

Narrativas em cena:

Aderbal Freire-Filho (Brasil)
e João Brites (Portugal)

Juarez Guimarães Dias

Narrativas em cena:

Aderbal Freire-Filho (Brasil)
e João Brites (Portugal)

möb!le

Rio de Janeiro, 2015

Copyright © 2015 Juarez Guimarães Dias

Grafia atualizada segundo o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, em vigor no Brasil desde 2009.

Conselho editorial

Carlos Mendes de Sousa, Helder Macedo, José Almino de Alencar, Júlio Castañon Guimaraens e Marta de Senna.

Coordenação editorial

Leandro Collares

Revisão

Julieta Lamarão

Projeto gráfico e editoração

MóBILE Editorial

Capa

Juarez Guimarães Dias

As opiniões contidas nesta obra não representam, necessariamente, a opinião da editora.

Nota da edição: Foram preservadas as grafias de textos escritos na forma original de suas fontes a fim de manter a autenticidade dos termos bem como suas apresentações consagradas, como em alguns títulos de obras.

Produção contemplada com o fomento à produção por meio do edital APQ3 da Faperj.

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

D53n

Dias, Juarez Guimarães, 1978-
Narrativas em cena : Aderbal Freire-Filho (Brasil) e João Brites
(Portugal) / Juarez Guimarães Dias. - 1. ed. - Rio de Janeiro :
MóBILE, 2015.
288 p. ; 23 cm.

Inclui bibliografia
ISBN 978-85-64502-28-4

1. Freire-Filho, Aderbal, 1941-. 2. Brites, João, 1947-. 3. Teatro (Literatura). 4. Artes cênicas. 5. Teatro brasileiro. 6. Teatro português.
I. Título.

15-27029

CDD: 869.92
CDU: 821.134.3(81)-2

Todos os direitos desta edição reservados à
MóBILE Editorial
Tel.: (21) 2210-1787
contato@mobileeditorial.com.br
www.mobileeditorial.com.br

Para *Marco Antonio Cruz*,
em sua grandeza de Homem de Teatro.

*Os pensamentos valem
se estão em movimento.*

Aderbal Freire-Filho

*Os processos são divinos,
os resultados são humanos.*

João Brites

Sumário

Prefácio: Duas bibliotecas e um oceano em meio	11
por Maria Helena Werneck	
Prólogo	17
Aspectos de uma trajetória artística	19
Percurso de uma investigação acadêmica	22
Narrativas em cena	29
A narrativização do palco e a consolidação do encenador-autor: a escrita cênica nas tensões entre texto e representação	31
O romance como gênero narrativo inacabado: o presente em transformação.....	45
A performatividade narrativa na construção de novas relações entre palco e plateia	58
Procedimentos de encenação de textos narrativos: a dramaturgia e o ator como elementos estruturantes	70
Aderbal Freire-Filho, o Centro de Demolição e Construção do Espetáculo e o Romance-em-cena	79
Aderbal (Júnior) Freire-Filho: o encenador da palavra	79
O Centro de Demolição e Construção do Espetáculo: um coletivo de afinidades	101
A gramática do romance-em-cena: do livro ao espetáculo	114
<i>“A mulher carioca aos 22 anos” (1990): a encenação carnavalesca</i>	121
<i>“O que diz Molero” (2003): a memória dos objetos</i>	125
<i>“O púcaro búlgaro” (2006): a imaginação sem limites</i>	129
Procedimentos e recorrências no romance-em-cena: uma linguagem em desenvolvimento.....	133

João Brites, o Teatro O Bando e os romances encenados	169
Breve panorama da cena portuguesa no século XX e início do XXI:	
o moderno tardio e o contemporâneo sem fronteiras	169
João Brites e O Teatro O Bando: o estar em grupo como <i>modus vivendis</i> ,	
artístico e político	175
João Brites: a encenação como escrita e pintura tridimensional	195
Procedimentos de criação: estágios, textos de trabalho, a tríade	
dramaturgia-cenografia-encenação e a consciência do ator em cena	201
A literatura como fuga dos lugares-comuns: os romances encenados.....	223
“ <i>Gente feliz com lágrimas</i> ” (2002): <i>o tempo-ilha e a circularidade narrativa</i>	226
“ <i>Ensaio sobre a cegueira</i> ” (2004): <i>o visível e o invisível na fábula de Saramago</i>	234
“ <i>Jerusalém</i> ” (2008): <i>a palavra que ilumina sobre os escombros</i>	242
Epílogo	257
Reflexões sobre pontos de chegada	258
Interlocuções na prospecção de um futuro	265
Bibliografia	269
Ficha técnica dos espetáculos	281
A mulher carioca aos 22 anos.....	281
O que diz Molero	281
O púcaro búlgaro	282
Gente feliz com lágrimas	282
Ensaio sobre a cegueira	282
Jerusalém.....	283
Sobre o autor	285

Prefácio

Duas bibliotecas e um oceano em meio

Maria Helena Werneck

HÁ CERCA DE UM SÉCULO, HOMENS DAS LETRAS INVENTARAM O PROJETO DE UMA publicação que pudesse fazer uma ponte sobre o mar para unir Brasil e Portugal através das artes, da cultura e da história. Era a *Revista Atlântida*, editada entre 1915 e 1920, obra acalentada pelo escritor João do Rio e pelo poeta João de Barros. Ambos acreditavam no projeto de uma comunidade luso-brasileira de inteligência e sentimentos. Mas o ambiente se revelava pouco propício para esta utopia nostálgica. Havia, já na época, um clima de mútuo desinteresse entre os países e, na perspectiva brasileira, de evidente antagonismo aos imigrantes portugueses. A combinação de ideais estéticos modernistas e posições políticas de teor nacionalista, dentre outros motivos, acabou por inviabilizar o projeto da publicação.

O livro *Narrativas em cena: Aderbal Freire-Filho (Brasil) e João Brites (Portugal)* redimensiona o interesse na aproximação entre Brasil e Portugal pela via da pesquisa acadêmica, disposta a examinar, de modo contrastivo, o teatro que se dedica a experimentações cênicas oriundas da leitura de romances. O estudo se lança sobre esse material textual incomum e, ao mesmo tempo, desafiador para a arte teatral, se pensarmos o século XX como aquele que propagou definitivamente a distância entre a literatura dramática e o teatro como encenação.

Aderbal Freire-Filho e João Brites, cujos trabalhos constituem o objeto de análise do livro, são leitores-encenadores de grande projeção em seus países e continentes. Manejam um acervo particular de narrativas, de forma a moldarem poéticas arrebatadoras, sempre em trabalhos compartilhados com atores e coletivos de criação. Sem nunca se terem encontrado, os dois criadores se tornam inesperadamente próximos e extraordinariamente singulares ao longo deste livro, cujo autor, também um artista, tomou a tarefa científica como oportunidade de diálogo e formação entre pares das artes cênicas.

O estudo, posto à disposição dos leitores dos dois países, exhibe, em primeiro lugar, a disciplina necessária para buscar no século XX as rotações estéticas que permitiram a abertura do terreno do drama para o narrativo. A síntese histórica é

didática e passa em revista uma vasta e indispensável bibliografia dos estudos de teatro, atenta, ainda, ao propósito de descrever os modos de desarmar o campo do dramático e de introduzir dois conceitos-chave: o de teatro épico e de dramaturgia rapsódica. A inspiração propositiva do sistema brechtiano combina-se com o mosaico dos modos rapsódicos de escrita encontrados por Sarrazac ao analisar a produção de textos teatrais franceses da segunda metade do século XIX. O romance não é visto apenas como gênero de origens e variações passíveis de descrição, mas também como discurso de larga inventiva, em que se abrigam não só cortes e temporalidades diversas, mas também múltiplo espectro de vozes que conduz ou abre dispersivamente os processos de narração.

O direcionamento mais especificamente sincrônico em direção ao conjunto de espetáculos dirigidos por Aderbal Freire-Filho e João Brites faz o pesquisador armar um intrincado arcabouço de categorias teóricas, necessário para se perceber as rotações conceituais que definem o teatro contemporâneo. A relação entre narrativa e performatividade indica que o foco da análise foi guiado para os efeitos cênicos decorrentes de novos investimentos no trabalho do ator, já direcionado tanto pelo necessário salto da palavra da página para a densidade nova do espaço, quanto pela substituição das noções clássicas de personagens e representação em prol da concepção de figuras, a serem percebidas como suportes corporais de imagens sonoras e visuais.

Todo esse repertório histórico e teórico adquire utilização dinâmica quando o livro se aproxima dos espetáculos e do trabalho da cena. A empiria se confronta com o horizonte projetado. Surgem, então, novos pontos de observação e conceitos para a análise, desta feita desentranhados do corpus que o pesquisador tem diante de si. O pensamento dos espetáculos é descrito sempre acompanhado de ideias que os encenadores propagam em entrevistas e textos.

O conceito de *edição*, em suas conexões com o cinema e com o trabalho visando a tornar o texto legível para publicação, ganha força operatória. Destaca-se como uma das vias de leitura de procedimentos diversos de produção dramática quando se tem um romance que ganhará novas materialidades. No entanto, antes de se dedicar ao estudo de espetáculos, generosamente o autor nos fornece preciosa informação sobre cada um dos encenadores e suas trajetórias.

O leitor, de um lado ou do outro do Atlântico, conhecerá o perfil do diretor Aderbal Freire-Filho que, como outros brasileiros, afasta-se de sua terra natal, no Nordeste. O exílio no Rio de Janeiro se prolonga e se torna opção definitiva para quem busca fazer do teatro a sua arte, atravessando fronteiras e línguas,

entranhando-se em países, ainda mais ao sul, na América Latina. A fidelidade e a reinvenção da plataforma de Brecht no trabalho do diretor vão-se delineando paulatinamente. Décadas depois de sua opção definitiva pelo teatro, surge o romance-em-cena, conceito criado por Aderbal para definir alguns de seus espetáculos, cuja genealogia o autor deste livro traça com apuro. Registra-se, nesse sentido, a experiência do Centro de Demolição e Construção do Espetáculo, companhia que expôs posições políticas claras em relação a modos de produção teatral, tendo exercido papel decisivo na formação de um grupo especialmente criativo de atores, além de ter provocado grande fascínio sobre o público carioca, entre 1989 e 1996.

