

O Texto e a Dramaturgia – As Vozes da Escritura Cênica

POR MARIA THAIS¹

O texto abaixo foi transcrito e editado da palestra de Maria Thais na Semana de Planejamento do Teatro Escola Macunaíma e revisado pela autora.

As questões em torno da pedagogia teatral me interessam muito, ainda que a proposição que me foi feita sobre o tema da Mostra de Teatro do Macu – **a relação entre texto e cena do ponto de vista de um encenador-pedagogo** – seja um pouco complexa, pois entrecruza vários campos em um mesmo enunciado: texto, cena, encenação e pedagogia. E talvez nós tenhamos que esclarecer os limites da minha fala, definindo com clareza uma perspectiva, ou seja, um lugar de onde posso falar ou de onde escolho falar.

Para mim, as relações entre texto e cena não são as mesmas, se pensarmos do ponto de vista de um encenador-pedagogo e de um professor. O espaço de uma atividade formativa tem por fim *o outro*, visa torná-lo sujeito do seu próprio co-

nhecimento. E isso não é a mesma coisa que a construção de um espetáculo. Ainda assim, vou tentar falar do ponto de vista de alguém que se dedica à encenação e à pedagogia e reconheço que, no trabalho da Cia. Teatro Balagan, a relação pedagógica é intrínseca à encenação. Em parte em função da minha própria necessidade, de uma perspectiva, pois considero a pedagogia o centro da minha atuação artística. Também é decorrente do fato de eu ter vivido na Rússia, reconhecendo nesta *escola* uma forma concreta de lidar com os dois campos. Naquele momento, em meados da década de 1990, tentava encontrar uma referência concreta para a relação entre encenação e pedagogia. A minha pergunta era: “Como o encenador desenvolve um trabalho com atores?” Fui para Rússia, um pouco intuitivamente, na busca por ampliar minhas referências, porque há vinte anos, para mim, o teatro russo era uma fantasia, não sabia direito o que era essa tradição, exceto por alguns livros.

Uma primeira questão, que com certeza reverbera na relação entre pedagogia e cena, é distinguir o que chamamos de texto. Normalmente, quando falamos em *texto* e *cena*, separamos essas duas matérias. E o que é texto? É a mesma coisa que dramaturgia? Usamos esse termo – dramaturgia – de forma bastante ampla, pois seu uso hoje foi muito ampliado: falamos de dramaturgia da luz, dramaturgia do espaço, dramaturgia do ator etc. E então, o que é dramaturgia? Texto e

1. Professora Doutora do Departamento de Artes Cênicas da ECA/USP, atuando na graduação e no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas. É diretora artística e fundadora da Cia. Teatro Balagan (reconhecida, em 2014, como patrimônio imaterial da cidade de São Paulo), com a qual realizou os espetáculos *Cabras – Cabeças Que Rolam*, *Cabeças Que Voam* (2015/2016), *Recusa* (2012/2013), *Prometheus – A Tragédia do Fogo* (2011/2012/2013), *Západ – A Tragédia do Poder* (2007), *Tauromaquia* (2004/2005/2006), *A Besta na Lua* (2003/2004) e *Sacromaquia* (1999/2000). Colaborou, de 1999 a 2006, como diretora-pedagoga, com a Moscow Theatre Scholl of Dramatic Art – Moscou/Rússia, dirigida por Anatoli Vassíliev e foi coreógrafa do espetáculo *A Ilíada*. Criou e implantou a Escola Livre de Teatro, da Prefeitura Municipal de Santo André, no período de 1990 a 1992.



