of staging for the theater, it seems consistent to consider that such ruptures caused great changes in the ways of understanding the notion of dramaturgy, once That this notion became plural, that is, if this notion was formerly assigned to the theatrical text, today it is thought of in other possibilities of writing - dramaturgy of body, scene, light and so on. In this sense, the search for this article is related to understanding the relations / tensions between text and scene, and how to think a writing that overflows - although it may be related - textual writing, thus proposing the idea of a production of scenic enunciation In contemporary theater.

Keywords: Text; Scene; Scenic Enunciation.

“a palavra ‘texto’, antes de se referir a um texto escrito ou falado, impresso ou manuscrito, significa ‘tecendo junto’. Nesse sentido, não há representação que não tenha texto”.

¹ Mestre em Artes Cênicas no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (linha de pesquisa Processos e Poéticas da Cena Contemporânea) da Universidade Federal de Ouro Preto; Diretor Teatral no Coletivo Aíón de Belo Horizonte – MG.

Qualquer afirmação categórica acerca do que é, ou de como funciona o teatro contemporâneo seria no mínimo redutora, para não dizer equivocada, uma vez que a pluralidade de poéticas e estéticas gestadas e desenvolvidas em todo século XX, bem como neste início de século XXI, não nos permitem avaliarmos sobre um mesmo diapasão as características da arte teatral dos dias hodiernos. Seria necessário nos determos sobre aspectos específicos de uma dada obra ou espetáculo para podermos emitir qualquer definição mais concisa e justa. Por outro lado certas dimensões, bem como formas de operar no fazer teatral contemporâneo, parecem estar alinhadas, ou transitarem dentro das mesmas perspectivas, ainda que respeitassem toda e qualquer singularidade envolvida em uma obra teatral.

Certamente uma das pedras de toque do teatro contemporâneo está relacionado às noções de texto e cena, ou na transposição do texto para cena, ou ainda na criação de um texto cênico. Neste sentido podemos considerar a noção de dramaturgia sob duas acepções sendo a primeira como o texto propriamente escrito, ou seja, o texto compostos por palavras que será entregue a um grupo de artista para ser encenado, e a segunda em sentido ampliado, no qual há que se considerar que dramaturgia e escrita não estão estritamente relacionadas à palavra e ao verbo, mas sim no acoplamento das diversas materialidades na cena compondo o todo do espetáculo.

Será dentro desta segunda acepção que pretendo defender nos próximos parágrafos a constituição de um texto/escrita/Dramaturgia cênico no teatro contemporâneo, pois acredito que a cena – e todas as suas materialidades –, o texto teatral praticado no palco e seus contextos se tornem texto também, fazendo com que a leitura da obra não se baseie apenas no que é dito verbalmente, mas no que é performado no aqui agora do acontecimento cênico.

Nesse sentido, me parece necessário ressaltar que ao levantar tal hipótese, não pretendo diminuir a importância do texto escrito nem da produção dramática, mas sim realizar um convite a compreender o espetáculo teatral como uma forma também de escrita, em consonância com a acepção de dramaturgia no sentido brechtiano como especifica Patrice Pavis em seu célebre “Dicionário de Teatro” (PAVIS, 2011, p.113):

Nesta acepção, a dramaturgia abrange tanto o texto de origem quanto os meios cênicos empregados pela encenação. Estudar a dramaturgia de um espetáculo é, portanto, descrever sua fábula “em relevo”, isto é, na sua representação concreta, especificar o modo teatral de mostrar e narrar um acontecimento.

Se, como bem explicita Pavis, na acepção brechtiana ampliou-se as possibilidades de compreendermos a dramaturgia, certamente hoje em dia ela tenha se ampliada ainda mais. Contudo me parece necessário retomarmos ao início do século XX, bem no surgimento da noção de encenação, para compreendermos estas relações/tensões entre texto e cena.