No Centro de Demolição, no final dos anos 1980, surge a primeira experiência de abrir em cenas, como um livro se abre em páginas, o texto de um romance — *A mulher carioca aos 22 anos*, de João de Minas. Outros dois espetáculos — *O que diz Molero*, de Dinis Machado, e *O Púcaro Búlgaro*, de Campos de Carvalho, também analisados neste livro, retomam uma década depois a pesquisa iniciada. E nas três produções estão parceiros do “coletivo de afinidades”, com o qual Aderbal Freire-Filho não abre mão de trabalhar. Ao defrontar-se com o encenador, seja na plateia ou nas inúmeras “sessões” de vídeos dos espetáculos, seja nas entrevistas realizadas, que também incluíram atores dos romances-em-cena, instala-se o ponto de vista compartilhado entre criadores e o pesquisador-artista.

Nas páginas em que analisa os espetáculos encenados por Freire-Filho em teatros do Rio de Janeiro, o autor realiza, com rara competência, estudos que combinam a análise semiológica do espaço cênico com minucioso cotejo de romances e textos dramaturgicos reconstituídos a partir das gravações em vídeo. O resultado é o estabelecimento das gramáticas narrativas dos espetáculos e a análise, baseada em reconstituição *a posteriori*, da escrita cênica, concebida em processos intensos de criação com o conjunto de atores. Nesta tarefa de reconstituição arqueológica da dramaturgia dos espetáculos percebe-se a segurança do pesquisador em transitar da teoria literária para a teoria do teatro em busca de decifrar a teatralidade em estado nascente. Além disso, como diretor que é, o autor percebe o rendimento performativo da dramaturgia no complexo sistema de atuação do espetáculo. Descreve-se o material cênico e dramaturgico para desvendar o processo de criação, para se refazerem movimentos, gestos e falas dos atores, para se admirar o mestre.

O estudo dos espetáculos do encenador João Brites assenta-se sobre bases diferentes das que alicerçam o caso brasileiro, porque é fruto de uma viagem de pesquisa a Lisboa e seus arredores. Se havia bibliotecas a palmilhar, também havia de se compartilhar com o diretor a prática do ensino de atuação, além de se desfrutar

da imersão no cotidiano de criação e gestão em um grupo de teatro, O Bando, merecedor de incontestável reconhecimento em Portugal.

O livro ganha um novo direcionamento quando se abre para a apresentação da cena portuguesa contemporânea, cujos múltiplos aspectos estão sintetizados na precisa designação “o moderno tardio e o contemporâneo sem fronteiras”. As chamadas de atenção para o novíssimo trabalho de dramaturgos e encenadores, que convivem com a arte de grupos que se sedimentaram em décadas posteriores à Revolução dos Cravos, são convites para futuras travessias do oceano.

O perfil de João Brites, o encenador e diretor artístico do coletivo O Bando, vai da infância vivida com simplicidade à juventude no exílio em Bruxelas, em tempos duríssimos da ditadura em Portugal. No retorno ao país, o artista encaminha-se no sentido do teatro comunitário para a infância, com abertura para a animação cultural e o propósito de reunir pessoas, adultos também, de modo a compartilhar histórias originárias do acervo popular e literário da língua portuguesa. Era tempo de recomeçar e construir laços sociais e artísticos, de fazer teatro de guerrilha.

A mudança, tão esperada, acerta relógios e ritmos. Para pequenos ou grandes públicos, as mais de cem encenações concebidas por Brites vão tomando formatos diversos e surpreendentes, como aquela de que participou o autor do livro, no centro de Lisboa em 2010, para comemorar os 100 anos da República em Portugal, ou como o tradicional Pino do Verão, na encosta do Castelo de Palmela, na vizinhança da sede do coletivo. Mesmo acolhendo mudanças, o grupo permanece fiel a princípios éticos e artísticos de manter o coletivismo e de sempre inventar novas singularidades a cada nova proposta. Um percurso historicamente acompanhado de balanços e manifestos, que deram origem a vários livros.

Tendo diante de si um pensador do teatro que atualiza a cada nova produção certos princípios como o de encenação como escrita e pintura tridimensional, o autor do livro investiga e descreve a trama de conceitos que norteia a diretiva criativa do encenador, sem renunciar ao encantamento com as máquinas de cena, dispositivos cênicos que atualizam desenhos de encenação e produzem efeitos de teatralidade particulares no trabalho d’ O Bando. Diante das várias máquinas de cena espalhadas “ao relento”, na encosta do Vale, ao fundo da sede, não se furta a analisar seu rendimento estético no projeto cênico de que participavam, mesmo se, agora, estão carcomidas pelo tempo, estranhamente integradas à paisagem.

Ao abordar três espetáculos cuja dramaturgia incorpora o texto de romances, o autor vai ao encontro de poéticas fortes. As narrativas de *Ensaio sobre a cegueira*, de

José Saramago, *Gente feliz com lágrimas*, de João de Melo, e *Jerusalém*, de Gonçalo M. Tavares, são submetidas a reescrituras em que sobressaem o trabalho potente de criação dramática, orientado pela construção de uma visualidade sempre impactante por seu teor escultórico e por sua força determinante sobre as demais linguagens postas em cena.

No correr da pesquisa, o autor depara-se com um material documental precioso: os Textos de Trabalho, concebidos por João Brites para orientar todo o processo de encenação. Impossível ficar indiferente às cartografias de cenas, desenhadas e redesenhadas algumas vezes ao longo do período em que acontece a montagem dos espetáculos. Lá estão as principais operações dramáticas, de decisiva interferência nos romances, a fonte textual de onde se parte. Ao exercício preciso de cada composição escritural de Brites, corresponde o exame descritivo perspicaz feito pelo pesquisador, que analisa os múltiplos procedimentos dramáticos registrados em quatro colunas: a primeira apresenta o texto a ser falado pelas personagens e os diálogos; a segunda inclui a descrição da ação, títulos das cenas/quadros, rubricas e partitura gestual; a terceira busca apontar os efeitos pretendidos na cena (música, luz, projeções) e a última indica a cronologia temporal do espetáculo. Nada parece escapar ao estudo, que anota os modos de construção de diálogos, dramáticos e cênicos; as vozes narrativas assumidas por personagens; a redação de rubricas de encenação e orientações de atuação, entre outras intervenções escriturais.

Tirando partido da experiência de ter acompanhado passo a passo o trabalho de Brites com estudantes-atores, o autor analisa a metodologia estruturada que tem na ideia de ator consciente, inspirada em proposições da neurociência, sua principal alavanca. Mas também procura levantar outros conceitos como o de personagem intermédio e avaliar a utilização do conceito de planos expressivos do ator na cena, como os de oralidade, corporalidade e interioridade. Aos poucos, revela-se a prática do trabalho harmonioso da equipe de criação do coletivo, ativada a cada nova montagem.

Nas encenações de romances dirigidas por Brites, por conta das incisivas intervenções do diretor na dramaturgia e na encenação, a obra ressurgiu radicalmente editada e subtraída de personagens e fios narrativos, como em *Gente feliz com lágrimas*; superdimensionada em seus aspectos de fábula não apenas violentamente visual, mas também monumentalmente musical (partitura de Jorge Salgueiro) em *Ensaio sobre a cegueira*; redirecionada, em *Jerusalém*, pela combinação de diferentes canais de recepção, quando atores e público são nivelados pelo engajo, a sobra da

videira após a macega da uva ter sido concluída, que domina todo o espaço cênico, marcado ainda, pelo reaparecimento da matéria caligráfica do texto literário, como se as materialidades do texto literário e da escritura cênica encontrassem um território comum, de plasticidade irresistível.

Diante de tanta inquietude e inteligência nas cenas contemporâneas do Brasil e de Portugal, o autor não parece exausto ao término do livro. Afinal, através de pesquisa acadêmica, alimentou-se de referências estéticas, ampliou sua rede de afinidades eletivas. A tarefa foi cumprida com a firme disposição dos *schollars*, sem abrir mão da persistente disponibilidade dos intrépidos criadores do palco. Os leitores e os espectadores que têm o oceano em meio podem, de fato, se alegrar com a arte literária e a arte teatral de seus países.

Prólogo

ESTE LIVRO É O RESULTADO DA MINHA PESQUISA DE DOUTORADO, QUE RECEBEU o título *A encenação de romances no teatro contemporâneo: Aderbal Freire-Filho (Brasil) e João Brites (Portugal)*, e agora recebe tratamento editorial. Foi defendida na Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio) em março de 2012 e indicada pelo Programa ao Prêmio Capes de Tese 2013. O trabalho propõe um exame teórico-analítico de espetáculos contemporâneos que encenam romances literários e seus processos de escrita cênica, tendo como objetos de estudo o trabalho do brasileiro Aderbal Freire-Filho e do português João Brites. Investiga, portanto, um teatro de caráter narrativo e performativo que toma como matéria cênico-dramatúrgica obras *a priori* destinadas à leitura individual e silenciosa, transportando-as para a linguagem verbal, sonora e visual do teatro, em que o ator é o eixo principal da comunicação dessa textualidade com o espectador.

A matéria textual da narrativa distingue e aponta a relação do teatro contemporâneo com a palavra, num cenário em que a ideia de texto ampliou sua potencialidade para outros sistemas de significação como a própria cena, a cenografia, a iluminação, a virtualidade, pois pretende torná-la ação cênica e vocal, imagem, sonoridade, ao saltar das páginas de um livro e eclodir em teatralidade. Parte-se dos conceitos de “escrita cênica”, “dramaturgia rapsódica” e “teatro narrativo-performativo” para compreender procedimentos e operações de dramaturgia, atuação e encenação no trabalho com romances, muitas vezes não reconhecidos nem nomeados, mas que passam pela pesquisa, experimentação em coletivos de criação e consequente reflexão de seus respectivos encenadores.

Sobre o corpus destinado à análise, inicialmente escolhi como objeto empírico o trabalho de Aderbal Freire-Filho, consagrado encenador brasileiro com uma carreira de mais de 40 anos e aproximadamente 100 espetáculos e que criou a linguagem do *romance-em-cena*, cuja proposta original é levar ao palco o texto do romance em sua integridade de escrita (da primeira à última página) para ser falado, interpretado e encenado. A primeira investida nesse campo experimental deu-se em 1990 com a montagem de *A mulher carioca aos 22 anos*, romance de João de Minas, com seu extinto grupo Centro de Demolição e Construção do

Espectáculo (CDCE). Aderbal Freire-Filho produziu até o presente momento outros dois espetáculos com essa proposta, tendo atores recorrentes nessas montagens, configurando uma trilogia a partir desse coletivo de afinidades, cujos procedimentos vão se alterando ao longo do percurso criativo-investigativo: *O que diz Molero* do português Dinis Machado em 2003 e *O púcaro búlgaro* de Campos de Carvalho em 2006. Aos dois últimos assisti presencialmente, mas *O que diz Molero* foi definitivo na proposição desta pesquisa, por meio do qual me deparei pela primeira vez com o romance-em-cena que para mim se revelou como um dos mais intensos encontros interdisciplinares no teatro contemporâneo.

