

# O tecido da cena

Elvina Maria Caetano Pereira\*

139

Artefilosofia, Ouro Preto, n.1, p.139-147, jul. 2006

Em sua reflexão sobre o teatro, expressa principalmente nos escritos que compõem *O teatro e seu duplo*, Artaud contribuiu para acender uma discussão sustentada ao longo do século XX sobre uma distinção exaustivamente explorada: aquela que separa o texto do palco. Porque colocar em questão os aspectos constitutivos da linguagem teatral – vista não mais sob uma perspectiva literária<sup>1</sup>, mas a partir de sua materialidade cênica – significou, muitas vezes, promover o divórcio entre o corpo e o verbo.

Para Artaud, a decadência do teatro ocidental se deveu, em larga medida, ao lugar de honra que, nele, era ocupado pelo discurso verbal e por todas as relações implícitas na supremacia do uso racional e articulado da linguagem verbal como, por exemplo, o psicologismo, o empirismo e o individualismo típicos do teatro burguês. Segundo ele, o texto funciona como uma espécie de “amarra” na qual se prende a linguagem teatral, “linguagem [que] parte muito mais da *necessidade* da fala que da fala já formada; [que] refaz poeticamente o trajeto que levou à *criação da linguagem*” (ARTAUD, 1987: 92). Para Todorov, essa criação, em Artaud, deve ser entendida em um sentido bem mais amplo do que o de enunciação (a qual, como salientado por ele, pressupõe a existência de uma língua), pois, aqui, trata-se da constituição da própria linguagem: ou seja, o teatro, para Artaud, não dispõe de um sistema de signos preestabelecido e, nesse sentido, “falar” uma linguagem simbólica significa inventar a linguagem (TODOROV, 2003: 281):

[...] o que já foi dito não mais deve ser dito; uma expressão não vale se repetida, não vive duas vezes; [...] uma forma usada não serve mais e apenas convida a que se procure outra forma. [...] O teatro é o único lugar do mundo onde um gesto feito não pode ser retomado uma segunda vez (ARTAUD, 1987: 98).

A visão artaudiana explícita a especificidade do discurso teatral: o teatro não se define pela colocação em cena (*mise-en-scène*) de um texto escrito, mas por sua materialidade cênica. É para interrogarmos a relação entre dramaturgia e cena – ponto central da pesquisa teatral que desenvolvemos tanto no campo da prática artística quanto no âmbito dos estudos acadêmicos<sup>2</sup> – que percorreremos alguns conceitos de importantes teóricos e encenadores para quem o texto teatral, longe de ser pensado como matéria escrita, é assumido como discurso produzido *na* e *pela* cena. Em nossa Dissertação de Mestrado – *Os processos enunciativos do discurso cênico: o Método Grotowski sob a perspectiva da Teoria dos Atos de Fala e da Teoria Semiolingüística* – buscamos discernir, a partir da análise de diferentes processos de construção cênica, justamente o estatuto discursivo do texto teatral.

É sabido que o discurso teatral diferencia-se do discurso literário por seu alto poder performativo – ou seja, por seu poder de

\* Departamento de Artes – UFOP

<sup>1</sup> Desde Aristóteles, a análise do teatro esteve ligada à construção de uma poética, ou seja, a história do teatro é tradicionalmente vista como a história da literatura dramática. Especialmente a partir do século XVII, foi possível observar o surgimento de uma tradição teatral de sacralização do texto, que teve ampla repercussão sobre a teoria e prática da encenação, pensada, nesse contexto, como simples emanção da obra do dramaturgo, origem e fim de todo o sentido da cena. (ROUBINE, 1998: 46).