Maria Thais em palestra aos professores do Teatro Escola Macunaíma.

dramaturgia são sinônimos ou a dramaturgia é a *escrita da cena*, que também abarca o texto? No contexto do trabalho da Cia. Teatro Balagan – e orientada pelas observações das experiências cênicas e pedagógicas no contexto do teatro russo – a **dramaturgia** é o que se escreve na cena, a escritura que emerge das diversas vozes criadoras e que vou nomear de *escritura cênica*; e o **texto** é o texto literário, ou melhor, o texto do dramaturgo. Faço ainda mais uma distinção: vou chamar de *texto duro*, usando uma terminologia proposta por Anatoli Vassíliev², a matéria do dramaturgo; que se distingue do *texto cênico*, que é a matéria do ator – que não é só o que ele diz, não é só as palavras do autor, mas o que ele faz e, para mim, como tece as relações entre todos os elementos da cena –, o corpo, o texto, o espaço, a sonoridade, a luz etc. Para nós, dramaturgia é um termo que pode abarcar os diversos textos, que têm autorias e funções diferentes. Sei, como encenadora, que é preciso lidar não só com o texto do autor, mas também com o texto do ator e, principalmente, construir relações entre os dois.

A minha prática como encenadora – que até o momento restringi, por escolha, ao trabalho com a Cia. Teatro Balagan – tem certos pressupostos, alguns bem definidos. As questões que envolvem a relação entre texto e cena se configuram a partir da relação com cada dramaturgo com quem trabalhamos. E o Luís Alberto de Abreu sempre foi o meu principal parceiro. Nos últimos anos, de forma mais regular, ele tem sido quem responde pelos textos e, sem dúvida, é com quem converso sobre o tema, com quem divido ideias. Talvez porque tenhamos um *gosto* comum: trabalhar com a narrativa como modo de operar a criação teatral, ou seja, nossa escolha é sempre traduzir algo cenicamente do ponto de vista de um teatro narrativo. Mas, na Cia. Teatro Balagan, trabalhamos também, em diferentes momentos, com o dramaturgo Alexandre Toller, e com Newton Moreno e

Léo Moreira, ambos dramaturgos e diretores.

Optamos, apenas uma vez, por trabalhar com um texto pronto, *A Besta na Lua*, do Richard Kalinoski, que trata da Guerra Turco-Armênia. Assim, a minha experiência como encenadora foi quase sempre vinculada à construção de um processo que se desenvolve junto: atores, equipe de criação e o dramaturgo. Isso significa que o texto é construído através do diálogo entre todas as partes envolvidas no processo criativo. Desta forma, seguramente, a estrutura do texto não é dada só por aquele que escreve o texto, mas sim por uma conversa permanente entre dois campos de trabalho: a escrita e a cena.

A escrita do texto e a composição da dramaturgia da última criação da Cia. Teatro Balagan – *Cabras – Cabeças Que Voam, Cabeças Que Ro-*



A Besta na Lua (2003), da Cia. Teatro Balagan.

2. Diretor e pedagogo russo, fundador da Escola de Arte Dramática em Moscou, onde participei de algumas residências artísticas entre os anos 1998 e 2006.

lam – diverge um pouco dos processos anteriores. Nele, primeiro definimos, eu e o Abreu, por onde começar a investigar o tema³, que foi escolhido pela companhia para o desenvolvimento do projeto. Definimos os assuntos sobre os quais deveríamos começar a produzir os *estudos cênicos* e os pequenos textos a serem escritos, que foram nomeados *crônicas*, pelo Abreu. Mas foi só a partir dos inúmeros experimentos cênicos realizados, com a presença de todos os envolvidos no processo, a partir dos temas selecionados por nós e, principalmente, das leituras e *estudos cênicos* criados a partir das *crônicas-textos* escritas

3. No projeto *Cabras – Cabeças Que Voam, Cabeças Que Rolam*, o ponto de partida foi o Cangaço e outros movimentos de resistência ao Estado, guerras não oficiais no Brasil que sempre foram fortemente reprimidas e findaram, em geral, com a decapitação e exposição das cabeças de seus líderes.