Buscando uma contraposição ao romance-em-cena e uma ampliação da pesquisa sobre os modos de se fazer teatro narrativo na cena contemporânea, fui apresentado por Maria Helena Werneck, minha orientadora, a um de seus objetos de estudo: o português João Brites do Teatro O Bando, encenador de extrema relevância nesse campo, mas ainda pouco conhecido no Brasil. Artista plástico, cenógrafo, dramaturgo, encenador e fundador do grupo, possui por volta de 80 criações em 41 anos de carreira e sua principal matéria dramaturgica versa sobre textos não escritos para o teatro (contos, romances, poemas, textos etnográficos e históricos), dos quais escolhi aqueles que se originaram de romances: *Gente feliz com lágrimas*, de João de Melo em 2002, *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago em 2004 e *Jerusalém*, de Gonçalo M. Tavares em 2008. Seu trabalho, de certa forma, se confunde com o do Teatro O Bando, pois é seu principal encenador, ainda que a feitura dos trabalhos dê-se muitas vezes de forma coletiva, prática que nos últimos anos foi transformada numa direção artística, constituindo um núcleo central de criação.

De imediato, a escolha desses objetos empíricos me possibilitou o reconhecimento das relações histórico-culturais entre Brasil e Portugal a partir de seus encenadores, que apresentam algumas interseções: são contemporâneos, irmanam-se no gosto pela palavra, pela língua portuguesa, apresentam quase a mesma idade e têm ainda como aproximação o tempo de carreira e uma atividade produtiva e criativa de intenso fôlego, principalmente por desenvolverem simultaneamente o gesto da dramaturgia e da encenação. São encenadores que têm como princípio o trabalho em coletivo, ainda que Freire-Filho tenha uma larga carreira como encenador convidado de outros artistas e grupos, a quem costuma oferecer essa ética de trabalho. Ambos também investem na reflexão de suas práticas e poéticas cênicas, seja por meio de entrevistas, artigos publicados em jornais e revistas, programas de espetáculos e a participação em colóquios, conferências, seminários e produção intelectual.

Aspectos de uma trajetória artística

Esta pesquisa é resultado de um percurso pessoal em que se cruzam, no plano interior, memórias, apetências e gostos, desejos, escolhas e dúvidas e, no exterior, práticas cênico-dramatúrgicas, experiências, reflexões e conhecimentos adquiridos nos campos do Teatro, da Literatura e da Comunicação que aqui se reúnem formando um mosaico interdisciplinar. Entretanto, onde se inicia essa jornada? Talvez numa certa garagem da infância, junto a amigos representando quadros de programas da TV para reunir as famílias e os vizinhos; ou nas tantas bibliotecas que fascinavam (e angustiavam) pela possibilidade infinita de universos a serem descobertos e explorados; na escrita juvenil de peças de teatro, contos e romances não publicados, mas que se constituíram como intensos exercícios de escrita; num auditório escolar que anualmente abria-se para o exercício artístico e cultural de alunos; num palco vazio de um teatro quase abandonado no interior de Minas, onde se reuniu um grupo de alunos-atores sob a orientação de um ator-encenador-professor; ou num grupo de estudantes de graduação que tinha o teatro como ferramenta de comunicação e ocupação de espaços na universidade, ou, finalmente, no encontro entre este pesquisador-artista e um grupo de atores com a mesma idade de carreira? Pergunto e não encontro *um* lugar, mas todos esses e outros que não se reavivam na memória.

Situo essa busca nos gestos particulares de leitura, escrita e encenação que se iniciaram no Grupo Teatral Pannus Finis, criado e gerido por discentes de Comunicação Social da ex-Fafi-BH (atual Uni-BH) nos idos de 1996, do qual fui ator, encenador e dramaturgo. O grupo, que conduzi durante os quatro anos da nossa graduação, proporcionou-me intensas experiências, das quais destaco *Sonhos misteriosos* (1998, dramaturgia de corte e colagem de fragmentos de autores diversos, de Morris West a Nelson Rodrigues) e *A confissão de Leontina* (1999, adaptação do conto homônimo de Lygia Fagundes Telles), onde se originaram minhas primeiras experiências com o teatro narrativo e uma dramaturgia rapsódica. Nessa época, paralelamente, fui convidado por Marco Antonio Cruz, meu mestre e conterrâneo, para dirigi-lo em sua adaptação de textos em prosa de Baudelaire, que resultou no espetáculo *Paraísos artificiais* que, junto com *A confissão de Leontina*, arrebatou os principais prêmios do Festin!, festival de teatro estudantil e universitário. Com a conclusão do bacharelado, o encerramento das atividades do Pannus Finis originou um novo agrupamento, envolvendo jovens artistas e profissionais de Belo Horizonte em torno da obra de Hilda Hilst.

A Cia. de Outros Atores teve uma carreira breve (2002-2004), mas não passou despercebida no circuito artístico cultural da capital mineira. O evento Círculo de

atividades integradas Hilda Hilst (2002), concebido por mim e produzido pelo grupo, reuniu quase 30 artistas, entre iniciantes e veteranos, para uma grande exposição da vida e obra da escritora paulista, até então praticamente desconhecida em Belo Horizonte. O evento, dividido em exposição fotográfica, leituras, saraus poéticos, cenas curtas (adaptações da prosa poética), e um intercâmbio com a Cia. Teatral do Movimento de Ana Kfourri (RJ) que trouxe a montagem *Fluxo*, o projeto, que teve aval e aprovação da escritora, conquistou espaço na mídia e atraiu, ao longo de seus nove dias de realização, um público de iniciados e interessados. Ao orientar a criação de algumas atividades, pude realizar diversas experiências de adaptações de textos em prosa da escritora destinados a leituras encenadas e também a cenas curtas, o que foi extremamente salutar para a pesquisa que agora empreendo.

Como etapa seguinte, a nossa montagem de *A possessa (A empresa)*, primeira dramaturgia de Hilda Hilst e até então nunca encenada, dividiu opiniões, causou frisson, provocou a crítica, num processo de montagem, pesquisa e experimentação que marcou profundamente todos os envolvidos. O trabalho colocou-me diante de uma nova circunstância: a relação entre a práxis e a teoria me encaminhou ao Mestrado em Literaturas de Língua Portuguesa da PUC-Minas, com o objetivo de adquirir conhecimentos sobre essa área e mergulhar, em âmbito teórico, na investigação da obra da autora paulista e da linguagem narrativa. A pesquisa propiciou o aprofundamento em algumas Teorias da Literatura, permitiu uma imersão em literaturas de língua portuguesa que, para além-mar, contemplavam Portugal e alguns países da África (São Tomé e Príncipe, Angola, Moçambique, Guiné-Bissau e Cabo Verde), o que, anos depois, se revelou extremamente oportuno, quando de meu estágio de doutoramento em Lisboa. Tal experiência ampliou minhas perspectivas quanto ao confronto entre a teoria e a prática, essa há muito estimulada pelos trabalhos sobre Hilda Hilst no grupo, percebendo nesse encontro a riqueza da coalimentação entre o *fazer* e o *pensar*, uma experiência singular e definitiva.

A Cia. de Outros Atores se desfêz, tendo sido encerrada com a montagem de *Um canto para Pedro Nava*, projeto selecionado pelo Centro de Cultura Belo Horizonte para honrar as comemorações do centenário de um dos mais ilustres memorialistas brasileiros. A peça teve concepção e dramaturgia minhas, onde novamente os procedimentos de edição de fragmentos narrativos junto a músicas do cancionário popular construiu um panorama sobre o autor e sua obra, recebendo primorosa direção de Sávio William. Pela primeira vez órfão de grupo, que estava no cerne de minha formação desde a Oficina de Iniciação Teatral (1993-1994) com Marco Antônio Cruz e Geni Gomes no Cine-Teatro D. Pedro II em Conselheiro

Lafaiete (MG), minha terra natal, fui convidado por Léo Quintão e Neise Neves para dirigir a nova montagem da Cia. Pierrot Lunar que por sua vez estava em jejum de palco há quase sete anos; o grupo tivera duas experiências com montagem de textos literários (o espetáculo *Alice*, dos originais de Lewis Carroll e dirigido por Fernando Mencarelli em 1996, e *Visões do paraíso*, leitura encenada de contos da mineira Branca Maria de Paula sob direção de Leo Quintão em 2004). O convite relacionava-se a uma nova imersão do grupo no trabalho da literatura no teatro a partir de minhas experiências e pesquisas empreendidas nesse campo. Não havia um texto definido para a montagem, apenas um tema: a mulher contemporânea e, entre leituras e conversas, pesquisas em nossas bibliotecas, chegamos ao *Falar — um romance de amor e ódio*, que rendeu ao autor Edmundo de Novaes Gomes o Prêmio Casa de Cultura Mario Quintana.

A maneira fragmentada como o autor compôs o romance fez com que desejássemos uma adaptação construída de forma coletiva, através de ensaios e improvisações, ampliando, assim, as possibilidades de experimentação. Dessa maneira, dois atores e eu, como dramaturgo e encenador, estivemos durante um ano em sala de ensaio num intenso processo de pesquisa sobre a encenação desse romance, que intensificou para mim as relações entre Teatro e Literatura. Testando procedimentos, experimentando, duvidando, acertando e errando, mergulhamos a fundo na realização desse trabalho que foi batizado de *Atrás dos olhos das meninas sérias*, homenagem ao verso de Manuel Bandeira e ao poema de Ana Cristina César. A pesquisa também envolveu interseções com a teoria, em que foram discutidos e lidos textos do meu acervo de disciplinas que havia cursado no Mestrado em Literatura.

Durante essa montagem, um convite do projeto Cabaré Voltaire do Centro de Cultura Belo Horizonte envolveu-me em outra produção, em que propus uma versão cênica de *O unicórnio*, prosa poética de Hilda Hilst. O processo originou o espetáculo *Do desespero de contar uma história ou Da arte de ser um unicórnio*, cuja proposta era manter o texto original enquanto se alterava o contexto da cena (um ringue de boxe, um programa de TV, um consultório de psicanálise etc.). O trabalho teve enorme aceitação e atingiu públicos muito distintos, rendendo um convite para apresentação no Salão do Livro de Minas Gerais.

