

A Dramaturgia e as Novas Configurações do Espetáculo

POR LUÍS ALBERTO DE ABREU¹

Houve um tempo, não muito distante, em que o trabalho da dramaturgia se não era menos complexo do que nos tempos que correm, pelo menos seu lugar já estava claramente definido no processo de construção do espetáculo teatral. À dramaturgia cabia a organização das ações, a criação das personagens, dos diálogos e do pensamento da peça, além de estabelecer indicadores para a encenação através das rubricas. Esse acúmulo de funções nas mãos de um único criador podia ser levado a termo, mal ou bem, porque a tradição estabeleceu, desde o século XVIII, um modelo de dramaturgia fundado no profundo estudo do drama elaborado por Aristóteles, na *Poética*². Houve, é sabido, durante toda a história do teatro, outros paradigmas para a chamada “carpintaria teatral”. A comédia, por exemplo, sem o estudo de uma autoridade que lhe desse uma forma privilegiada, como aconteceu com o drama, desenvolveu-se livre, com múltiplas formas que guardam sua essência de riso e alegria. Faz-se comédia tanto com a perfeita inversão do modelo clássico do drama, como vemos em Shakespeare, quanto com o simples alinhar de situações risíveis, com pouca ou nenhuma relação entre si. Os dramas épicos também se mantiveram vivos desde a Idade Média e ganharam força e forma bastante expressivas no final do século XIX e na primeira metade do século XX. No entanto, até a segunda metade do último século, o paradigma aristotélico reinou hegemônico e seguro.

O terremoto no território estável da dramaturgia se deu na segunda metade do século XX, em duas frentes. Uma delas desenvolveu-se internamente dentro da própria construção da linguagem teatral. Diretores, atores, pensadores e outros artistas, por razões várias já sobejamente estudadas, mas ainda não esgotadas, propuseram, na teoria e na prática, outra maneira e outro ponto de partida para a composição do espetáculo. Não mais o texto, continente da visão moral e estética do dramaturgo, e, sim, a pesquisa e a prática na própria sala de ensaio, na composição do

1. Um dos mais importantes dramaturgos da América Latina. Começou a carreira no teatro e, depois, passou a escrever roteiros para cinema e TV. A partir dos anos 1980, destacou-se como autor ligado ao Grupo Mambembe, com as peças *Foi Bom, Meu Bem?* e *Cala a Boca Já Morreu*. Em seus 28 anos de carreira, já conta com mais de quarenta peças teatrais – escritas e adaptadas – em seu repertório, com destaque para *Bella Ciao*, as premiadas *Borandá*, *Auto da Paixão e da Alegria*, *O Livro de Jó*.

2. Provavelmente escrita no século IV a.C., apresenta uma definição da arte poética e de suas várias modalidades, em particular a tragédia.



Luís Alberto de Abreu em palestra aos professores do Teatro Escola Macunaíma.

corpo e da geometria cênica. Atores e diretores reivindicaram também para si a autoria da forma e dos conteúdos do espetáculo. Estabeleceu-se um novo contrato para a construção do espetáculo, onde o dramaturgo não mais presidia, mas compartilhava uma criação agora coletiva. A segunda frente que questionou o modelo de dramaturgia predominante deu-se na reorganização dos gêneros dentro da linguagem teatral. Anatol Rosenfeld alerta sobre a inexistência do gênero puro em uma obra artística. Convivem sempre, segundo ele, em qualquer linguagem, em maior ou menor grau, elementos do épico, do lírico e do dramático. Na história do teatro, os gêneros mantiveram-se equilibrados nas mais variadas configurações. Se os elementos épicos estão fortemente presentes na dramaturgia de Ésquilo³, nos dramas e melodramas do século XIX e da primeira metade do século XX, os elementos narrativos, com as devidas exceções (Brecht, Claudel, Wilder e poucos outros), têm presença mínima. Foi talvez devido à revalidação no século XVIII de Aristóteles, de seu modelo fortemente dramático, que minguiaram no espetáculo teatral os elementos líricos e épicos. A partir do fim do século XX, no entanto, com a propalada crise do modelo dramático, o cruzamento dos gêneros tem-se feito com tal intensidade e informalidade que muitas vezes, diante de um espetáculo no teatro, nos perguntamos: que arte é essa? A que gênero pertence? Está certo que o meio físico em que se apresenta é o palco, mas trata-se de teatro ou de dança? É um sarau ou é uma extensa narrativa? Trata-se de performance ou música? É possível que esse tipo de questionamento não