JOÃO CALDAS

pelo Abreu, que fomos encontrando a estrutura, a dramaturgia. Falo do trabalho do encenador e do dramaturgo sem nomear o trabalho de todos os criadores da equipe, porque esse é o tema que me lançaram e, portanto, não cabe aqui entrar em tantos detalhes; mas é importante salientar que todo o processo tem a autoria da equipe – especialmente de Márcio Medina, cenógrafo e figurinista parceiro em todos os processos criativos da Cia. Teatro Balagan – e, mais diretamente, das proposições feitas por cada ator⁴.

O que difere é que, nos processos anteriores, a primeira abordagem do tema era feito pelos atores, ou seja, o primeiro recorte se apresentava, na forma de *estudos cênicos*, ao dramaturgo que, olhando esses materiais, os devolvia em forma de texto. É importante ressaltar que, apesar da parceria com o Abreu, jamais usamos o termo colaborativo. Entendo o trabalho de uma equipe, ou pelo menos é assim que percebo o trabalho do outro, como uma *ação provocativa*. No início do trabalho, definimos os pressupostos que o orientam. Assim, como encenadora, quando proponho um tema, o dramaturgo tem autonomia para escrever o que quiser; e quando entregamos o texto ao ator, este também tem autonomia para propor, na cena, o que quiser. Essas *ações provocativas* criam atritos, por vezes, difíceis de administrar, mas se reserva o espaço para que cada um proponha sua perspectiva do material, o que provoca muitas vezes um excesso de leituras, de abordagens.

Portanto, uma característica da criação dramática em *Cabras* foi que definimos, por uma vontade minha em comum acordo com os atores, que a criação começaria pelo autor. Ou seja, apesar do texto ser construído no processo, seria o dramaturgo a propor o texto – as ações, situações, forma etc. – e o ator iria trabalhar *a partir* de um texto já escrito. Porém, antes do Abreu propor o texto, tínhamos – eu, Abreu, Murilo, que é assis-

4. Os atores que fizeram parte do projeto *Cabras* são: André Moreira, Deborah Penafiel, Flávia Teixeira, Gisele Petty, Gustavo Xella, Jhonny Muñoz, Maurício Schneider, Natacha Dias, Val Ribeiro e Welligton Campos. E ainda Leonardo Antunes, Ana Chiesa, Cris Lozano, Luciene Guedes e Cesar Santana, que participaram das primeiras etapas da pesquisa.

tente de direção – um trabalho anterior, bastante intenso –, para a escolha do universo temático. Cabia, entretanto, ao dramaturgo a definição dos *motivos* sobre os quais desenvolveria as *crônicas-textos*.

A diferença entre texto e dramaturgia é, talvez, pertinente nos processos de criação de uma companhia de teatro de pesquisa, na medida em que envolve outras dinâmicas de investigação e outro tempo. Quando um grupo com essas características se debruça sobre um tema, ainda que vise a um resultado final, normalmente faz alguns acordos que orientam a experimentação da linguagem – como, no caso de *Cabras*, foi a linguagem narrativa. Outro aspecto importante é que esses coletivos reúnem artistas com múltiplas formações e campos de interesse como artistas-pesquisadores. A presença do cenógrafo e figurinista, do diretor musical e de tantos outros parceiros não determina apenas as características da equipe, mas torna mais complexa a relação entre texto e cena.

Não creio, porém, que essa complexidade possa ser transferida para qualquer sala de uma escola de teatro ou para qualquer outra experiência que tenha por objetivo final um processo formativo. Como distingui inicialmente, e como afirma Anatoli Vassíliev, há uma diferença entre os aspectos pedagógicos envolvidos em um processo que visa a um resultado e em processos que se destinam à formação de um artista. Quando falo resultado, falo especificamente da construção de um espetáculo. Ainda que saibamos que o trabalho dentro de uma sala de aula também chega a resultados, a função do trabalho sobre o texto e o espetáculo, nesse caso, são meios de aprendizagem e de experiência para um sujeito em formação.