De outro lado, os ótimos resultados também obtidos por *Atrás dos olhos das meninas sérias* — que segue em cartaz desde sua estreia em 2007, tendo se apresentado em diversas capitais, cidades do interior de MG e importantes festivais como o FIT-BH e recebido prêmios e indicações — fizeram com que desejássemos alçar novos voos juntos nessa seara, e a Cia. Pierrot Lunar decidiu investir na

continuidade da pesquisa, agora de forma aprofundada e sistematizada sob minha orientação e direção, em que se somavam nossas experiências anteriores para a construção de uma prática-experimental comum.

A proposta levou o grupo a conquistar nova sede, batizada de Espaço Aberto Pierrot Lunar, através do Prêmio Cena Minas, e abriu-se a novos atores convidados à imersão. Novamente, estava diante de um coletivo para o desenvolvimento de nova etapa da pesquisa que, não por acaso, coincidiu com a retomada de minhas investidas acadêmicas no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Unirio, onde desenvolvi a tese que resultou neste livro. O curso, as diversas indagações e o desejo profundo de estudar oficialmente teatro foram decisivos e esclarecedores, ao confrontar essas novas experiências cênicas com a investigação teórico-analítica.

O processo de doutoramento foi caminhando e contagiando a par e passo os novos trabalhos que realizei junto à Cia. Pierrot Lunar, que inaugurou um Núcleo de Pesquisa, tendo como referência inicial o *romance-em-cena* de Aderbal Freire-Filho, e disso produzimos diversas atividades e experimentos que culminaram nas montagens de *Sexo* (2010, do romance de André Sant'Anna) e *Acontecimento em Vila Feliz* (2008-2011, do conto de Aníbal Machado). É preciso dar relevo a esse novo encontro e interseção entre a teoria e a prática, que foi para nós dos mais intensos e produtivos, em que as experiências de uma se refletiam nas descobertas da outra, no confronto de linguagens e procedimentos de criação.

Percursos de uma investigação acadêmica

Esta investigação se iniciou com uma pesquisa bibliográfica, a fim de compreender as instâncias e questões relacionadas ao teatro contemporâneo em que se inserem as experimentações cênico-dramatúrgicas com textos literários, reunindo autores e estudos sobre Teorias do Teatro, da Literatura e Filosofia, formando um painel inter e transdisciplinar. Seguiu-se a reunião do material empírico destinado à análise: primeiramente a aquisição de exemplares dos romances e, depois, com Aderbal Freire-Filho, cópias em DVD dos referidos espetáculos. Também realizei uma investigação e levantamento de informações no acervo desse encenador no Centro de Documentação (CEDOC) da Funarte, no Rio de Janeiro, onde recolhi cópias de diversos materiais, como programas de espetáculos, críticas, matérias de jornal. Apesar da incompletude de seu acervo, encontrei os dossiês (preciosos) do Centro de Demolição e Construção do Espetáculo que permitiram uma averiguação das atividades

desenvolvidas pelo grupo durante a ocupação do Teatro Glauco Gill: a coleta possibilitou a reconstrução dessa decisiva etapa no trabalho de Freire-Filho, que aclarou seus modos de trabalho, sua perspectiva do teatro como agente social e o desenvolvimento de uma ética de criação em grupo.

Para a inclusão de João Brites e do Teatro O Bando na pesquisa, foi fundamental o Estágio de Doutorado no Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa, a partir do Programa de Acordo de Cooperação Internacional CAPES-FCT (Unirio, UL e USP). O plano de estudos, que teve a orientação local da Prof. Maria João Brilhante, ofereceu relevantes contribuições para o desenvolvimento da investigação. De forma ampla, proporcionou um mapeamento e conhecimento das artes cênicas e performativas contemporâneas de Portugal (e também da Europa a partir de espetáculos assistidos), com o intuito de verificar em que cenário se insere João Brites e o Teatro O Bando. Permitiu contato e aproximação com o grupo, no qual foram percebidos aspectos dos procedimentos de trabalho e, especificamente, de direção de atores e dramaturgia. Ainda na Universidade de Lisboa, acompanhei um seminário de Jean-Pierre Sarrazac sobre estética da dramaturgia ocidental moderna e contemporânea, compondo um dos cursos da série *Ciências das Artes Performativas: interpelações ao século XXI*.

Foi feito um levantamento e pesquisa bibliográfica complementar nas Bibliotecas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (UL) e da Fundação Calouste Gulbenkian e na Biblioteca Nacional de Portugal (BNP), em que se constatou uma predominância de publicações estrangeiras, pois no campo das Teorias do Teatro, o Brasil tem adquirido a grande maioria dos direitos de tradução para o português. No Centro de Estudos de Teatro da UL foi realizada pesquisa documental sobre o Teatro O Bando, que se complementou no acervo do grupo, e sobre teatro português contemporâneo, para mapeamento de companhias e artistas em atividade cadastrados no acervo virtual CETBASE. Oportunamente, a pesquisa nas pastas possibilitou organizar a lista de materiais a serem solicitados posteriormente a O Bando.

Na sede do grupo, em Palmela (a 40 km de Lisboa), foi feita uma seleção no acervo bibliográfico, documental, videográfico e iconográfico, priorizando os trabalhos escolhidos para esta pesquisa. Foram copiados os registros em vídeo dos espetáculos que são objetos empíricos e de outros para que houvesse uma melhor compreensão da estética do coletivo, além dos documentários *Ensaio sobre teatro e Se podes olhar vê, se podes ver repara*, ambos dirigidos pelo cineasta Rui Simões. Adquiri exemplares dos livros já publicados sobre O Bando e também a trilha sonora de *Ensaio sobre a cegueira*. O profícuo e extenso material, ao mesmo tempo em que

oferecia um rico acervo de pesquisa, apontou também um exaustivo exercício de concentração nos aspectos mais relevantes para esta investida intelectual.

A convite de João Brites realizei um estágio-docência e artístico no Curso de Licenciatura em Teatro da Escola Superior de Teatro e Cinema (ESTC), em Amadora (região metropolitana de Lisboa), que me permitiu acompanhar, como observador e interlocutor, sua disciplina *A consciência do ator em cena*. Meu principal objetivo, cumprido *a posteriori*, foi aprofundar conhecimento sobre o pensamento artístico desse encenador e verificar seus procedimentos de direção de atores e de dramaturgia, que se aplicam ao seu trabalho no Teatro O Bando. As matérias oriundas das práticas e improvisações ao longo do curso serviram de base para a construção de um “Exercício Comentado” como encerramento do curso, que ganhou o título *No limbo*, apresentado publicamente no Pequeno Auditório Estúdio João Mota, da ESTC, em 16 de dezembro de 2010, para o qual fiz sua assistência de direção. A última etapa do Estágio de Doutorado consistiu em entrevistas com João Brites e os atores/diretores Sara de Castro e Miguel Jesus para interlocução e melhor conhecimento das questões investigadas no trabalho do encenador e do grupo.

O retorno ao Brasil trouxe na bagagem uma ampliação do olhar para o teatro além-mar, em que se confrontaram os meus modos particulares de fazer artístico-investigativo com o trabalho dos dois encenadores-objetos. Para finalizar a apuração sobre o trabalho de Aderbal Freire-Filho, foi feita uma entrevista com ele e também com três atores que participaram de montagens do romance-em-cena: Cândido Damm, Chico Diaz e Gillray Coutinho.

O trabalho de análise, por sua vez, partiu da leitura e estudo dos romances, contrapondo-os à dramaturgia e, em consequência, aos espetáculos em vídeo, buscando uma incursão no campo da *Genética teatral*, cujo pioneirismo é atribuído ao trabalho de Jean-Marie Thomasseau, por meio de artigos do fim da década de 1990 na França, e também McAuley Gay na Austrália. A genética de espetáculos refere-se à reconstituição e análise de algumas etapas do percurso que atores, dramaturgos, encenadores e artistas da cena trilharam na confecção de seus trabalhos. O *work in progress*, que tem caracterizado muitas práticas cênicas contemporâneas, e por isso está na ordem do dia, tem suscitado enorme interesse da *Genética teatral*, com o objetivo de esclarecer a trajetória de criação artística, capitaneada por encenadores. Para Josette Féral, o campo atual dos estudos teatrais “opera dentro do centro nervoso onde a performance está em processo de construção, escolhendo retroceder no tempo para descobrir como o artista chegou a suas escolhas e de como a estética foi se construindo” (FÉRAL, 2008: 229).

O processo de escrita deste trabalho assemelhou-se, em parte, à construção dramaturgica a que estou habituado, marcada pela reunião e organização de textualidades, ideias e conceitos, uma aproximação quase inevitável dada a minha condição de pesquisador-artista, saudável e produtiva contaminação entre a teoria e a prática. O texto apresenta uma estrutura multifacetada, cujo princípio construtivo e ordenador envolve camadas discursivas distintas, historiográficas, biográficas, inventariáveis, teóricas-conceituais, jornalísticas, narrativas e críticas-analíticas. De certa forma, tal característica coloca essa escrita numa fricção entre uma pesquisa que visa abarcar uma totalidade, ao envolver os objetos investigados, ao mesmo tempo em que persegue as instâncias conformativas dos procedimentos de criação contemporânea dos trabalhos analisados.

Esta pesquisa, de forma ampla, realizou-se de maneira oportuna e revelou-se crucial para o reconhecimento das poéticas desses dois encenadores, em que podem ser observados pontos tangenciais e também distinções, que os aproximam ao mesmo tempo em que os singularizam, unidos pelo gesto de escrever e encenar.



Narrativas em cena

Como eu suportaria viver se não pudesse ser também poeta?

Viver é mais do que sobreviver — é narrar.

Nietzsche

O TEXTO DRAMÁTICO E SEU AUTOR SE MANTIVERAM COMO ELEMENTOS HEGEMÔNICOS e reguladores do acontecimento teatral, via de regra, do período grego antigo (século V a.C.) até meados do século XIX, quando operaram importantes transformações no contexto da cena, cujo principal expoente é o surgimento da figura do encenador. No período assinalado, os nomes que se inscreveram na historiografia do teatro ocidental, como se pode observar a partir de John Gassner e Margot Berthold, têm em comum a apetência para escrita teatral, em alguns casos também responsáveis pela passagem do texto ao palco: Sófocles, Plauto, Calderón de la Barca, Shakespeare, Racine, Molière, Goethe, Büchner, somente para apontar alguns principais expoentes de um período extenso e de uma produtividade abastada. As principais exceções, que não tinham o texto e o autor como pilares do espetáculo, são os dramas medievais e a Commedia dell'Arte no período Barroco.