seja feito pelo público mais interessado, e com razão, em fruir o espetáculo. Essas perguntas devem ou deveriam ser feitas pelos criadores. Não para classificar de forma burocrática cada obra em seu escaninho, mas para entender seu gênero dominante e seus gêneros adjetivos (para outra vez utilizar o conceito de Rosenfeld) e extrair o melhor de cada um deles na composição de sua obra. Decidir entre o gênero substantivo e os adjetivos em uma obra poderá determinar se o resultado da obra será teatro-dança ou dança-teatro, um drama poético ou um poema dramático. Essa discriminação é tão importante assim? Talvez não seja. Gênios, como Shakespeare e Beckett, transitam à margem de todas as definições e reorganizam os gêneros de forma singular em suas obras. E se não é tão importante, pode, pelo menos, ser útil. E trilhando esse caminho da utilidade, como é que reconhecemos os gêneros? Ou melhor, como é que participamos deles dentro de uma obra?

Mnemósine, a Memória entre os gregos, é a mãe de todas as musas. O que significa que todas as artes e ciências são memórias. Mas memórias de quê? Talvez do mundo das ideias de Platão, onde moram as formas perfeitas, ou das imagens, ações e sensações que habitam a experiência humana. Mas, é útil perguntar, por que a Memória era tão importante para os gregos antigos? O sentido trágico para os gregos estava relacionado, de um lado, com a morte, e, de outro, com a desmemória. A desmemória era tão ou mais terrível que a morte. Para a personagem trágica, a necessidade de lembrar-se ou conhecer qual ação de seu passado tornou-se a raiz de seus infortúnios no presente é uma busca mais intensa e necessária do que livrar-se da morte. Ser e conhecer, os elementos básicos do pensamento

3. Um dos três dramaturgos gregos cujas tragédias chegaram até nós. Viveu e escreveu durante o século V a.C.

grego, são, por assim dizer, o melhor destino humano. Não-ser e não-conhecer são aspectos trágicos da existência.

Se *Mnemósine* é uma deusa poderosa e benfazeja, existe, por outro lado, na mitologia grega, um deus particularmente sinistro e que se situa nas origens de sua Teogonia⁴: Chronos, o Tempo. Mais do que Plutão, o deus dos mortos, Chronos é o soberano terrível dos seres humanos e mesmo dos deuses. O Tempo nada cria, mas a partir do primeiro instante de qualquer criação, ele inicia sua ação destrutiva que leva à corrupção, ao depauperamento e à diminuição das forças da vida e, conseqüentemente, à morte. A consciência da ação deletéria do Tempo sobre a vida humana é sentida como a origem dos males. A ideia negativa da decadência e da morte embutida no Tempo empana todos os seus atributos positivos, como a maturação e a cura.

Para o enfrentamento de deus tão implacável, as mais diversas culturas, em todos os quadrantes do mundo, desenvolveram, segundo Mircea Eliade, dois tipos de ritos: os relacionados à criação e os afetos à renovação. Os primeiros tinham por objetivo celebrar as forças da vida e os segundos pressupunham uma ação renovadora dessas forças, enfraquecidas pela ação do Tempo. Nesses ritos, *Mnemósine*, a Memória, cumpria função fundamental. Era através dela que os participantes do rito podiam retornar aos tempos iniciais da Criação, ao período em que as forças da vida apresentavam-se soberanas e absolutas. Através da Memória, era possível acessar esse período, revivê-lo e trazer suas forças vivas ao tempo presente, desgastado e enfraquecido, e,

assim, renová-lo.