Farei uma digressão para que possamos prospectar o que nomeamos, para além da minha concepção pessoal, **encenador-pedagogo** e como a sua definição também interfere nas dinâmicas e relações entre cena e texto. Em minha formação acadêmica, me dediquei a investigar as experiências pedagógicas desenvolvidas pelo encenador



A Besta na Lua (2003), da Cia. Teatro Balagan.

russo V.E. Meierhold antes da Revolução de 1917. Como sabemos, na formação do artista teatral russo, vigora, há mais de oitenta anos, uma escola baseada no sistema stanislavskiano. Ainda que por motivos históricos – já que foi o stalinismo que transformou o sistema em um modelo único, e não a intenção do seu criador – a noção de pedagogia teatral está associada diretamente às ideias de Constantin Stanislávski.

Porém, se observamos a produção teatral russa do final do século XIX e das primeiras décadas do século XX, encontramos a existência de escolas, ou melhor, de proposições e perspectivas pedagógicas para o teatro muito diversas entre si, pois a vida cultural russa ia além do Teatro de Arte de Moscou. Mas é possível reconhecer um traço comum a muitos encenadores: a preocupação com a formação do artista e, mais especificamente, do ator e do diretor. Mesmo nas experiências de vanguarda, admitia-se que não era possível produzir uma nova linguagem teatral sem encontrar novos meios, que transformariam o modo de



JOÃO CALDAS

lidar com o texto, e, também, reconfigurariam as relações entre todos os elementos da cena.

Assim, entendemos que o enfrentamento com a dimensão pedagógica do fazer teatral não foi exclusividade da prática stanislavskiana, ainda que não possamos deixar de destacar seu empenho e os méritos do seu trabalho. Essa herança visível se revela quando olhamos a trajetória do próprio *sistema* Stanislávski, em que podemos perceber, nos acontecimentos que inauguraram o Teatro de Arte de Moscou e durante todo o século XX, que o pensamento de seu criador não impediu a presença de distintas linhagens: Nemirovitch-Dantchenko, C. Stanislávski, Mikhail Chekhov, E.V. Vakhtangov, Maria Knebel, Mikhail Butkevich, P. Fomenko, A. Shapiro, Anatoli Vassíliev, Jurij Alshchitz e tantos outros. Mas, também não podemos ignorar que dos anos 1930 em diante, todas as outras *escolas* tiveram que convergir para uma formação única e que quem não se submeteu foi eliminado. O próprio Stanislávski viveu seus últimos anos em exílio, dentro da sua própria casa.

Se examinarmos a trajetória de Meierhold, não podemos esquecer que questões políticas foram determinantes para o lugar que ocupa, inclusive, no Ocidente, como encenador-pedagogo. Seu nome foi retirado da vida cultural russa durante mais de vinte anos e a retomada dos seus escritos e ideias se deu de forma lenta, a partir do final dos anos 1950, restrita a um pequeno círculo de artistas e pesquisadores nos primeiros anos. Para ilustrar uma visão do seu trabalho, posso relatar que, durante o período que vivi em Moscou, no final dos anos 1990 do século passado, era frequente o espanto diante da minha resposta, quando indagavam sobre os motivos que me levaram ao país, qual seja, o de estudar a pedagogia meierholdiana. Os comentários eram diretivos: “Meierhold, nosso grande encenador, não era um pedagogo.” O seu reconhecimento como encenador é evidente, mas não encontramos correspondência para suas outras ações.

No entanto, a prática artística de Meierhold se constitui no trânsito entre o fazer profissional, como ator e diretor, e o fazer laboratorial – como professor em pequenos Estúdios – e seus escritos deixam claros os indícios e o desenvolvimento de um projeto de formação. Em 1908 – depois do fracasso da experiência junto ao Teatro de Arte de Moscou em 1905, para onde voltou a convite de Stanislávski –, manteve em sua casa e, a partir de 1912, no Estúdio da Rua Borondiskaia, uma atividade sistemática como pedagogo. Pergunto-me, então, por que suas atividades como encenador e sua atuação como agente de uma política cultural apagam a importância deste legado?