Ao se encerrar no fim da performance pública, o teatro esteve durante muito tempo relegado apenas à memória de seus espectadores e agentes, estes responsáveis muitas vezes pela conservação das obras encenadas, além da plateia. Nesse sentido, textos como os de Shakespeare, por exemplo, só puderam atravessar o tempo por meio dos atores que, de posse de sua faculdade mnemônica, permitiram que fossem escritos e chegassem até nós, ainda que tal processo e sua legitimidade autoral tenham sido objetos de investigação de muitos intelectuais como Roger Chartier. As tentativas de fixar a palavra teatral na escrita envolveram inúmeras polêmicas: a recusa de dramaturgos à publicação levou editores a roubarem textos, alegando que a versão impressa era oriunda da memória de espectadores que os transmitiam. Certamente, essa operação de circulação dos textos desestabilizava a noção de autoria, de colaborativa para individual, e constituía ruídos na transmissão, visto que o dramaturgo muitas vezes não era convidado a participar da versão escrita de sua peça.

Todavia, de maneira ampliada, a impressão de peças de teatro no período Moderno estabeleceu o dramaturgo (escritor) como o verdadeiro (ou único) autor da

peça de teatro, sobrepondo-se a todos os outros artistas e construindo uma era soberana cujo paradigma só será quebrado em fins do século XIX: “A *performance* teatral não era mais pensada como uma contribuição a uma produção colaborativa da peça, mas vista como um simples veículo (‘por nós’) de transmissão da obra do autor” (CHARTIER, 2002: 73-74). A impressão de peças também ofereceu ao teatro o processo inverso: publicadas, podem ser encenadas por outros artistas e companhias, sofrendo, portanto, outras alterações, adaptações, cortes e remanejamentos dos textos. Aqui se encontra o embrião do que vai se instituir a partir do final do século XIX como *dramaturgia*, ou seja, o ofício de escrever e preparar o texto que será encenado, seja um texto autoral ou uma reelaboração de uma escrita de outrem.

As relações entre texto (*mythos*) e espetáculo (*opsis*) anunciam-se desde a *Poética* de Aristóteles, cuja interpretação ao longo dos séculos atribuiu sua prioridade ao primeiro, somado ao elemento da personagem em ação (*ethos*), em detrimento do segundo. Entretanto, no século XVIII quando o aristotelismo foi recuperado e revisto, a leitura radical neoclássica da *Poética* colocou em relevo e distância o *mythos*, postura contestada por Diderot, que buscou estabelecer um melhor equilíbrio entre os elementos literários e cênicos, valorizando os aspectos visuais da composição dramaturgic. “O aspecto interno da dramaturgia da cena, a sua estrutura literária e ficcional, sufocava a sua dimensão externa ou as suas possibilidades semânticas enquanto espetáculo” (RAMOS, 2009: 96).

Desde fins do século XIX, com o encenador responsável pela autoria do espetáculo, a problemática entre *mythos* e *opsis* ganhou novos contornos: a linguagem da cena, o espetáculo propriamente dito, sobressaiu-se ao texto, isso quando não promoveu sua negação ou exclusão. Disso, passa-se a verificar no teatro moderno e contemporâneo variadas combinações entre esses elementos, estando a figura do encenador como reguladora desse (des)equilíbrio, o que ampliou decisivamente o sistema do palco e sua conformação autônoma. No campo assinalado, o texto passa a sofrer inúmeras reformulações, tanto pelas mãos de dramaturgos quanto de encenadores, que contrariam as normas vigentes do neoclassicismo em direção a uma modernização do palco, em que textualidades diversas passam a compor sua dramaturgia, dirigindo-se à investigação da teatralidade e, depois, de seus aspectos performativos.

A narrativização do palco e a consolidação do encenador-autor: a escrita cênica nas tensões entre texto e representação

Para Jean-Jacques Roubine, o surgimento do encenador está ligado ao fim das fronteiras entre países, que passaram a circular e a confrontar suas estéticas, e à descoberta dos recursos da luz elétrica, que apontava novas composições cênico-espaciais e complexificava a organização dos elementos do espetáculo. Entretanto, para Bernard Dort, está atrelado à mudança de paradigma do público, cuja homogeneidade dava lugar à heterogeneidade, provocando um estilhaçamento étario e social de acordo com os gêneros dos espetáculos. Ele entende que a diversidade da recepção desestabilizou o acordo prévio entre espectadores e realizadores sobre o estilo e o sentido dos espetáculos apresentados. Os antigos diretores tinham apenas como função assegurar a chegada do texto ao palco “segundo os legados da tradição ou tal como o público da época as imaginava” (DORT, 1977: 67).

A historiografia oficial convencionou conferir ao francês André Antoine o título de primeiro encenador do Ocidente nos moldes como hoje se conhece esse ofício, ainda que o termo *encenação* tenha sido já empregado anteriormente em 1820. Tal comenda corresponde ao fato de que Antoine foi o primeiro a *assinar* um trabalho como encenador e porque paralelamente buscou sistematizar sua prática e teorizar sobre a arte da encenação. Ele fundou o Théâtre Libre em 1887 e ficou marcado por aplicar ao teatro os princípios do naturalismo, fazendo uma oposição à interpretação tradicional do Conservatório de Paris.

Ao encenador é atribuído o esfacelamento do primado do autor sobre o espetáculo teatral, ao propor uma dicotomia na relação do texto com o palco. Ele destituiu a autoria do espetáculo do escritor para reivindicá-la a si, visto que o encenador passa a ser não somente o responsável pela organização dos elementos cênicos e pelas marcações, mas pela construção de um *sentido global* da obra teatral. Impõe-se como artista, destacado dos demais integrantes de uma montagem, aplicando sua interpretação da obra, sua visão pessoal, na construção do espetáculo. Das principais motivações, “é para ocupar o espaço aberto pelo texto que o encenador começa o lento trabalho de elaboração de uma escritura própria, iniciando o movimento de justaposição do texto cênico ao dramático, até que o primeiro adquira plena autonomia” (FERNANDES, 2000: 32). Ainda que inicialmente os primeiros encenadores se dispusessem a serviço do texto buscando a *melhor forma cênica* de realizar os desejos do autor, as divergências entre as duas figuras colocaram-se como fundamentais para a noção polissêmica de uma obra e a revelação para o

teatro de sua *teatralidade* para além daquilo que o texto exige ou restringe. Adolph Appia, um dos mais importantes teóricos e realizadores do teatro moderno, atacou a heterogeneidade estética dos espetáculos de seus contemporâneos, pois cada artista fazia prevalecer seu trabalho em detrimento dos outros. Ele solicitava que o encenador se tornasse o centro de decisão:

Appia preconiza a entrega de todos os poderes ao encenador, cuja *jurisdição* deveria sobrepor-se a qualquer outra instância. Com efeito, somente uma vontade artística individual, dispondo de meios de ação sobre o conjunto dos elementos do espetáculo, poderá *ordenar* esses elementos, entrosá-los, promover a devida articulação entre eles e fazer da encenação uma autêntica *obra de arte*. (ROUBINE, 1998: 135)

Se o encenador conquistou a chancela de *autor* do espetáculo, o texto não necessariamente manterá seu status destacado e superior em relação aos demais elementos, pois a cena não se limita a ele. O encenador russo Constantin Stanislavski, por exemplo, tinha como principal objetivo combater o artificialismo no trabalho dos atores e para isso desenvolveu um sistema de interpretação que buscava dar maior vida aos textos, eliminando declamações ou atuações forçadas, exageradas, que não permitissem ao público o reconhecimento e o envolvimento com a realidade apresentada no palco. Termos como *simbiose*, *identificação*, *viver a vida da personagem*, *aproximar-se* e *confundir-se com ela* são comuns em seus escritos. Privilegiando o texto dramático, o trabalho de Stanislavski provocou controvérsias com autores, com destaque para os desentendimentos com Tchekov. Assim, o conflito de leituras e pontos de vista acerca de uma mesma obra desorganizou o modo de se fazer teatro nos fins do período oitocentista e início do nonocentista.

A autoria do encenador se sobrepõe à do escritor, levando-a até mesmo propor revisões quanto à imprescindibilidade do texto para a realização do acontecimento teatral: “[...] o *textocentrismo*¹ desviou o espetáculo ocidental para o trilho do mimetismo e do ilusionismo. O que significa que as possibilidades específicas do palco e do teatro não foram exploradas, nem sequer experimentadas, senão de modo intermitente” (ROUBINE, 1998: 59). Assim, iniciava-se o processo de

¹ Em polêmica contra o naturalismo defendido por Antoine, o *textocentrismo* marcou-se por ser a base da encenação simbolista, já que se tratava de um movimento centrado na escrita, articulado e apoiado por poetas como Maeterlinck e Mallarmé.

dissecação do palco, de investida nos recursos teatrais, em direção à ideia de *teatralidade*, divorciando o teatro de seu vínculo estrito com a literatura e o realismo.

A modernidade, a partir do século XIX e adentrando as primeiras décadas do século XX, inaugurava novos paradigmas por meio da criação de inventos tecnológicos, da expansão do comércio e da indústria, do desenvolvimento dos grandes centros urbanos e dos transportes, da Fotografia e Cinema, da consolidação do império capitalista, em que emergiram meios de comunicação de massa, máquinas, guerras e regimes totalitários. Esse novo mundo demandava novas formas de representação, que não afetariam exclusivamente a linguagem cênica, mas também as Artes plásticas, a Literatura, a Arquitetura e a Música. Naquilo que se refere à matriz do drama, no teatro especificamente, as relações intersubjetivas (características do texto dramático convencional) davam sinais de enfraquecimento diante das relações macrosociais; o indivíduo, pertencendo a uma sociedade de massa e, portanto, anônimo, sofria o esgarçamento da interpessoalidade. Dessa forma, antecipava-se a constatação brechtiana: para o teatro não era preciso apenas dizer coisas novas, mas buscar novas formas de dizê-las.

A representação teatral, desvinculada de suas obrigações com a fidelidade ao texto dramático, passou a constituir uma obra autônoma, independente, cujo autor é o encenador. “A meu ver, só tem o direito de se chamar autor, quer dizer, criador, aquele que tem a seu cargo o manejo direto da cena” (ARTAUD, 1978: 133), reivindicava Artaud no início do século XX. Atacando a representação teatral, compreendida como um processo que submete a cena a uma exterioridade textual, Artaud investia em seu Teatro da Crueldade, por meio da retomada do ritual, alegando que o teatro ocidental havia nascido de sua negação. Jacques Derrida observa, nesse sentido, que “o teatro da crueldade não é representação. É a própria vida no que ela tem de irrepresentável. A vida é a origem não-representável [sic] da representação” (DERRIDA, 1971: 52). A radicalidade desse encenador investia contra o texto dramático tradicional, tomando dele as palavras como matéria sonora e como fonte ancestral de expressão poética e encantamento, capaz de unir atores e espectadores. Para Artaud, o sentido do espetáculo deve emergir do acontecimento teatral, sustentado nas práticas ritualísticas que o fundaram.