Mas talvez seja hora de perguntar: O que o Tempo e a Memória têm a ver com as novas configurações do espetáculo? Podemos dizer que a consciência do Tempo é um dos mais agudos traumas do ser humano e, contra seu poder absoluto, o ser humano tem, desde o princípio, buscado meios de enfrentá-lo ou minimizar seus efeitos. A Memória é um desses meios e é através da manipulação dos gêneros dentro dos rituais de renovação que isso se torna possível.

Um dos elementos importantes presentes nos rituais é o mito, a narração exemplar, cuja ação se situa no princípio dos tempos. O mito não é apenas uma história contada, seu objetivo não é apenas a escuta. Seu fim primordial é a mobilização de toda imaginação e sensibilidade da audiência, no sentido de vivenciar as imagens e acontecimentos do mito. Seu objetivo final é conduzir o ouvinte ao território e ao tempo sagrados do princípio das eras, onde o milagre da vida teve início. Ou ao contrário, o que dá no mesmo, trazer os tempos sagrados do princípio ao tempo presente. Quando penetramos no mundo do mito e do rito não existe mais o “espectador”, o “ouvinte”, no sentido moderno dos termos. Ao “espectador” e ao “ouvinte” é agregado um novo valor: o “participante”. No mito, a narração se encarrega de conduzir a comunidade participante ao mundo das imagens dos tempos passados, onde existe um herói ou heroína que realizou um grande feito: lutou com a morte, contra a doença, o envelhecimento, buscou a vida eterna, enfim, enfrentou alguma das mazelas do Tempo. Esse herói ou heroína – humano, deus ou animal – é representado por uma máscara e por movimentos rítmicos altamente energéticos e não usuais. O canto e o ritmo são outros elementos sempre

4. Também conhecida por Genealogia dos Deuses, é um poema mitológico escrito por Hesíodo no século VIII a.C.

presentes e fundamentais no rito.

Nessa rápida e precária descrição de um rito, é possível perceber a ação coordenada dos gêneros: o épico na narração; o dramático na máscara; o lírico no ritmo e no canto. E cada um deles opera de forma diferente o processo de anulação da consciência do Tempo. A narração tem como função conduzir a imaginação do participante ao passado ancestral, livrando-o da consciência opressiva do Tempo que escorre em direção ao enfraquecimento e à morte. As imagens são o fundamento da narração e sem elas nem a narração nem o passado a que elas se referem teriam credibilidade. Um épico, em essência, se dá pela organização de imagens objetivas, visíveis. Nele, não há espaço para subjetividades e, se existem personagens na narrativa, nossa empatia com eles se dá prioritariamente pela sua trajetória de ações externas, visíveis.

Mas, no rito, o épico apenas parece não ser suficiente para anular a consciência do Tempo. É preciso uma intensificação da vivência e isso se dá através da representação das ações narradas. E, aqui, à narrativa épica se agrega a força do elemento dramático. O que era imaginação agora se torna ação real, representada pela máscara, visível não só com os olhos da imaginação, mas também com os olhos reais. As ações e personagens do mito não se situam mais em um tempo da origem, mas, através da representação, deslocam-se para o aqui e agora. O espaço real agora é sagrado, as forças da vida se transportaram para o aqui e agora. A empatia com o herói ou heroína, por força da máscara e da ação de seu portador, se torna mais intensa e é possível experimentar cada ação da luta do herói contra os maléficis aliados do Tempo: a morte, a doença, o inimigo, também representados

como personagens. Vivencia-se o presente da representação, os participantes se alinham a uma das forças em luta e fica-se em expectativa sobre o resultado do embate. O tempo cronológico, nesse instante, não é mais passado. É um tempo-fluxo, no qual embora esteja presente a consciência do passado, vivencia-se o presente e vislumbra-se o futuro dos acontecimentos. Esse é o tempo dramático, um tempo fluxo, dinâmico e contínuo, onde o estado de empatia com o herói ou heroína propicia um alto grau de conhecimento e vivência. Nesse tempo fluxo, a personagem age e fala por si, sem o intermédio do narrador e sua ação não é mais apenas externa. A ação preferencial do dramático é a interna. Ao contrário do épico, no dramático o conflito interno da personagem é essencial e as falas do herói ou heroína cumprem essa dupla função: expressar e revelar sua face oculta, suas intenções mais profundas, sua alma, enfim.