<sup>2</sup> A autora investiga a construção dramática por meio de processos polifônicos de construção cênica na Maldita – Cia. de Investigação Teatral, na qual atua como dramaturga, e também na Universidade Federal de Ouro Preto, na qual desenvolveu os projetos de iniciação científica *Dramaturgia em processo e a escrita da cena: as marcas da polifonia no texto contemporâneo* e *Histórias no crepúsculo da memória: “texturas” teatrais de causos e lembranças de velhos, ambos versando sobre a questão.*

realizar simbolicamente uma ação – e que se caracteriza, basicamente, pela ação intencionada que exerce sobre o espectador (PAVIS, 1999). É nesse sentido que Artaud propõe um uso da linguagem verbal calcado no poder que as palavras têm de, concretamente, atingir a alma e o corpo do espectador. Para ele, essa *performatividade* da palavra não está ligada ao seu significado, mas à sua modulação, ritmo e vibração, ou seja, ao seu sentido concreto e espacial:

[...] se relacionarmos as palavras com os movimentos físicos que lhes deram origem, se o aspecto lógico e discursivo da palavra desaparecer sob seu aspecto físico e afetivo, isto é, se as palavras ao invés de serem consideradas apenas pelo que dizem gramaticalmente falando forem ouvidas sob seu ângulo sonoro, sejam percebidas como movimentos, e se esses movimentos forem assimilados a outros movimentos diretos e simples tal como existem em todas as circunstâncias da vida e como *não* existem em quantidade suficiente para os atores em cena, se isso se der a linguagem da literatura se recomporá, se tornará viva. (ARTAUD, 1987: 152).

Como Artaud, também Barba e Grotóvski vão interrogar o fenômeno teatral a partir do esfacelamento das noções de ação, texto e dramaturgia. O conceito clássico de dramaturgia, embora a defina como “composição de ações” (e ação pressuponha personagens que ajam), restringe o âmbito dessa composição ao de uma construção poética, de cunho literário. Aristóteles legitimou tal posição ao declarar, em sua *Poética* (texto que inaugura o estudo da dramaturgia), que a tragédia deva manifestar seus efeitos por si, independente de sua realização cênica.

Quanto ao espetáculo cênico, de certo que é a [parte] mais emocionante, mas também a menos artística e menos própria da poesia. Na verdade, mesmo sem representação e sem atores, pode a tragédia manifestar seus efeitos; além disso, a realização de um bom espetáculo mais depende do cenógrafo que do poeta.” (ARISTÓTELES, 1984: 247).

De maneira contrária a essa posição, Barba afirma que “todas as relações, todas as interações entre as personagens ou entre as personagens e as luzes, os sons e os espaços, são ações. Tudo o que trabalha diretamente com a atenção do espectador em sua compreensão, suas emoções, sua cinestesia, é uma ação” (BARBA & SAVARESE, 1995: 69). Ao ampliar o conceito de ação, Barba, necessariamente, amplia o sentido não só de dramaturgia, mas também de texto, uma vez que, para ele, as ações só são operantes quando estão em trabalho, entrelaçadas, quando se tornam textura, tecido: “a palavra ‘texto’, antes de se referir a um texto escrito ou falado, impresso ou manuscrito, significa ‘tecendo junto’. Nesse sentido, não há representação que não tenha texto.” (1995: 69).

Assim como ele, Grotóvski salienta que há uma dramaturgia do texto<sup>3</sup> (dramaturgia autônoma do espetáculo, nos dizeres de Barba) e uma de todos os componentes do palco. Para ele, é pela ação – ou comportamento real – que se abandona o terreno das palavras e das definições para se obter a “apropriação progressiva de uma linguagem material, feita de comportamentos, distâncias e relações, vida psíquica e fatos, conflitos e que constituem a especificidade semântica do teatro.” (GROTÓVSKI, 1992: 92).

<sup>3</sup>Empregado aqui no sentido clássico: a literatura dramática.

Durante um mesmo espetáculo, os atores às vezes trabalham dos lados da área de atuação, outras vezes no meio; assim determinados espectadores experimentam certas ações em aproximações (primeiros planos) – quando os atores estão a alguns centímetros deles – enquanto outros espectadores vêem o quadro total por um ângulo muito maior. (BARBA & SAVARESE, 1995: 71).

Tal deslocamento do sentido de ação contribuiu para o desenvolvimento de um novo conceito de dramaturgia, cuja origem e fim se localizam na idéia de evento teatral, ou seja, no encontro entre espectador e ator. Ao deslocar a noção de texto para a cena, considerada, inclusive, em função de sua relação imediata, Grotóvski, Barba, Artaud, mas também Brecht, abriram caminho para uma discussão fundamental do teatro contemporâneo: o conceito de dramaturgia da cena.