A reivindicação, feita pelos artistas, bem cedo no século passado, de uma especificidade do teatro associada à sua dimensão não-verbal [sic], plástica, performativa foi-se fazendo ouvir e foi ganhando espaço em práticas classificadas como vanguardistas, mas os críticos

encartados e os teóricos nas academias pouca atenção concediam às diversas formas de criação que ora expulsavam a palavra, ora a submetiam a um tratamento de choque, materializada, perdendo o seu caráter instrumental de espelho do mundo e de veiculadora de sentido. (BRILHANTE, 2009: 123)

Não se trata de uma completa e total derrocada do texto no teatro, mas de sua desierarquização, de colocá-lo a par e passo com o ator, o cenário, a luz, o figurino e a música. Para Patrice Pavis, a encenação coloca em relação, num determinado tempo e espaço, distintos materiais em função de um público espectador. O paradigma está invertido: é a encenação que provoca o texto e o coloca sob tensão, conformando um discurso paralelo à escrita, sempre marginal e paródico em seu sentido etimológico. O termo *encenação*, para além de uma atividade ou prática, estende-se a uma noção estrutural do teatro e também a um objeto de teorização e conhecimento da arte do palco.

A representação teatral parece, então, ser uma figura emblemática da heterogeneidade artística, sendo o palco um lugar de convocações, reuniões, uniões, fusões, acordos, conversas a distância, comunicações, montagens, interações de todas as artes que colaboram para a obra comum, transformando-se, ou não, visando a uma criação de tipo homogêneo ou dissonante, em ruptura. A encenação, arte nova que marca o século XX, é a atividade artística que regula as transações entre literatura dramática, atuação, pintura, escultura, arquitetura, música, dança, canto, etc. Aliás, os apelos à colaboração são cada vez mais numerosos, já que, à medida que o século avança, artes consideradas menores como o circo, e artes novas, como o cinema, o vídeo, as novas imagens, integram-se à ciranda das artes irmãs. (PICON-VALLIN, 2006: 68-9)

Por outro lado, para provar que o teatro não se resumia à palavra (falada), vários artistas se debruçaram sobre ele para revelar outros aspectos da teatralidade. Vsévolod Meyerhold, contrariando os princípios mimético-ilusionistas e psicorrealistas da encenação de Stanislavski, seu mentor, desejou outro estatuto como encenador, desobrigando-se de qualquer subserviência ao autor para “intervir nos textos clássicos e contemporâneos, arriscando-se às vezes a conflitos violentos. Ele pratica a

montagem, a colagem, a compilação das variantes ou leva o autor a reescrever um ato [...] em função das orientações da encenação” (PICON-VALLIN, 2006: 78). Tal postura o levou a interferir nos textos para colocá-los à prova de suas investigações e pesquisas quanto à espacialidade, à interpretação e à própria dramaturgia. Meyerhold foi um dos primeiros encenadores a praticar a adaptação de textos, num processo em que a autoria do espetáculo promove ajustes e adequações da escrita à linguagem do palco, devendo ultrapassar a condição de mero ilustrador do texto:

A ilustração é escrava da exatidão, ela redobra o que deve valorizar, explicar, esclarecer. Longe de criar em cena ilustrações cuja legenda explicativa seria o texto de teatro, longe de realizar no palco, [...] o encenador estaria em busca de imagens capazes de sintetizar, de aprofundar, de trespassar, de contradizer o texto, em busca de uma cena na qual os ritmos, as cores, o movimento, viriam entrelaçar-se com as palavras e os sons. (PICON-VALLIN, 2006: 89)

Além dos inúmeros textos inéditos que escreveu, Bertolt Brecht também criou versões para clássicos da dramaturgia como *Antígona*, além de uma adaptação do romance *A mãe*, de Máximo Gorki. Seu trabalho revela o domínio do encenador na criação teatral, em que os gestos de escrever e encenar fazem parte de um mesmo movimento. Gaston Baty também declarou sua oposição ao textocentrismo, reivindicando a excelência do encenador como criador, inventor, transportando ao palco obras-primas do teatro dramático como Racine e Musset, e ainda adaptações de romances literários, como *Madame Bovary* de Gustave Flaubert e *Crime e castigo* de Fiódor Dostoiévski.

O teatro no século XX, portanto, viu suas possibilidades expressivas alargadas, multiplicadas, (re)descobertas, inscrevendo em sua historiografia nomes de encenadores, como o de Gordon Craig, Adolph Appia, Vsévolod Meyerhold, Constantin Stanislavski, Erwin Piscator, Bertolt Brecht, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Bob Wilson, Robert Lepage, Peter Brook, Ariane Mnouchkine. Entretanto, o surgimento do encenador não maculou e nem sufocou a escrita para o palco, com destaque para os dramaturgos modernos como Tchekov, Strindberg, Maeterlink, Hauptman, Gorki, Eugene O’Neill, Bernard Shaw, Federico García Lorca, Tennessee Williams, Luigi Pirandello, Ionesco, Samuel Beckett etc. De qualquer maneira, a história do teatro moderno e contemporâneo destaca-se mais como a história dos encenadores do que propriamente de autores ou atores.

Uma cena que se abre e se revela: a fratura do drama tradicional, o Teatro Épico e a dramaturgia rapsódica

Paralelamente ao surgimento do encenador, a escrita dramaturgical em fins do século XIX sofreu profundas alterações e reelaborações, em cujo processo viu suas bases serem atingidas por novas expressividades. É importante compreender que o desenvolvimento do teatro, particularmente da dramaturgia, não é um fenômeno isolado, mas, ao contrário, pertence a um conjunto de transformações distintas que convergem numa reformulação mais ampla das artes de um modo geral. Assim, enquanto a forma dramática tradicional buscava sustentar-se sob tais transformações, sua estrutura foi sendo fraturada, a partir da inserção, inicialmente sutil, de elementos épicos, como analisado por Peter Szondi nas obras de Tchekov, Strindberg, Ibsen, Maeterlink e Hauptman.

O romance literário, por sua vez, naquela altura apresentava melhores soluções para a representação da complexidade da vida moderna ao dispor de dispositivos narrativos mais eficientes. O drama foi sendo novamente contaminado por procedimentos épico-narrativos, mas não exatamente como fizeram os dramaturgos clássicos: a narrativização (ou epicização) da dramaturgia, além do rompimento com o drama, vai proporcionar uma diversidade de propostas, cujo objetivo já não será mais a reafirmação dos parâmetros tradicionais de conflito, fábula e ação dramática.

Como a evolução da dramaturgia moderna se afasta do próprio drama, o seu exame não pode passar sem um conceito contrário. É como tal que aparece o termo “épico”: ele designa um traço estrutural comum da epopéia [sic], do conto, do romance e de outros gêneros, ou seja, a presença do que se tem denominado o “sujeito da forma épica” ou o “eu-épico”. (SZONDI, 2003: 27)

Neste contexto, há o assumidamente Teatro Épico de Brecht, criado e desenvolvido a partir de *Um homem é um homem*, de 1926. Contrapondo elementos dramáticos a épicos, o dramaturgo e encenador alemão abalou as bases do drama convencional, de cunho aristotélico, emancipando o teatro moderno do cânone ao qual estava atrelado. Em seu projeto há a explicitação, a retomada, a reconfiguração e a proposição de elementos épicos na dramaturgia e na encenação. Se “por teatro moderno entendemos teatro épico” (BRECHT, 2005: 30), ele buscou combater a magia e o êxtase do teatro de ilusão, oferecendo maior independência à palavra, à

imagem e à música. É importante destacar que Erwin Piscator foi o primeiro encenador a utilizar o termo Teatro Épico, antecedendo Brecht.

Os títulos das cenas e as telas cenográficas, por exemplo, são um impulso para conceder ao teatro aspectos oriundos da literatura: “Atribuir uma feição literária ao teatro significa impor a figuração dos acontecimentos através da sua formulação. Tal processo possibilita ao teatro aproximar-se de outras instituições da atividade intelectual” (BRECHT, 2005: 40). Assim, pode-se refletir que a verticalização dos elementos épicos na dramaturgia promoveu um movimento que explodiu a quarta parede, visto que toda enunciação de cunho narrativo requer obrigatoriamente alguém que a ouça, no caso do teatro, o espectador. As inspirações marxistas de Brecht clamavam por uma arte de comunicação com o receptor, de desvelamento da realidade, de dialética e de reflexão, de um exame científico e historicizador do mundo representado. Seu realismo, em oposição ao naturalismo, reflete uma dinâmica essencial entre indivíduo e sociedade, em que se transformam e são transformados, como observa Dort. O espectador foi convidado a compartilhar o mundo do palco, rompendo seu isolamento e alienação.

O palco principiou a “narrar”. A ausência de uma quarta parede deixou de corresponder à ausência de um narrador. [...] Não era mais permitido ao espectador abandonar-se a uma vivência sem qualquer atitude crítica (e sem consequências na prática), por mera empatia para com a personagem dramática. (BRECHT, 2005: 66)

Visando, sobretudo, o distanciamento crítico do espectador por meio do anti-ilusionismo da cena, utilizava alguns procedimentos como o ator-narrador, cenas intituladas, cartazes, projeções, músicas, que carregam consigo funções narrativas e interrompem o percurso do drama convencional. Para Jacques Rancière, a cena e a performance teatrais brechtianas tornaram-se o mecanismo para retirar os espectadores de sua passividade para se converterem em agentes de uma prática coletiva: “[...] a mediação teatral torna-os conscientes da situação social que dá lugar a essa mesma mediação, e desencadeia neles o desejo de agir para transformar a dita situação social” (RANCIÈRE, 2010: 15-6).

Para isso, sua escrita não investe numa evolução linear do enredo, que por sua vez se desenvolve em curvas ou mesmo saltos, obrigando o espectador a atentar-se aos acontecimentos, a ter uma participação ativa, ainda que mental. Essa escrita desconstrói a ideia de progressão da ação, recorrendo à descontinuidade e à elipse, devendo-se

considerar cada parte como autônoma e independente. Tal anti-ilusionismo impõe ao teatro assumir sua *teatralidade*, assim como já haviam procedido Shakespeare e alguns dramaturgos do teatro grego, garantindo ao espectador que ele se encontra no teatro. Aderbal Freire-Filho declara que é com Brecht “que o palco é aberto, escancarado, fertilizado, preparado para a explosão da nova poesia cênica, para ser novo, amplo, vivo, rico de possibilidades, em suma, infinito” (FREIRE-FILHO, 2005: 12).