Uma das características, que destacaria, da *escola* russa de direção teatral – a primeira escola de direção foi criada por Meierhold – é o comprometimento com uma perspectiva pedagógica. Desde então, as relações entre pedagogia e cena estão presentes na formação do diretor e se desdobram em sua prática artística há muitas gerações. Uma perspectiva que não é comum em outras tradições, especialmente no teatro europeu e nos países da América. Assim, é possível observar que tendemos a criar uma *dissociação*

entre cena e pedagogia. Talvez porque existam dois caminhos – e, provavelmente muitos outros – para a relação entre encenação e pedagogia e não pretendo fazer juízo entre eles, mas distingui-los, sendo que os nomeio: *da Pedagogia à Cena* e *da Cena à Pedagogia*⁵. O primeiro, que reconhecemos nas proposições de Stanislávski, se estrutura a partir de práticas pedagógicas e criativas que conduzem *para a cena*. Neste caso, a cena é um trabalho posterior, ou decorrente do processo de aprendizagem. O segundo, que reconheço em Meierhold, parte *da cena*, pois são os seus elementos, postos em relação, compostos, que permitem a aprendizagem. Ao tomar o termo encenador-pedagogo para nomear a tese *E.V. Meirhold – o Encenador Pedagogo*⁶ –, minha intenção foi afirmar o caráter pedagógico presente em uma perspectiva que tem a encenação como primeiro eixo e a pedagogia como parte inerente ao processo.

A diferença que destacamos acima entre os dois artistas russos – uma entre muitas outras, que não impede de também encontrarmos semelhanças – nos permite distinguir diferentes pontos de vista sobre as relações entre texto e cena, apesar de falarmos, em ambos os casos, de encenadores-pedagogos. O trabalho de Stanislávski, que só se afastou do palco como ator no fim dos anos 1920, depois de um grave problema de saúde, se ocupa de uma primeira e fundamental equação: a construção do texto cênico pelo ator. Neste sentido, o texto escrito pelo dramaturgo é o eixo sobre o qual gira o processo criativo e os demais elementos da encenação. No caso de Meierhold, o texto cênico é uma composição da encenação, um conjunto concebido, vislumbrado pelo encenador, no qual o texto literário e os demais elementos da cena fazem parte de uma mesma trama, ainda que possam ser independentes.

5. Nome de uma disciplina que ministrei durante os últimos anos no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes – USP, que aborda essas diferentes perspectivas no teatro russo e polonês, a partir da análise de textos de quatro encenadores: C. Stanislávski, J. Grotowski, V.E. Meierhold e T. Kantor.

6. Publicada no livro: *Na Cena do Dr. Dapertutto – Poética e Pedagogia em V. E. Meierhold, 1911 a 1916*. São Paulo: Perspectiva, 2009.



Cabras – Cabeças Que Rolam, Cabeças Que Voam (2015),



Sabemos que essa cisão – entre texto e escritura cênica – chega a um termo muito mais radical em outros encenadores, como é o caso do polonês Tadeuz Kantor. Se assistirmos aos vídeos dos ensaios na Scuola Paolo Grassi, em Milão, de um espetáculo realizado por Kantor com um grupo de alunos, podemos observar a clareza do encenador na condução do processo e como dispõe os recursos que tem. Ao se conduzir o trabalho a partir da *peça pronta*, ou seja, de estabelecer a escritura cênica e sugerir que o ator apreenda na medida em que faz, poderia esse trabalho ser desconsiderado como pedagogia? Em um processo de tal ordem, o que impede a aprendizagem? Podemos entender que o lugar dedicado a Meierhold, e ele não é o único, assegura a permanência de uma perspectiva, mas, ainda assim, reivindicamos para a sua encenação a potência formativa que extrapola, inclusive, a própria cena.