Assim, na esteira de teóricos como Patrice Pavis e Jean-Jacques Roubine, pode-se considerar como marco do surgimento da encenação a década de 1880, apesar de, ser possível, observar em momentos anteriores marcas embrionárias do que entendemos como encenação nos dias de hoje². Mas, como bem salienta Pavis (2010, p.4), é justamente nos anos 1880 que a encenação conheceu uma ruptura

² Como exemplo destas marcas embrionárias, temos os espetáculos – tão pouco comentados – do grupo alemão dos Meininger, que surge em 1866, e que trazia em sua concepção cênica uma forte preocupação com a construção da unidade, assim como com a interpretação dos atores, se aproximando muito do movimento naturalista que viria se desenvolver anos mais tarde. Dentre alguns encenadores que tiveram contato com o trabalho dos Meiningers, temos André Antoine e Constantin Stanislavski, que não por acaso desenvolverão seus trabalhos dentro da estética naturalista.

epistemológica e “adquiriu o sentido moderno do termo, certamente ainda no sentido de passagem do texto para o palco, mas cada vez mais como arte autônoma³”. Nesta mesma linha, Jean-Jacques Roubine detalha que o surgimento da encenação data de 1887, com a fundação do Théâtre-Libre na França, por André Antoine (1858-1943) – que, inclusive, é considerado o primeiro encenador – pois, como ele anuncia, ainda que seja possível enxergar em outros momentos sinais do surgimento da encenação, as últimas três décadas do século XIX constituem de maneira mais evidente a “percepção de uma nova época para a arte teatral” (ROUBINE, 1998, p.14).

O ponto fundamental para explicitar essa mudança epistemológica apontada por Pavis é a relação do teatro com o texto, pois até então o texto se apresentava, tradicionalmente, como o principal elemento da arte teatral, fazendo com que todas as funções e formas de expressão do espetáculo operassem dedicados a ele. Nesse sentido, pode-se considerar que a ruptura com a hegemonia do texto no teatro seja a marca mais evidente acerca do surgimento da encenação.

Roubine frisa que a hegemonia do texto data de muito tempo, sendo que no século XVII um partido intelectual impôs uma hierarquia dos gêneros, “e não é por acaso que a maior valorização beneficia aquelas formas teatrais que repousam sobre um domínio exclusivo do texto (tragédia, comédia etc.); e que pelo contrário, a desvalorização atinge todas as formas que atribuem ao espetáculo uma parte mais ou menos importante” (ROUBINE, p. 45, 1998). O ensaísta ressalta que essa sacralização do texto irá imperar ao longo dos séculos XVII, XVIII e XIX, de forma a influenciar o espetáculo ocidental, ou se-

³ Idem.

ja, a definição do texto como um elemento superior⁴ se refletirá nos modos do fazer teatral durante todo esse período.

Vemos assim esboçar-se, ao mesmo tempo, a especialização e a hierarquização das profissões teatrais: a cada um o seu *métier*, e todos a serviço do texto (e do autor)! Cada um vai trancar-se na sua especialidade: encarnar um personagem, conceber e construir um cenário, organizar as entradas e saídas dos intérpretes e os seus movimentos em cena [...]. Em suma, o teatro não escapará mais de uma hierarquização das competências, em cujo topo ficarão o autor e a vedete (sendo que o encenador só ascenderá a essa posição dominante no século XX). (ROUBINE, 1998, p. 46)

É importante ressaltar que, ainda que o conceito de encenação comece a ser praticado pelos artistas precursores, colocando o foco nas materialidades da cena e nas possibilidades de significação possíveis no palco, nesta virada do século XIX para o XX, a relação de subordinação com o texto ainda irá perdurar por algumas décadas. Mesmo com a “ascensão” da figura do encenador à posição de autor da obra teatral, ele ainda operará numa relação direta com o texto. Esse dado deve ser observado com maior detalhamento, pois temos que considerar a estrutura dramática como a estrutura primordial do texto que certamente irá ressoar no fazer teatral da época.

Portanto, levando em conta a importância do texto no fazer teatral desta virada de século, se faz necessário entender o funcionamento da estrutura dramática, bem como a sua crise, e as suas ressonâncias na prática cênica, uma vez que o drama será um dos principais elementos para se compreender a noção de representação

⁴ Essa tônica do texto como uma força hegemônica pode ser observada não só em relação ao teatro, mas sim a própria cultura e sociedade europeias que, durante séculos, irão enfatizar ideia e o pensamento como formas superiores de conhecimento e de “verdade” perante a vida. O rompimento com este ideal se dará apenas no século XX.

dentro do teatro.