A partir de Brecht, conforme sublinha Nicolete (2002:12), o termo dramaturgia passa a abarcar toda a estrutura não só formal, mas também ideológica de uma peça, ou seja, “o texto, o que se pretende com ele e a maneira como ele é levado à cena”<sup>4</sup>. Nessa perspectiva, não só o palco começa a narrar, como também – uma vez que se conta com o seu despertar crítico – o espectador entra em atividade. Já vimos que o teatro se caracteriza pela ação que exerce sobre o espectador. Em razão da complexidade do estatuto enunciativo do discurso teatral – que ocorre em vários níveis e compreende, principalmente, uma situação interna (relação interlocutória entre os personagens) e uma situação externa (relação entre as instâncias reais: ator – ou ainda, instância produtora do discurso cênico da qual o ator é veículo – e espectador) – essa ação encontra-se, muitas vezes, mascarada.

As finalidades dessa ação (ou relação), evidentemente, variam em função da forma de manifestação teatral realizada. No caso do teatro tradicional<sup>5</sup>, este, por se utilizar, sobretudo, da interpretação de grandes obras da literatura dramática, traduz em alto grau as intenções do autor, seguindo à risca as convenções teatrais estabelecidas: a *mimesis*, o efeito catártico e a ilusão cênica. Nesse tipo de encenação, podemos pensar em termos de estratégias de sedução e comoção do espectador: aqui, ele vê as suas emoções manipuladas pelas estratégias cênicas ou, segundo Brecht, ele, precisamente, *não* as vê:

Entremos numa das habituais salas de espetáculos e observemos o efeito que o teatro exerce sobre os espectadores. Olhando ao redor, vemos figuras inanimadas, que se encontram num estado singular [...] Quase não convivem entre si; é como uma reunião em que todos dormissem profundamente e fossem, simultaneamente, vítimas de sonhos agitados [...] Têm os olhos, evidentemente, abertos, mas não vêem, não fitam e tampouco ouvem, escutam. [...] Ver e ouvir são atos que causam, por vezes, prazer; essas pessoas, porém, parecem-nos bem longe de qualquer atividade, parecem-nos, antes, objetos passivos de um processo qualquer que se está desenrolando. (BRECHT, 1978: 110).

O espectador é seduzido, enredado, envolvido pela ilusão cênica<sup>6</sup>. Muitas vezes, a finalidade desse tipo de encenação consiste em

<sup>4</sup> NICOLETE, 2002, p.12.

<sup>5</sup> Estamos nomeando “teatro tradicional” à linha estética que se caracteriza pela expressão clássica como conceito de encenação, ou seja, a cena como uma emanção do texto dramático.

<sup>6</sup> Segundo Bornheim (1992:253), há “duas posturas básicas para definir o público. Uma, que torna o público passivo, entregue a um comportamento aparentado ao da hipnose e que manipula os seus sentimentos e as suas idéias; o tema complica-se com uma outra questão maior, a chamada cultura de massa. Já a outra postura busca tornar o espectador ativo, fazer com que ele tome consciência da realidade em que vive”.

convencer o espectador a aceitar determinada moral (a que veicula) ou, apenas, em divertir o espectador, servindo como seu instrumento de alienação. Para Brecht, no teatro tradicional – ao qual dava o nome de “teatro burguês”<sup>7</sup> – a representação “submetia os temas e acontecimentos a um processo de alheamento indispensável à sua compreensão. Em tudo o que é evidente, é hábito renunciar-se, muito simplesmente, ao ato de compreender.” (BRECHT, 1978: 47). Nesse sentido é que o conceito de dramaturgia da cena pode ser pensado – a partir de uma relação de contraposição a essa ação hipnótica – como o encontro que o evento propõe ao espectador.

[...] um teatro ascético no qual os atores e os espectadores são tudo o que existe. Todos os outros elementos [...] são construídos através do corpo do ator. [...] já que o nosso teatro consiste somente de atores e espectadores, fazemos exigências especiais a ambas as partes. Embora não possamos educar os espectadores [...] podemos educar o ator. (GROTÓVSKI, 1992:28).