A partir da segunda metade do século XX, a dramaturgia moderna definitivamente não se pauta mais por generalizações, visto que a diversidade de formas e conteúdos híbridos, distintos, foi seu denominador comum. Este palco, que procura a narratividade como recurso expressivo e atravessa os limites da caixa cênica, configura novas relações entre ator e espectador, amplia as possibilidades sógnicas dos elementos cênicos, além de oferecer uma multiplicidade de matrizes textuais à encenação. Ao propor a emancipação do conceito de drama da noção de gênero por essa nova dramaturgia, Jean-Pierre Sarrazac pensa nas singularidades desse novo dramaturgo, a quem não interessa a preservação de velhas formas do passado, como o drama burguês, pelo fato de carregar em seu bojo velhas ideologias.

Incitados pelas propostas de Brecht, surgiram autores que investigaram novas representatividades textuais para a contemporaneidade. O drama moderno também se libertou dos temas unificadores para além da questão do gênero e passou a se ocupar de um emaranhado de assuntos, cuja paridade pode ser encontrada no romance literário. Pode-se inferir, nesse movimento de fratura e reconstrução, o paradoxo que envolve a aspiração do drama aos elementos romanescos, que fricciona a escrita teatral, e sua negação, pelas tentativas de insistir na possibilidade de uma dramaturgia escrita para a cena. A aproximação do romance com o texto teatral, inaugurando novos modos e formas de escrita, levou Sarrazac a pensar nesse novo dramaturgo como um *autor-rapsodo*, cuja metáfora pode ser reconstituída pela etimologia grega da palavra *rapsodo* (*rhaptein*, que significa coser). Esse dramaturgo avizinha-se do escritor do romance pela forma e linguagem rapsódicas, que implicam no movimento de juntar o que anteriormente havia despedaçado e, logo em seguida, despedaçar o que acabara de unir. Sua matéria-prima se assemelha a retalhos de textos, fragmentos, que vão se reunindo numa tapeçaria textual, construindo uma *dramaturgia rapsódica*.

O espaço do quadro, que se origina em Brecht, instaura a substituição dos valores de progressão dramática pela noção moderna de sincronia. A ordem cronológica sofre uma desvalorização pelas vantagens de uma ordem lógica, sustentada no sistema do pensamento. O recorte em quadros e a titulação contribuem para o espaçamento do texto pela incorporação das estrelinhas, do vazio, da falta de arquitetura

do texto dramático. Para Jacques Derrida, o *traço*, que simultaneamente se inscreve e se apaga na escritura, marca a presença de uma ausência em um presente que se renova a cada instante. Os traços se ordenam pelo espaçamento que ao mesmo tempo é o que permite sua inscrição e apagamento, por meio do qual Derrida indica uma temporalidade desierarquizada e não linear que marca sua produção, pois a inscrição conjuga simultaneamente passado, presente e um futuro que está por vir.

Sarrazac recorre a duas metáforas para compreender essa dramaturgia: a primeira, retirada de procedimentos cirúrgicos, refere-se à prática da vivissecação, do cortar e cauterizar, coser e descoser, como se o corpo do drama fosse uma matéria a ser remodelada, refeita; a outra remete ainda à percepção dessa escrita como um monstro que, no sentido arquetípico, é o ser que se constitui pela hibridação de partes de seres distintos num mesmo corpo. Como a célebre criatura de Mary Shelley, o drama contemporâneo é fraturado, fragmentado, com suas partes oriundas de materiais diversos, e seu dramaturgo é o Dr. Frankstein, responsável pela construção do conjunto da obra.

Como o autor do romance, o autor-rapsodo do teatro comporta-se como um narrador, pois é ele quem conduz a história, interrompe, suspende, comenta, refaz, intromete sua voz nas vozes das personagens, multiplica os narradores, desnuda os dispositivos do texto e da cena e questiona o desenvolvimento da peça, da mesma forma como propunha o encenador no Teatro Épico. As intervenções do autor-rapsodo, sejam elas explícitas ou implícitas, podem ligar diferentes planos dramáticos, espaciais e temporais de uma obra polifônica, estando elas convertidas em rubricas ou disfarçadas no interior de uma ou mais personagens.

Na perspectiva de um teatro de ordem narrativa, Hans-Thies Lehmann observa que um dos traços essenciais do teatro pós-dramático é o princípio da narração, pois se torna o lugar do ato de contar. “Frequentemente [sic] tem-se a impressão de assistir não a uma representação, cênica, mas a um relato sobre a peça em questão. Nesse caso o teatro oscila entre narrações delongadas e episódios de diálogos espalhados aqui e ali” (LEHMANN, 2007: 185). Trata-se por vezes de lembranças/narrativas pessoais dos atores, e o interesse nelas se torna o ponto principal da peça. Trazer o ator e sua biografia para a cena, comentar as passagens da encenação, desconstruir e fragmentar o enredo são algumas características da dramaturgia pós-dramática. A narração, que por outro lado prolifera e se perde no mundo dos meios de comunicação de massa e das novas tecnologias, encontra um novo lugar no teatro, promovendo um processo de redescoberta da representação de fábulas. Comparando-a ao Teatro Épico, esse autor oferece uma profunda avaliação:

Enquanto o teatro épico transforma a representação dos procedimentos fictícios e procura distanciar de si o espectador para fazer dele um especialista, um jurado político, nas formas de narração pós-épicas trata-se da valorização da presença pessoal do narrador, e não de sua presença demonstrativa, trata-se da intensidade auto-referencial [sic] desse contato, da proximidade na distância, e não do distanciamento do próximo. (LEHMANN, 2007: 187)

Sarrazac reforça esse impulso narrativo no teatro como uma necessidade de alguns encenadores romperem a quarta parede e voltarem a se comunicar diretamente com o público, sem necessidade do intermédio do diálogo dramático. Anne Ubersfeld percebe nesse fascínio pela narrativa o desejo de romper as barreiras da continuidade do texto convencional, eixo estruturador da narrativa, e de se lançar à descontinuidade do romance com suas rupturas, fragmentações, idas e vindas espaço-temporais. Pode-se também compreender nesse movimento da cena contemporânea um restau-ro da narrativa, cuja organização permite a constituição de um imaginário comum e ativo entre o palco e o espectador, esse elevado ao posto de interlocutor, já que o sistema obriga o desaparecimento da quarta parede. O teatro que narra excede as determinações mais visuais de um teatro pós-moderno e reinstala a escuta do receptor e sua participação: “Através da narrativa o público é também construtor das imagens do espetáculo e o espetáculo teatral, ao invés de ser um sistema predominantemente sensível, torna-se também um sistema fortemente imaginativo” (ABREU, 2000: 124). Soma-se a isso o fato de que o espetáculo não se priva de seus elementos dramáticos: a cena híbrida acolhe, no mesmo espaço, narrativa e representação.

Sílvia Fernandes pensa que essa preferência pode estar relacionada ao desejo de uma escrita cênica que ultrapasse os limites do drama e possa se relacionar com uma obra em sua amplitude constitutiva. Dessa forma, o texto não teatral se oferece ao encenador quase como uma folha em branco, destituído de prévias determinações, sugestões ou marcações do autor, visto que seu destino era de outra natureza: apresentando-se virgem à cena, está disponível a experimentações e riscos de toda ordem. O encenador-autor pode ser responsável pela escolha do texto e administrar seus cortes, deslocamentos e edições, construindo ou interferindo na matéria dramatúrgica. Assim, seu trabalho se apropria também das ideias de *encaixe* e *montagem*, cujas mãos manipulam e organizam o espetáculo, obtendo dele um conjunto harmônico, uma totalidade.

A biblioteca do encenador-autor: modos de leitura e escrita cênica

Reforça-se dessa forma a dessacralização da escrita de autor, visto que o texto nas mãos do encenador pode ser reescrito, adaptado, montado, recortado e remontado, configurando operações sobre ele, seja escrito ou não para o teatro. A passagem do trabalho do encenador de servir ao texto para servir-se do texto em prol de uma obra autônoma e singular sustenta uma postura de liberdade criativa que, por sua vez, estabelece relações de ambiguidade com a escrita. Jean Pierre Ryngaert distingue as práticas que visam explorar sentidos diversos de leitura de um mesmo texto e aquelas que o utilizam apenas como pretexto para a encenação: “Já que tudo é permitido, também os autores podem se permitir imaginar as formas mais originais e mais inovadoras, dado que as convenções do passado explodiram e não exercem mais sua ditadura” (RYNGAERT, 1998: 65).

Nesse sentido, observa-se que a autoria do encenador refere-se a dois movimentos, um de *leitura* e outro de *escrita*. Sobre a leitura, quer-se inferir que o encenador, ao realizar um texto escrito, previamente lhe oferece sua percepção e interpretação; no segundo, o gesto implica tanto na escrita (de um texto original) ou na reescrita (de um texto de outrem) quanto no ato de escrever cenicamente o espetáculo. Por *escrita cênica*, termo cunhado por Roger Planchon, entende-se os modos de colocar em cena personagens, espaços, lugares e ações, designando por metáfora a prática da encenação que, por sua vez, apresenta instrumentos, materiais e recursos singulares para construir significados da obra teatral para o espectador. Não sendo responsável apenas pela translação do texto ao palco, o encenador controla e organiza os sistemas cênicos e suas interações, em que a representação legitima o sentido mais fundamental do teatro, como na síntese da definição de 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: 116)

É nesse sentido que se está a pensar no *encenador-autor*, nos casos em que sua encenação se opera a partir de textos não teatrais e dos procedimentos utilizados

para sua *transposição* que estão diretamente relacionados à liberdade de composição e criação do espetáculo. Bruno Tackels denomina-o como *escritor de palco* por perceber que muitas dessas escrituras (independentes se operadas pelas mãos do dramaturgo ou do encenador) se realizam nos ensaios, em que podem ser testadas, experimentadas, refeitas. Na passagem do livro à cena, “Os escritores de palco não fazem outra coisa. Cada um à sua maneira, eles buscam os meios justos para traduzir um corpus textual na linguagem viva do teatro, composto de corpos vivos, de máquinas, de técnicas e de efeitos” (TACKELS, 2009: 12, tradução minha).