Podemos compreender o drama como eco dos paradigmas ditados pela Poética de Aristóteles, quais sejam, mimesis, causalidade, verossimilhança e unidade de ação, que se tornaram cânones universais da criação dramatúrgica a partir de sua retomada pelo Renascimento. Desse modo, a forma dramática, herdeira dos ideais neoclássicos oriundos dos conceitos aristotélicos, se constituirá como um palco teológico, colocando o foco sobre o sujeito que se vê espelhado e é constituído por relações dialógicas e interpessoais, que funcionam como meio de expressão dos temas e tramas a serem narrados.

Segundo Peter Szondi, o drama é absoluto ou, em outras palavras, a forma dramática deve se desvencilhar de tudo que lhe é exterior, para que prevaleça a construção de um cosmos fictício que é desenvolvido em um palco fechado, no qual personagens imitam ações humanas com a intenção de criar uma ilusão de realidade.

O mesmo caráter absoluto aparece na relação do drama com o espectador. Não sendo réplica dramática um enunciado do autor, ela tampouco é uma fala dirigida ao público. Este se limita a assistir ao que dramaticamente se pronuncia: silencioso, de mãos atadas, paralisado pela visão de um outro mundo. Sua total passividade (sobre a qual repousa a vivência dramática) deve, porém, ser revertida numa atividade irracional: o público era (e é) arrastado para o interior do jogo dramático, passando de espectador a sujeito falante – pela boca de todas as personagens, bem entendido. A relação espectador-drama conhece apenas total separação ou total identidade; ela desconhece tanto a intromissão do espectador no drama, quanto sua interpelação. (SZONDI, 2011, p. 25)

Se estas diretrizes apontadas por Szondi constituem a compreensão da forma dramática ideal, ou ainda, nas palavras do próprio

autor, do “drama absoluto”, compreender a sua crise, na perspectiva szondiana, é perceber fraturas nesta forma absoluta que, para o teórico, podem ser caracterizadas pela invasão de elementos formais líricos e épicos no drama, elementos estes, ainda segundo o autor, convocados pelos novos conteúdos (ou temas abordados pelos dramaturgos) que não cabem mais na esfera das relações intersubjetivas⁵. Por uma outra via, alguns pesquisadores irão enfatizar que não se trata apenas de considerar os traços estilísticos como sintomas para se compreender a crise do drama. A esse respeito o pesquisador Luís Fernando Ramos aponta que

Curiosamente, até pela pretensão de modelo teórico que não se preocupava em fazer a história do drama, mas em mostrar como a história se manifestava na forma dramática, em nenhum momento Szondi discute os aspectos históricos da transformação radical que se anuncia já em Wagner, em termos dos processos constitutivos da materialidade cênica a partir de pressupostos externos ao drama e relativos às suas relações com outras artes como a música e a pintura, nem as consequências que essas transformações teriam sobre o próprio drama. (RAMOS, 2010, p.60)

Em perspectiva semelhante, o francês Jean-Pierre Sarrazac, ao abordar a crise do drama, irá considerá-la por uma via endógena na esteira de Szondi, mas também a abordará por uma via exógena, considerando, justamente, a influência da “invenção da encenação moderna (Antoine e Stanislavski) e com certas utopias de um teatro emancipado da literatura dramática (Craig)” (SARRAZAC, 2012, p. 21) como forma de se compreender a crise do drama.

Portanto o fazer teatral, que se guiava, até então, pelo texto

⁵Sendo que Szondi enxergará na forma épica, a de Brecht em particular, uma espécie de solução para a crise inaugurada neste período.

como principal motor da sua expressão cênica, irá refletir os modos da estrutura dramática em uma visão normativa de como se compreender o teatro. Ainda que levando em consideração a crise da forma dramática na época, as noções de mimesis, verossimilhança, unidade de ação e, ainda, a ideia de fábula, se farão presentes de forma normeadora, tanto de modo a serem reforçadas, como transgredidas nas produções teatrais do século XX.