Tal afirmação manifesta a importância que a instrumentação tanto técnica como ética do ator<sup>8</sup> adquiriu no século XX. A necessidade de fortalecer o trabalho do ator implicou no desenvolvimento de um conceito que, de maneira paradoxal, foi extremamente importante para o estabelecimento da encenação no século XX: o conceito de ação física que, pesquisado inicialmente por Stanislávski, teve ulteriores contribuições de Meierhold, Grotóvski e Barba, entre outros.

Bonfitto salienta que, a partir da observação do teatro oriental – no interior do qual o envolvimento dos atores com o aspecto ético acabou por conduzi-los a “um nível de conhecimento técnico e expressivo incomparável em relação ao Ocidente”<sup>9</sup> –, foi possível para esses encenadores perceberem a relação intrínseca que havia entre o fortalecimento do material atoral<sup>10</sup> e a construção de uma dramaturgia da cena<sup>11</sup>. Mas não só: podemos afirmar que, embora os caminhos metodológicos engendrados a partir dessa base sejam diversos e distintos, todos têm em comum uma dilatação do conceito aristotélico de ação dramática, que passa a ter sua relação ampliada para além do nível da personagem, englobando os diversos níveis da encenação.

Essa linguagem... tira sua eficácia de sua criação espontânea em cena [...] Os espetáculos serão feitos diretamente no palco... o que não quer dizer que esses espetáculos não serão rigorosamente compostos e estabelecidos de forma definitiva antes de serem encenados. (ARTAUD *apud* TODOROV, 2003: 282-283).

Mencionamos a relação imediata com o espectador. E é justamente nesse aspecto que amparamos o ponto central dessa discussão: em que medida o encontro entre atores e espectadores pode ser considerado responsável tanto por essa atividade do espectador quanto pela dramaturgia produzida na cena? E mais: em que medida o espectador pode ser considerado um criador da cena? Como pontua Abreu<sup>12</sup>, a criação teatral é norteada pela concepção de que o fenômeno teatral só existe enquanto relação espetáculo/público.

<sup>7</sup> Para Grotóvski o “teatro rico” é fruto de uma “cleptomania artística”, buscando um alto teor de artifícios que possam aumentar a ilusão cênica. Para Peter Brook, esse é um “teatro mortal”, condenado à morte.

<sup>8</sup> “(...) o aspecto ético, aqui, torna-se objeto de reflexão à medida que assume um papel fundamental no processo de trabalho do ator, enquanto construtor das percepções adequadas a cada processo artístico.” (BONFITTO, 2002:16).

<sup>9</sup> BONFITTO, 2002: 15.

<sup>10</sup> “Tal aspecto [o ético] torna-se um *material* à medida que, como se verá durante o século XX com Stanislávski, Copeau, Brecht, Grotóvski, Peter Brook... ele contribui de maneira determinante para a construção dos processos perceptivos necessários à concretização do que se está investigando em cada processo artístico, e que, por sua vez, constituirá a identidade da obra.” (BONFITTO, 2002: 19).

<sup>11</sup> Na verdade, se olharmos para outros momentos da história do teatro nos quais formas teatrais essencialmente performáticas se instalaram – tais como a *commedia dell’arte* e a fábula atelana, só para mencionar duas formas ocidentais –, veremos tal relação se evidenciar.

<sup>12</sup> Dramaturgo de *O livro de Jó*, segundo espetáculo da Trilogia Bíblica, do Teatro da Vertigem.

Arte teatral, dentro desse conceito, não é apenas expressão do artista (qualquer que seja ela), mas uma complexa relação entre a expressão do artista e o público. A essa concepção parecem estranhas tanto as definições do teatro como a arte do ator quanto texto dramático ou geometria cênica. É claro que o eixo principal de um espetáculo pode ser o dramaturgo, o diretor, o ator, o cenógrafo ou outro criador, mas nenhum deles, isoladamente, define a totalidade do fenômeno teatral, que permanece por sua própria história e maneira de ser uma arte coletiva para ser partilhada por um outro coletivo, o público.<sup>13</sup>

A dramaturgia da cena, erigida inicialmente a partir da composição do ator e do pensamento centralizador do diretor, ganha, a partir desse conceito, o caráter de uma construção coletiva: ou seja, de um discurso produzido na relação entre cena e espectador, ou, em outras palavras, de uma prática de enunciação e suas articulações discursivas<sup>14</sup>.