Tal potência tem que ser levada em conta, se considerarmos que a ação pedagógica pode ir além da relação entre pares, ou seja, do núcleo de artistas envolvidos na obra. É neste sentido que, me parece, caminham as proposições meierholdianas, para fora da cena, no que quer provocar no espectador, que é considerado por ele o quarto criador da obra. Podemos considerar que, nesta perspectiva, tanto aquele que *faz* como aquele que *vê* estão envolvidos na mesma ação pedagógica. Não consideramos tal pressuposto uma limitação, mas uma característica que aponta para uma diferença de pontos de vista do encenador-pedagogo.

Por último, para retomar o meu ponto de partida – o modo como tecemos as relações texto e cena na Cia. Teatro Balagan –, devo reafirmar o meu interesse em assegurar uma criação com grande ênfase no processo pedagógico e que, de certa forma e em diálogo com as idéias de Meierhold, entendo a pedagogia como ação expandida, que atinge todos os campos: a encenação, o texto, a atuação, a cenografia, figurinos e objetos, a música, a iluminação e, ainda, aos modos de produção. Creio que, nesse caso, um problema concreto do fazer teatral seja o de lidar com

da Cia. Teatro Balagan.

determinadas tarefas, ou matérias, que são entendidas como técnicas, como, por exemplo, a luz. Existe uma dificuldade objetiva que é ter alguém da iluminação acompanhando o processo e que não chegue apenas no resultado final para iluminar o espetáculo. Pois, ainda que reconheça que, dessa forma, a luz possa ser justa com a linguagem, fica uma lacuna em relação aos outros elementos do espetáculo – o ator, por exemplo, é o que mais *sofre*, pelo fato de ignorar qual será o jogo com esse elemento durante o processo de criação. Se buscamos uma equivalência das vozes que constroem o texto cênico, me parece que temos que enfrentar todos os aspectos, inclusive os mais complicados, da prática do teatro. Ainda que saibamos que as vozes não são iguais, desejamos que, na cena, elas tenham correspondência, que estejam equalizadas.

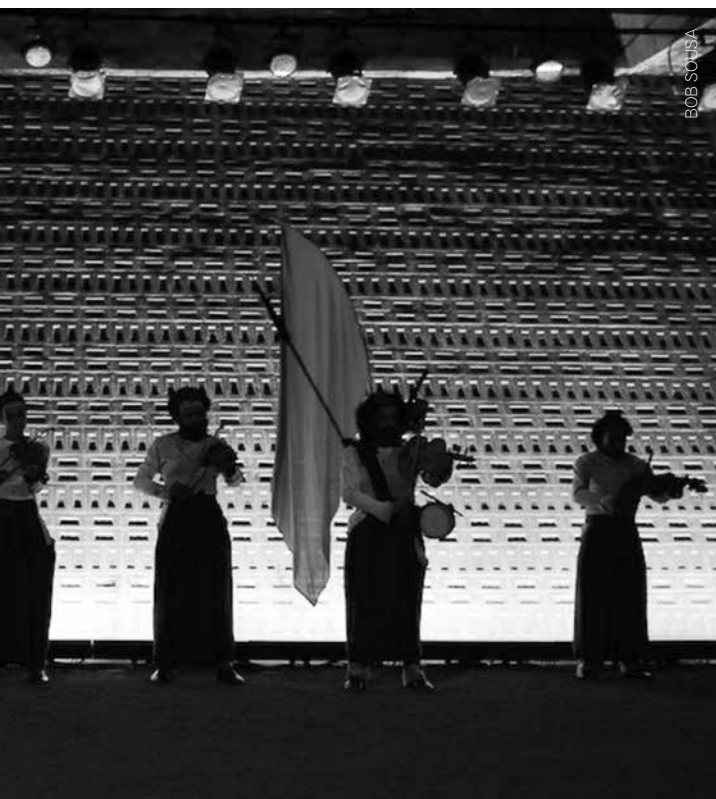
Em relação ao texto, o desafio é fugir das duas margens: de um lado, o texto literário, do autor, que pode se sobressair, submetendo as outras vozes; do outro lado, o que é bem comum, nós achamos que podemos fazer o que quisermos com o texto, como se ele não fosse uma matéria, mas apenas um ponto de partida. E isso torna muito difícil o trabalho, porque ao levar o material para qualquer lugar, perdemos a chance de confrontá-lo, de investigá-lo de fato. Como nos lembra Luís Alberto de Abreu: “podemos fazer *tudo*, mas não *qualquer coisa*”. Como encenadora e pedagoga, meu grande esforço é fazer da cena **o lugar** onde o texto do autor e todas as outras vozes soem de forma *polifônica*. Parece-me ser essa a única possibilidade de nos aproximarmos de matérias tão complexas como pedagogia, encenação, texto e atuação etc. Como alguém que se ocupa prioritariamente do trabalho com atores, e me ocupo disso há 37 anos, me sinto mais próxima dos processos pedagógicos da arte do ator do que da perspectiva do encenador. E não acho nenhum demérito nisso. Por outro lado, discuto a centralidade do ator e não me interessa pensar o teatro apoiada apenas nessa centralidade. Aliás, me interessa pensar o teatro **sem centro**, de uma maneira geral, um teatro em que o centro mude conforme a hora, o