Claro que, se não encararmos a história do teatro de forma linear e evolutiva, é possível considerar outras propostas cênicas divergentes da afirmativa acima, mas, como bem pontua Roubine, apesar de haver exceções – e podemos citar as propostas de Vsevolod Meierhold, Edward Gordon Craig e Antonin Artaud – “não se pode dizer que o teatro de seu tempo tenha sido amplamente influenciado pelas posições por eles assumidas” (ROUBINE, 1998, p. 49). Prolongando-se a esse respeito, Roubine afirma:

Em resumo, no início do século XX a arte da encenação exigia o apoio de um bom texto. Quanto à arte de representar, ela utilizava, aperfeiçoava e inventava técnicas, cada uma das quais era um meio de visualizar, materializar, encarnar, uma ação, situações, personagens, tudo quanto fora previamente imaginado por um escritor. (1998, p.50)

Apesar disso, a consolidação da encenação como arte autônoma gerará uma grande discussão acerca das noções de autoria e, mesmo, de teatralidade ou das especificidades da linguagem teatral e das potencialidades da cena, muitas vezes colocada em termos de uma passagem de “poder demiúrgico” do espetáculo, ou seja, de concepção da obra, da autoria das mãos do dramaturgo para o encenador, fazendo com que, apesar do avanço nos modos do fazer teatral, ainda assim tenhamos uma voz transcendente dentro da criação.

Sem desmerecer a importância de tal discussão, ao olharmos por outra via, esta ascensão do encenador como a figura do grande autor virá a potencializar, claro que com movimentos diversos e díspares, a potência de criação dos outros agentes do espetáculo.

Se, como acabamos de ver, mesmo com o surgimento da encenação e a busca por uma autonomia da cena, o texto permaneceu presente nas produções teatrais da época e, mesmo na encenação contemporânea atual – que traz consigo, em sua prática, a concretização do teatro moderno bem como da encenação como conceito – a presença do texto teatral persiste e existe, ainda que de maneira reinventada, processual, conjugada à cena e, até mesmo, pré-fabricada sem com isso desfazer a ideia de uma autonomia da cena. O cerne do que quero frisar aqui não está numa oposição entre texto e cena, mas sim na concepção da encenação como um território que agencia todos os elementos que compõem a cena, inclusive o texto, em prol da construção de um “enunciado cênico”.

Se o termo “enunciado” normalmente está associado à linguística e se refere à constituição de uma frase ou de um texto que constrói um discurso, me parece apropriado utilizar o termo “enunciado cênico”, uma vez que, o conceito de encenação produz linguagem, pois agencia diversos elementos em prol de uma comunicação, ainda que esta venha a ser polifônica, plural e multifacetada. O que estou defendendo, primeiramente, é que o conceito de encenação pode ser pensado como uma forma de compreendermos a linguagem que o teatro produz ao amalgamar as diversas vozes presentes nas materialidades cênicas, e que portanto, o termo enunciado cênico se mostra apropriado, pois a sua utilização sugere transbordar a dimensão linguística e da palavra, como forma de organizar discurso, em prol de se compreender os acontecimento cênicos e efêmeros da ce-

na como linguagem.

Esta consideração se deve a compreensão que desde o surgimento do conceito de encenação na virada do século XIX para o XX, inúmeros encenadores e teatrólogos se dedicaram a desenvolver e experimentar formas e proposições de composição cênica, fundando inúmeras possibilidades de relação com espaço, tempo, texto, público, novas perspectivas para o trabalho do ator, entre outras, fazendo-nos conceber o teatro como uma linguagem artística com contornos muito mais complexos do que outrora se considerava, tirando justamente o domínio do texto como principal elemento comunicante e expressivo no teatro, permitindo ecoar as outras vozes da cena.

O que me parece importante salientar é que o teatro, na virada do século XIX para o XX, é marcado por uma mudança substancial de seus paradigmas estéticos, pois o fato dele conseguir se organizar conceitualmente em torno da inscrição cênica de um acontecimento – ainda que correspondendo ao texto, mas fazendo deste acontecimento (ações, cenário, figurino etc.) um elemento signifi- cante na produção de sentido do espetáculo – torna-se algo inovador para a época, fundando uma nova poética teatral, que alcançará inúmeros desdobramentos e apresentará novas possibilidades de composição cênica.