Convém observar dois aspectos do que acabamos de afirmar: (1) ao falarmos de instância enunciativa, queremos explicitar a especificidade teatral, ou seja, nos referirmos à articulação de determinados elementos, materiais e relações concretizáveis em cena e pela cena; (2) temos como postulado básico que tal articulação seja pensada como uma prática discursiva coletiva, instaurada no campo das relações sociais. Evidentemente, não estamos ignorando a legitimidade de criações teatrais que sejam produzidas solitariamente, nem afirmando uma obviedade presente nos eventos teatrais, ou seja, de que a maior parte dos processos criativos em teatro, mesmo quando se trata da colocação em cena de um texto escrito anteriormente, tenha uma base de produção coletiva. O que propomos como premissa de nossa investigação é um determinado modo de articulação dos elementos cênicos, o qual pressupõe um “pensar o fazer” absolutamente socializado, uma produção de sentido que seja compartilhada por todos os criadores: o processo de criação colaborativa.

Gênese dos espetáculos “bíblicos” de um dos mais importantes grupos do cenário contemporâneo brasileiro, o Teatro da Vertigem (*Paraíso Perdido, O Livro de Jó, Apocalipse 1, 11*), tal dinâmica pode ser definida como “uma metodologia de criação em que todos os integrantes, a partir de suas funções artísticas específicas, têm igual espaço propositivo, sem qualquer espécie de hierarquias, produzindo uma obra cuja autoria é compartilhada por todos”<sup>15</sup>.

O processo de criação colaborativa, como fonte geradora de uma dramaturgia própria no interior dos grupos teatrais, tem buscado construir procedimentos que possibilitem à representação nascer na relação direta entre as diversas funções responsáveis pela criação, “no embate da sala de ensaio”<sup>16</sup>.

Teorias, visões estéticas, impressões, sentimentos, informações, todos esses elementos que são trazidos por atores, diretores, dramaturgos, cenógrafos, figurinistas e outros criadores, para a arena do processo de criação tinham agora referenciais concretos: o espetáculo e o público [...]. Dado que o objetivo em vista é algo concreto - a construção do espetáculo - é óbvio que o primeiro elemento norteador deve ser também algo concreto: a cena.

<sup>13</sup> ABREU, Luis Alberto de. *Processo colaborativo: relato e reflexões sobre uma experiência de criação*. Não publicado.

<sup>14</sup> Segundo Charaudeau (1995), como o discurso não se reduz à manifestação verbal da linguagem, mas compreende os códigos da manifestação linguageira (na qual se desenvolve a *mise-en-scène* da significação) e pode utilizar-se de vários códigos semiológicos - tais como o icônico, o gestual etc. -, a *mise-en-scène* discursiva depende, então, das propriedades (ou características) de todos esses códigos.

<sup>15</sup> ARAÚJO, 2002, p.101.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

A trajetória do processo colaborativo, como de resto em qualquer processo criativo, vai do abstrato ao concreto e do subjetivo ao objetivo, da intuição e do material informe presente no criador até o material objetivo e comunicável [...]. É importante essa trajetória em busca do concreto e do objetivo para que o processo não se dilua no perigoso prazer da discussão intelectual ou na confrontação de impressões e sensações imprecisas. Todo material criativo (idéias, imagens, sensações, conceitos) deve ter expressão na cena. A cena, como unidade concreta do espetáculo, ganha importância fundamental no processo colaborativo.<sup>17</sup>

Também a esse lugar social, estabelecido em termos de práticas discursivas, é que estamos nomeando “teatro”, lugar de onde, tradicionalmente, se vê. Se o ator – como veículo e executante das propostas de todos os colaboradores (inclusive dele mesmo) – tem seu olhar intrínseco à cena, é necessário buscar, no interior mesmo da criação, a construção de um olhar obsceno.