Cabras – Cabeças Que Rolam, Cabeças Que Voam (2015),



Cabras – Cabeças Que Rolam, Cabeças Que Voam (2015),



BOB SOUSA

da Cia. Teatro Balagan.



BOB SOUSA

da Cia. Teatro Balagan.

tempo, o lugar e o espaço.

Se perseguimos a *descentralidade*, o centro que o texto ocupava na escritura cênica não pode ser substituído pela centralidade do encenador, ou pela do ator, ou da cenografia, ou da iluminação, ou de qualquer outro elemento. Creio que, ao propomos uma não-centralidade na criação, tornamos, talvez, mais complexa a presença e o trabalho do espectador, já que o centro criaria um facilitador: uma perspectiva única⁷. Se a perspectiva única é como sugere Floriênski, um modo de pensar o mundo e traduzi-lo, portanto, uma mentalidade, temos que reconhecer que tal conduta não se produz de fato na realidade, pois o nosso olho tem a capacidade de ver várias coisas ao mesmo tempo. Contrapondo-se a essa *escola*, Floriênski nos mostra como os pintores dos ícones nunca assumiram essa perspectiva, essa *escola*, e não encontramos neles centralidade. Deste modo, quem vê define o modo de ler a obra.

Sirvo-me deste problema complexo para dar uma possível resposta à questão – que não sei se precisa de resposta – sobre a relação entre texto, cena, pedagogia e encenação, sugerindo que essa depende de quem a vê. Pois o que talvez tenhamos como artistas são alguns fundamentos, princípios que regem uma maneira de abordar o texto, uma maneira de construir a dramaturgia. Cientes de que não estamos inventando (no sentido inaugural do termo) nada, o que nos rege no cotidiano da sala de trabalho, no campo artístico ou pedagógico, é o rigor com *as perspectivas* que partilhamos.

7. Retiro o termo de Pável Floriênski – filósofo, matemático, padre e professor da escola de cinema e artes plásticas no início do século XX, na Rússia. Assassinado pelo regime stalinista no fim dos 1930, Floriênski foi um grande estudioso da tradição dos ícones, palavra de origem grega (*eikón*), que, no caso, se refere à pintura religiosa característica das igrejas ortodoxas. Em português, o livro se chama *A Perspectiva Invertida* (Editora 34, 2012) e me parece fundamental para quem se interessa por essa linhagem da pedagogia russa. O filósofo russo nos lembra que a perspectiva única foi inventada no mundo ocidental – lembrando aqui que, quando falo de mundo ocidental, retiro a Rússia do Ocidente, pois não creio que eles se enxerguem de acordo com essa tradição – e se reproduziu como procedimento artístico.