Nesse sentido se faz necessário frisar que não compreendamos a relação texto e cena de modo dicotômico, pois se durante quase todo o século XIX o teatro tratava de ilustrar um texto em cena, com o surgimento da encenação podemos ver estes se interferindo mutuamente: quando Antoine, em sua montagem do texto “Boucher”⁶ de F. Ires (1888) coloca carnes reais em cena, a materialidade se torna potencia de signifi- cação, e não somente uma forma de ilustrar, uma

⁶ “Boucher” traduzido do francês para português signifi- ca Açougueiro.

vez que exista um plano de composição e de criação nas escolhas do encenador para fazer acontecer a cena, ainda que se subordinando ao texto. O mesmo pode ser evidenciado nos movimentos realistas e simbolistas no início do século XX, e ou, ainda em Brecht, por outras vias, mas, o acontecimento cênico se transforma num ponto de conversão entre todas as materialidades constituindo o enunciado cênico, o que varia é a proposição estética de cada encenador ou corrente. E, portanto, a noção de drama parece também como algo relevante e em mutação no desenvolvimento da encenação, justamente pelas possibilidades múltiplas de composição, uma vez que o enunciado cênico passa de uma dimensão verbal, para material, ou seja, as materialidades da cena ganham voz, e enfatizam o acontecimento cênico como o construtor da comunicação e da produção dos sentidos na cena, pois “o surgimento de material no teatro moderno decorre num primeiro momento da crise da mimese, bem como da reavaliação das dramaturgias tradicionais, do tipo aristotélicos ou neoaristotélico.” (BAILET. NAUGRETTE, 2012, p. 103).

Deste modo, para a arte teatral, essa primeira metade do século XX será marcada por essa descoberta da teatralidade, ou seja, de uma escrita que se dá na cena fazendo com que o conceito de encenação corresponda ao agenciamento das diversas materialidades da cena, de modo a constituir um território. Essa constituição se dá pela busca por amalgamar essas diversas materialidades em prol de uma encenação – seja ela de ordem realista ou não – que visa alcançar uma organicidade e a constituição de um enunciado cênico, no que compete à sua produção de sentido. Já ficou evidente também que esta condição da encenação muito tem a ver com o rompimento da hegemonia do texto, passando o “título” de autor do espetáculo para o encenador, que será aquele que criará o sentido conceitual da obra

teatral.

A representação passou a não ser mais considerada como uma tradução do texto ou como uma inscrição deste em uma realidade cênica regida pela tradição ou pela imitação. A noção de montagem foi substituída, como dissemos, pela de escrita cênica. Recorreu-se ao conceito de signo. Encenar era converter em signos (PAVIS, 1976, P. 137). Assim, a representação era considerada como um conjunto, ou mesmo um sistema de signos (ou uma reunião de diversos sistemas de signos) que convinha inventariar. Certamente, tais análises permitiram entender melhor o fato teatral e colocaram de lado a intimidação pelo texto, que era a regra de todos os estudos universitários em teatro, reabilitando a cena. Estas análises também reestabeleceram uma relação de intercâmbio, de reflexão mútua entre teoria e prática. Não estariam levando em conta, na teoria, a grande mudança que tinha afetado essa prática? Tais Análises aumentaram o desejo de unificação do teatro como ele foi expresso, por exemplo, em Craig, dotando de um valor normativo o que era apenas um fenômeno histórico. (DORT, 2013, p.50)

Na mesma linha abordada por Dort, Pavis irá enfatizar que, na década de 1960, houve um predomínio do pensamento da encenação como escritura cênica, mas que, nesta mesma época, viu-se o começo de sua crise, pois ela havia se transformado num sistema muito fechado, com um forte traço de autoria por parte do encenador. A forma de se pensar o espetáculo fora batizada de “prática significativa” (PAVIS, 2010 p. 49), na qual se via a presença forte da constituição do enunciado cênico a partir de signos claros e precisos, reforçando a representação e a unidade, o que, para Pavis, estaria relacionado a um certo vínculo com o estruturalismo. Nesse sentido, diante dessa exacerbação semiótica e estrutural da encenação, seguiu-se, tanto na prática como na teoria, movimentos de reação e revolta contra a representação teatral e, simultaneamente e num espírito análogo, viu-

se a aparição do pós-estruturalismo na Europa. Para o autor, “esta mudança de perspectiva veio em proveito da prática teatral, na medida em que se dispunha rever todas as noções da dramaturgia: o personagem, a cena, o sentido, o sujeito que percebe e a finalidade do teatro” (PAVIS, 2010, p.49).