O autor-espectador é o escritor forçado a sair de seu gabinete, de sua clausura, de sua solidão imaculada. Para criar ele necessita olhar o outro, entender a criação do outro, dialogar com o outro, aceitar as regras do outro e fazer com que o outro aceite as suas. O autor-espectador tem de olhar para si e para o mundo ao mesmo tempo, e sua criação é a própria medida deste se colocar no mundo. Ele não pode se anular, aceitando totalmente as questões do outro em detrimento das suas, como também não pode impor a qualquer custo suas idéias, sem ouvir o outro. Em ambos os casos o processo se empobrece, pois perde a dimensão do diálogo, da interação, necessários para sua evolução. (REWALD, 1998: 50).

Se o dramaturgo – mas também o diretor – é a localização privilegiada desse olhar obsceno, é porque é dele também a posição externa à cena que possibilita o exercício de uma “projeção escaldante de tudo que pode ser extraído, como conseqüências objetivas, de um gesto, uma palavra, um som, uma música e da combinação entre eles. Essa projeção ativa só pode ser feita em cena e suas conseqüências encontradas diante da cena e na cena.”<sup>18</sup> É ele o primeiro espectador crítico das tramas, texturas produzidas. Mas é do público também esse olhar obsceno, construtor de sentidos. Segundo Abreu, é o público que traz o “pulso da contemporaneidade” ao artista: ele serve de fio condutor para o universo de sua própria cultura, no interior da qual o artista está localizado.<sup>19</sup> Essa relação com os elementos culturais contemporâneos é flagrante no espetáculo *Apocalypse 1, 11*. O espetáculo, construído a partir da leitura do livro bíblico, é um exercício que nos confronta com os elementos desgastados da cultura de massa e da cultura cristã.

Besta (*comovida*) – Eu queria dedicar essa missa-*show* ao meu grande amor. Dedico este show pro homem que mais me usa e que adora ser usado por mim! Aqueles que todos falam mais ninguém sabe quem é. Ao bom de cama, bom

<sup>17</sup> ABREU, Luis Alberto de. *Processo colaborativo: relato e reflexões sobre uma experiência de criação*. Não publicado.

<sup>18</sup> ARTAUD, 1987: 96.

<sup>19</sup> “A cultura, o tempo e o espaço histórico tornam-se lastro do fazer artístico, o que contribui para evitar o mero formalismo, comum em processos artísticos afastados do contexto cultural” (Abreu, *op. cit.*).

de rola, bom de cu... ao bom de tudo! O meu amante, meu marido, meu caso, meu tudo... pois ele é tudo. Ao homem da minha vida: Jesus! *I love you*, querido! Pra você essa dedicatória apaixonada!

(*A Besta canta Conga [by Gretchen] enquanto executa um bailado trash, veado e demoníaco*).<sup>20</sup>

*Happening*, instalação, encenação: rompendo os limites da representação cênica e do ficcional, *Apocalypse* instala o espectador diretamente no interior da cena, como testemunha e como partícipe. Também na boate New Jerusalém, ele presencia uma cena de sexo explícito a poucos metros do seu corpo: o espectador, ao mesmo tempo, “compõe” o ambiente da boate, tornando-se espectador/espelho de si mesmo e do outro; e, ao mesmo tempo, compondo o simulacro do espectador/voyeur de uma boate de sexo explícito, reage “ao vivo e a cores” à brutal realidade do ato.

Também discutindo referências de nossa cultura cristã, *Casa das Misericórdias*, espetáculo concebido pela Maldita<sup>21</sup> em processo colaborativo, busca problematizar o lugar do espectador. Visitante do espaço em abandono (demarcando o lugar de passagem entre a loucura e a normalidade, o espaço é o território onde, numa situação-limite, se dará o confronto entre uma interna do manicômio judiciário e um guarda, responsável por “cuidar” dela), o espectador é o interlocutor privilegiado dos personagens João de Deus e Laurinda, mas também dos atores – que, à maneira épica, revelam a alma e o corpo dos personagens – e é convidado, durante todo o tempo da representação, a tomar partido.

No sistema narrativo [...] o público é o interlocutor privilegiado, a relação ‘olho no olho’ entre personagens no palco transfere-se para ‘olho do olho’ entre ator/narrador/personagem e público. A ponte obstruída pela ‘quarta parede’ é novamente aberta. O sistema narrativo também lança mão da maior contribuição que o público pode trazer ao espetáculo: uma imaginação ativa. 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).