De outro lado, a presença do dramaturgo na sala de ensaio incide numa escrita que também se realiza a partir de improvisações, de materiais pesquisados e fornecidos pelos atores. Principalmente por meio dos dispositivos tecnológicos como o computador e a internet, que alteraram os modos de ler e escrever no século XXI, pode-se pensar também numa *dramaturgia Ctrl C/Ctrl V*, termo proposto por Antônio Hildebrando que corresponde ao mesmo gesto de *recortar e colar*, organizar, juntar, ainda que para ele isso se dê de forma aleatória, descompromissada, descolada de uma biblioteca (anterior) de leitura. O recurso técnico de escrita digitalizada transformou o modo de se pensar numa escrita autoral, que passa a ser tomada como uma rede de tessitura coletiva. Entretanto, por sua vez, ao colocar um texto do gênero narrativo à prova da cena, esses encenadores acumulam o ofício da dramaturgia e assumem outra natureza, a dos encenadores-autores. Ana Pais observa que o dramaturgo, na posição de elemento externo à criação, revela-se como contraponto crítico importante para o encenador, pois sua função é também questionar. Entretanto, “Quando o encenador assume essa função ele passa a eliminar a possibilidade de interlocução e de questionamentos” (PAIS, 2004a: 29), reforçando a autonomia da criação cênica.

Aqui, promove-se um desvio para deslocar o conceito de *autoria* de Michel Foucault, emprestando-o ao campo da encenação teatral. Foucault aponta que a figura do autor carrega, por meio de seu nome próprio, uma série de referências e características imanentes à própria obra. Um nome de autor destaca-se entre os demais quando delimita singularidades de escrita, reserva aos discursos determinados papéis, assegura funções classificativas, permitindo que desse modo se possa selecionar e agrupar textos. A figura do autor é construída como resultado de uma operação complexa, racional e não espontânea e simplesmente como atribuição de um discurso a certo indivíduo. O autor é também o sujeito que garante uma unidade à escrita, cujas diferenças são reduzidas pelos princípios da maturação, da evolução ou da influência; é quem permite ultrapassar as contradições que podem

se manifestar em uma série de textos. O próprio texto, a dinâmica de sua construção e linguagem, entre outros fatores, remeterá o leitor à figura do autor, cuja função é criar esse painel de referências e promover a unidade do discurso. Portanto, o *encenador-autor* é aquele que organiza a dramaturgia e encena, desenvolve uma série de procedimentos e métodos de criação para a construção de uma linguagem cênica e por vezes escreve e reflete sobre seu trabalho.

Para Barthes, a palavra escrita é ambígua, pois se refere tanto à sua materialidade (gesto físico, corporal, gráfico) quanto à imaterialidade (valores estéticos, linguísticos, sociais, metafísicos): é “[...] uma prática significativa de enunciação na qual o sujeito ‘apresenta-se’ de um modo particular” (BARTHES, 2009: 72). A dramaturgia é o principal suporte *material* da escrita cênica, em que se grafam a concepção e a estrutura do espetáculo, os textos falados, divisões de cenas, rubricas e subtextos, podendo abarcar inclusive marcações, movimentações, mapas da cenografia, pontuações musicais e sonoras e mudanças de iluminação. “Aberta e instável, a escrita é, portanto, performativa. Ela é multisignificante e, portanto, decodificável” (FÉRAL, 2009: 74). Assim, a dramaturgia escreve a concepção autoral do encenador, revelando aspectos de sua poética, dando-se a (re)conhecer ao público. A *escrita cênica* se realiza integralmente (corporal, sonora e visualmente) no palco, no encontro com o espectador. A possibilidade de melhor compreensão da escrita do encenador fora do ambiente teatral pode residir no *vídeo* do espetáculo que, dependendo da maneira como é filmado, é capaz de revelar a poética de seu realizador. A dramaturgia, ao contrário, é invisível porque,

[...] por um lado, é uma práxis, um modo de fazer que se confina ao processo de gestação de um espetáculo; e, por outro, porque permanece nele como o conjunto de relações de sentido entre os materiais cênicos estruturados, decorrentes do olhar artístico. A dramaturgia é o outro lado do espetáculo, o seu avesso invisível que, como um objecto côncavo, implica uma complementaridade convexa. (PAIS, 2004a: 15-6)

Ao abrir o palco para outras textualidades que não se resumem mais à forma canônica do texto dramático, o encenador-autor investe nessa dramaturgia *da* leitura e *de* leitura, pois envolve o universo ficcional que compõe sua biblioteca e seu imaginário. Trata-se de uma dramaturgia “que se faz fundamentalmente como livre manipulação de arquivos, de acervos e de bibliotecas por dramaturgos-leitores ou

dramaturgos-pesquisadores”, formando um banco de dados para sua utilização “em arranjos mais ou menos fragmentários e descontínuos, mas necessariamente intertextuais, paródicos e plurívocos, na medida em que se trata de criações a partir de criações, ou de escrita como comentário e como retomada de escritas e discursos de outros autores” (COSTA FILHO, 2009: 44).

Em nosso panorama, aqui representado por montagens, sobretudo, do Rio de Janeiro e São Paulo, esse tipo de experimentação tem produzido um incontável número de espetáculos significativos, cujo precursor foi Antunes Filho e sua antológica montagem do romance *Macunaíma*, de Mário de Andrade, em 1978. Ele mesmo retomou esse processo em 2010 com a estreia de *Polícarpo Quaresma*, do romance *O triste fim de Polícarpo Quaresma*, de Lima Barreto, conquistando a reverência de público e crítica. Desde a década de 1970, vários encenadores se utilizaram da matéria-prima narrativa, impondo a ela graus maiores ou menores de adaptação, como Luiz Carlos Vasconcelos (*Vau da Sarapalha*, do conto *Sarapalha*, de João Guimarães Rosa), Luiz Arthur Nunes (*A vida como ela é e O correio sentimental de Nelson Rodrigues*, da prosa de Nelson Rodrigues), Enrique Diaz (*A paixão segundo G.H.*, romance de Clarice Lispector), Gilberto Gawronski (*Meu destino é pecar*, de Nelson Rodrigues; *Dama da noite*, de Caio Fernando Abreu; *Queridinha*, conto de Tchekov), Bia Lessa (*Cartas portuguesas*, textos de Madre Mariana Alcoforado; *O homem sem qualidades*, obra de Robert Musil; *Viagem ao centro da terra*, romance de Jules Verne; *Orlando*, livro de Virginia Woolf) e, mais recentemente, José Celso Martinez Corrêa (*Os sertões*, narrativa de Euclides da Cunha; *O banquete*, de Platão), Gabriel Villela (*A crônica da casa assassinada*, romance de Lúcio Cardoso), Nara Keiserman (*Eu, Caio — jogo teatral* e *No se puede vivir sin amor*, com textos de Caio Fernando Abreu), José Possi Neto (*O evangelho segundo Jesus Cristo*, de José Saramago), Clarice Niskier (*A alma imoral*, do livro de Nilton Bonder), Hector Babenco (*Hell*, texto de Lolita Pille), Denise Bandeira (*A Eva futura*, narrativa de Auguste Villiers de L'Isle-Adam), Cibele Forjaz (*O idiota*, de Dostoiévski), Cia. dos Atores de Laura (*O filho eterno*, obra de Cristovão Tezza), Priscilla Rozenbaum (*Um coração fraco*, conto de Dostoiévski) e Moacir Chaves (*A lua vem da Ásia*, obra de Campos de Carvalho).

O inventário pesquisado é extenso, portanto, encerro com alguns trabalhos relevantes nesse campo realizados em Belo Horizonte nas últimas décadas: Cia. Luna Lunera (*Aqueles dois*, conto de Caio Fernando Abreu e *Cortiços*, do romance *O cortiço*, de Aluísio Azevedo), Cia. Sonho e Drama (*Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa e *O processo*, de Franz Kafka), Cida Falabella (*A hora da estrela*, de Clarice

Lispector; *A casa do girassol vermelho*, contos de Murilo Rubião; *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago), Grupo Galpão (*Partido*, da narrativa *O visconde partido ao meio*, de Ítalo Calvino e *Eclipse*, textos narrativos de Theckov), Odeon Cia. de Teatro (*Noites brancas*, novela de Dostoievski e *Servidão*, do romance *Servidão humana*, de William Somerset Maugham), Cia. de Teatro Adulto (*A morte de DJ em Paris*, de Roberto Drummond e *A última canção de amor deste pequeno universo*, de *Os sofrimentos do jovem Werther*, de Goethe), Asterisco Cia. (*A casa do sol*, textos de Hilda Hilst), Cia. Clara (*Nada aconteceu*, do conto *A dama do cachorrinho*, de Tchekov), Glauce Guima e Ana Hadad (*O caderno rosa de Lori Lamby*, prosa de Hilda Hilst), Insensata Cia. de Teatro (*Vulgaridades Sublimes*, baseada nos contos *Pai Contra Mãe* e *A Cartomante*, de Machado de Assis) e Cláudio Dias (*A máquina de fazer espanhóis*, romance de Walter Hugo Mãe, montagem de formatura do Cefar).

Principalmente por meio da declaração de Antoine Vitez que se pode “fazer teatro de tudo”, a cena moderna e contemporânea sustenta a prerrogativa de que tudo é representável, ou seja, “nenhum texto está, *a priori*, excluído do campo do teatro por falta de teatralidade” (RYNGAERT, 1998: 31). Nesse sentido, toma-se o conceito de *dramaturgia da leitura* de Ana Pais para quem se trata de “um modo de estruturar o espetáculo que se prende com uma visão ou uma interpretação do mundo, orientada por princípios estabelecidos no início do processo criativo e em função dos quais o espetáculo se realiza” (PAIS, 2004: 34). A opção de alguns encenadores por textualidades narrativas está relacionada à libertação da própria dramaturgia de seus indícios canônicos, e o romance, o maior representante do gênero, torna-se a matriz textual fundadora de um campo vasto de criações e experimentações cênicas.

O romance como gênero narrativo inacabado: o presente em transformação

Tomado por Hegel como a epopeia da era burguesa, o romance se desenvolveu durante o Realismo e desde então tem revelado um folêgo intenso para se reinventar, formal e tematicamente, podendo ser reconhecido como um fenômeno multiforme. Georg Lukács, filósofo húngaro e um dos mais importantes intelectuais europeus do último século, propôs um tratado sobre o romance logo em sua juventude, obra que se tornou um clássico da Teoria da Literatura e que influenciou as reflexões de Walter Benjamin e Theodor Adorno sobre o assunto. Inicialmente para ele a correspondência alemã entre os conceitos de *romance* e *romântico* justificava-se pelo fato do primeiro ser a forma