Já Dort irá anunciar que, a partir desta mudança de paradigmas da arte teatral, houve uma emancipação da representação; e irá afirmar que não se trata de uma negação do encenador ou do dramaturgo, mas apenas de uma abertura para as vozes dos outros elementos que compõem a cena, o que irá gerar uma polifonia no enunciado, pois este estará vinculado a “uma nova definição de representação teatral que, ao invés de reunir, de modo estático, signos ou um metatexto, o considere enquanto um processo dinâmico que acontece no curso do tempo e que é efetivamente produzido pelo ator” (DORT, 2013, p.50).

A ascensão do Pós-estruturalismo na década 1960, como já apontada acima, bem como o seu interesse pelas noções de textualidade, teatralidade e autoria, lançará perspectivas muito pertinentes acerca da compreensão do que vem a ser a escritura e o texto, uma vez que essa vertente de pensamento busca deslocar a compreensão sobre o mundo e sobre o pensamento de uma ótica unívoca e logocêntrica, abrindo espaço para outras formas de apreensão do conhecimento.

Nesta perspectiva Roland Barthes trará grandes contribuições para a ampliação da noção de texto e de escritura uma vez que ele irá identificar o texto como uma relação recíproca entre escritura – produzida por toda e qualquer forma de inscrição e não apenas a verbal – e o leitor – aquele que lê a obra. Desta forma Barthes retira o texto de uma perspectiva fechada e estática e o lança para a possibilidade

de algo que se realiza em prática, ou seja, o texto só existe no momento da leitura, e na relação com o leitor.

Assim se revela o ser total da escrita: um texto é feito de escritas múltiplas, saídas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar em que essa multiplicidade se reúne e esse lugar não é o autor, como se tem dito até aqui, é o leitor: o leitor é o espaço exato em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que uma escrita é feita; a unidade de um texto não está na sua origem, mas no seu destino, mas este destino já não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; é apenas esse alguém que tem reunidos num mesmo campo todos os traços que constituem o escrito. (BARTHES, 2004, p. 64)

Desta forma, Barthes amplia a dimensão da noção de texto, e nesse sentido, podemos considerar também a de dramaturgia, fazendo com que está última abarque a inscrição também do encenador, do ator, bem como de todas as outras materialidades da cena somadas, que constituem o enunciado cênico, ou em outras palavras, por serem signos e códigos em prática no palco que se colocam a leitura do público que os leem.

Ao observar a trajetória traçada até aqui, podemos perceber que as formas de produção de narrativa e de sentidos no teatro, perpassa pelo acontecimento cênico no instante aqui agora do espetáculo, bem como na singularidade de cada encenação, uma vez que cada diretor, ator cenógrafo e etc. irão inscrever de maneira subjetiva sua forma de compreender uma determinada dramaturgia textual.

Avançando para o teatro contemporâneo, e sua relação com a dramaturgia pode-se concluir que se desde o início do século XX a ideia de um texto cênico já se apresentava, certamente, nos dias de

hoje, parece quase inevitável não considerarmos a ideia de uma dramaturgia da cena, ou como sugiro pensar, que o teatro contemporâneo constitui um enunciado cênico.

Esta compreensão se mostra pertinente em diferentes vias, pois nos permite compreender a arte teatral como uma linguagem autônoma, no que compete a produção de comunicação e de sentidos, e que se dá a leitura ao público, mas também na forma como essa autônima da cena permitiu que se reinventassem as formas de conceber ou encenar dramaturgias textuais.

Por um lado, essa percepção da cena como um texto, contaminou as formas de produção dos dramaturgos, que começaram a repensar as poéticas e estéticas de suas escritas. Por um outro lado foi possível observar novas formas de produção dramatúrgica, que não aquela distanciada da cena, ou seja, podemos observar processos de criação textual simultâneas a improvisações, e processos de criação na sala de ensaio: o dramaturgo passou a pertencer também a sala de ensaio e retirar dela os materiais para sua composição textual.