Mas ainda não se chegou ao núcleo do rito. Para se chegar aí é necessária uma intensidade ainda maior que as imagens do épico e a representação do dramático. É necessário o pulso único e sempre o mesmo do lírico. É preciso a anulação total da ação do Tempo dentro da consciência, vivenciar com tal intensidade as forças da vida que, por instantes, a consciência se perde e vive-se unicamente o pulso vivo, constante e sempre o mesmo. Não há mais consciência da ação do Tempo. No mito, é o momento de clímax no qual os elementos líricos do canto e do ritmo propiciam a chegada ao estado, ao indefinível com palavras que não sejam palavras poéticas.

No rito, há três níveis de organizações estéticas agindo de forma coordenada no intuito de conduzir os participantes ao espaço e tempo da ação das grandes forças míticas de onde eles

retornam psiquicamente renovados. Esses três níveis de organizações estéticas presentes no rito continuam a operar nas linguagens artísticas e sua presença substantiva é que vai determinar o gênero do acontecimento artístico. Mas saber disso ainda não resolve a questão proposta: como determinar essa nova configuração de espetáculo?

A imagem grega do Psicagogo ou Psicopompo, aquela figura encarregada de conduzir as almas de um mundo ao outro, como Hermes ou o barqueiro Caronte, parece bem apropriada aos objetivos da arte. Fazer arte é também conduzir o público a uma outra esfera, ao universo do Espírito, como forma de anular a carga psicológica da ação do Tempo sobre a matéria, da qual também somos parte. Mas toda arte não cumpre esse objetivo da mesma forma. Somos obrigados a discriminar, na forma artística que criamos, que meios fundamentais utilizaremos para tal empreitada. Será uma organização vertiginosa de imagens e formas próprias do épico que, se não mergulha nas profundidades dos conflitos das personagens, tem a força ativa e o inesperado do sonho? Ou será uma organização que revele as ações, principalmente internas das personagens e cuja presença física e viva do ator leve a uma experiência viva, própria do dramático? Ou o gênero substantivo que utilizaremos será aquele que busca anular completamente a consciência do Tempo e lançar o participante no universo das sensações? Organizar o material artístico é fundamentalmente fazer escolhas. E as escolhas levam a resultados que, muitas vezes, não conhecemos com o olho agudo da razão. Mas em algum momento, imagino, devemos nos debruçar sobre o material e tentar compreendê-lo e descobrir ou intuir em que gênero esse

material será mais eficiente, em qual gênero ele se relacionará melhor com o público. Daí, certamente, ocorrerão outras escolhas. Até que ponto utilizar o material dramático sem que ele perca a noção histórica de tempo e espaço característicos do épico? Ou como posso frear o ritmo vertiginoso das imagens próprio do épico e introduzir apenas uma única imagem para que o público contemple, permaneça e pulse com ela, estabeleça com ela uma relação lírica, mas que não destrua totalmente o épico? Ou a obra pretendida é só movimento, só pulso rítmico, ou devo agregar a ela fricções, conflitos, revelações humanas que toquem na experiência dramática? Ou pretendo derivar o movimento puro para imagens reconhecíveis no mundo concreto? As inquições são infinitas e cada uma delas é um elemento no cadinho da construção artística.

Conhecer o mais profundo possível a função de cada gênero e seus efeitos parece ser imprescindível a todos os criadores, em especial ao dramaturgo, no sentido de contribuir para estabelecer a delicada e complexa tapeçaria artística nos tempos que correm. O modelo clássico é eficiente, mas revelou-se incompleto. Depois disso, o mundo do fazer artístico é uma estrada de mil caminhos. Estimulante e desconhecido.

A abertura das fronteiras no movimento da arte contemporânea abre o universo artístico para novas configurações. Artistas abandonam as casas bem arrumadas de suas linguagens específicas e se lançam às ruas, que os levam a novas construções, que permitam lutar contra o Tempo despertando as forças vivas da Memória. A memória histórica, a memória ancestral. Para fazê-las pulsar no aqui e agora do mundo.