Uma outra vertente que também pode ser considerada, é a dramaturgia sem texto; dramaturgia composta única e exclusivamente pela cena, na relação entre atores e diretor. São inúmeros os casos de espetáculos teatrais que possuem um trabalho voltado apenas para um poética do corpo, no qual a narrativa se constitui pelo corpo dos atores, por suas relações no espaço, e nesse sentido, a dramaturgia aqui se inscreve pela presença e pela performance dos atores.

São nestas fissuras, relações/tensões e tantas outras possibilidades entre texto e cena que podemos pensar que o teatro contemporâneo se apresente como um texto, ainda que um texto cênico, operado geralmente pelo encenador teatral. Silvia Fernandes aponta em seu livro “Teatralidades Contemporâneas” que esta linha argu-

mentativa, tão relacionada aos modos de feitura do teatro de hoje, fora desenvolvida nas décadas de 1970 e 1980 pela semiologia teatral. A esse respeito a ensaísta enfatiza o pensamento de Patrice Pavis, que segundo ela, foi um dos expoentes da área de conhecimento supracitada.

Para Pavis, o texto cênico é fruto da composição de vários códigos que o encenador mobiliza na estruturação de uma gigantesca partitura, em que espaço, ator, texto verbal, música e demais matérias teatrais traçam figuras, ritmos, organizações formais, cadeias de motivos e atitudes, quadros estáticos e em movimento, mutações de situação e de ritmo na organização de um discurso teatral de múltiplos enunciadores. (FERNANDES, 2010, p. 116)

Trata-se, portanto, de múltiplas escrituras que se agenciam na produção de um enunciado cênico, gerando uma obra singular, a partir das mais diversas possibilidades dramatúrgicas, que podem ser mais ou menos abertas em seus significados e significantes. Esta compreensão se afirma não só em experiências dramatúrgicas contemporâneas, pois são inúmeras as experiências realizadas nas últimas décadas, bem como ainda se realizam nos dias de hoje, no que diz respeito a montagem de clássicos como tragédias gregas, dentre outros, no qual são respeitadas a integridades dos textos originais, porém quando trazidos cena, o enunciado que se mostra no palco dialoga com questões contemporâneas, seja por viés estéticos, políticos e ideológicos.

O sentido dramatúrgico não se encontra encerrado no texto, mas sim aberto para inúmeras relações, tensões e confrontações entre texto e cena, como sugere Pavis:

Talvez, nosso prazer no teatro tenha a ver precisamente com ver inserir um texto, por definição alheio ao tempo e ao espaço, no momento passageiro e na era delimitada do espetáculo. Assim a representação teatral não seria um local de uma unidade reencontrada, mas aquele de uma tensão, nunca apaziguada, entre o eterno e o passageiro, entre o universal e o particular, entre o abstrato e o concreto, entre o texto e a cena. Ela não realiza mais ou menos um texto: ela o critica, o força, o interroga. Ela se confronta com ele e o confronta com ela. Ela não é um acordo e, sim um combate. (DORT *apud* PAVIS, 2011, p.407)

Portanto, a compreensão acerca dos termos texto/escrita/dramaturgia no teatro contemporâneo encontra-se em movimento, em contaminações possíveis, em redes interligadas entre texto e cena, na cena se conformando em texto: em enunciados cênicos postados a leitura do público.

Referências

- BAILLET.Florence; NAUGRETTE, Catherine. **Material**. In: SARRAZAC, Jean-Pierre (org) O léxico do drama moderno e contemporâneo. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução Ivone Castilho Beneditti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- FERNANDES, Silvia. **Teatralidades Contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário do Teatro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.
- _____. **A encenação Contemporânea: origens, tendências, perspectivas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- RAMOS, Luiz Fernando. **Pós-dramático ou poética da cena?**. IN:

GUINSBURG, J. & FERNANDES, S. O Pós-Dramático: um conceito operativo? São Paulo: Perspectiva, 2010

ROUBINE, Jean-Jaques. *A linguagem da Encenação Teatral*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1998.

SARRAZAC, Jean-Pierre. Introdução: *Crise do drama*. In: SARRAZAC, Jean-Pierre (org) O léxico do drama moderno e contemporâneo. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno* (1880-1950). Trad. de L. S. Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

Artigo recebido em: 05/06/2017

Aceito em: 20/11/2017