Argumentos são colocados para o espectador, ele é tocado, roçado, tem seus sentidos aguçados pelos cheiros, pelas aproximações corpóreas dos atores. Dessa perspectiva, a afirmação de que, no processo colaborativo, o termômetro para a criação é a proposta concretizada, a cena, se elucida.

**GUARDA (para espectador)** – Vê como ela fala com João de Deus? **(para Laurinda)** Eu tô aqui pra lhe fazer o bem e você me trata assim?

**LAURINDA** – Filho da puta!

<sup>20</sup> BONASSI, 2002:206.

<sup>21</sup> O espetáculo foi um dos frutos gerados pelo *Projeto Cena 3x4*, o qual visa pesquisar os princípios da criação colaborativa. O projeto, idealizado pela **maldita companhia de investigação teatral**, vem sendo realizado, desde 2003, em parceria com o Galpão Cine Horto, em Belo Horizonte.

GUARDA – Olha a língua, Laurinda. Eu não disse agora há pouco que ela era uma perdida, uma meretriz, uma assassina de criança? Foi por isso que sua família te largou aqui.<sup>22</sup>

De seu espaço restrito – o banco de madeira no qual se instalou e do qual não pode sair –, o espectador tem visões parciais, fragmentadas, dos eventos apresentados. De suas localizações espaciais, das localizações dos atores. Em relação ao que é cinesteticamente percebido/construído por ele. Assim, ele constrói sua escritura, rede, textura, texto. Muitas vezes a proximidade física com determinado ator, ou a visão mais privilegiada de um, vai construir, inclusive, novas teias de sentido: ver através desse olhar.

Não era – e não é – pretensão desse artigo esgotar todas as questões suscitadas pelas possibilidades de investigação teatral a partir do conceito de dramaturgia da cena. Parece-me que o campo de discussão é vasto. Nossa intenção era, talvez, justamente a contrária, ou seja, “desfiarmos”<sup>23</sup> esse conceito a fim de aprofundarmos a investigação em torno de um sistema polifônico no que diz respeito tanto a um possível caminho metodológico – o processo de criação colaborativa – quanto aos sentidos produzidos a partir desse momento efêmero, fim de toda atividade teatral, desse trabalho de ações realizado no calor mesmo do encontro entre espectador e espetáculo. Dessa teia de sentidos impossível de ser realizada no gabinete, desse tecido performativo: o tecido da cena.

## Referências Bibliográficas

ABREU, Luís Alberto de. A restauração da narrativa. In: *O PERCEVEJO. Revista do Programa de Pós-Graduação em Teatro da Unirio*. Rio de Janeiro: Editora da Unirio. n. 9, p.115-125, 2000.

\_\_\_\_\_. *Processo colaborativo: relato e reflexões sobre uma experiência de criação*. Não publicado.

ARAÚJO, Antônio C. *A Gênese da Vertigem: o processo de criação de O Paraíso Perdido*. Dissertação de Mestrado defendida na Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

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

\_\_\_\_\_. *Linguagem e vida*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. São Paulo: Abril, 1984.

BARBA, E.; SAVARESE, N. *A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral*. São Paulo, Campinas: Hucitec, 1995.

BARTHES, R. *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 1990.

BONASSI, Fernando. Apocalipse, 1:11. In: ARAÚJO *et al.* *Trilogia bíblica*. São Paulo: Publifolha, 2002.

<sup>22</sup> Passagem de *Casa das Misericórdias*, texto de autoria compartilhada e com dramaturgia da autora do presente artigo.

<sup>23</sup> Barthes, em *A morte do autor*, redefine o conceito de texto e o coloca não como algo a ser descoberto, mas a ser deslindado, desfiado – como se desfia uma meia, tirando um fio em meio a uma trama – justamente por sua natureza inconclusa. (Cf. in: BARTHES, 1990).

- BONFITTO, Matteo. *O ator compositor*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- BORNHEIM, Gerd. *Brecht: a estética do teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.
- BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- CAETANO, Elvina *et al.* *Casa das Misericórdias*. Não publicado.
- CHARAUDEAU, PATRICK. Une analyse sémiolinguistique du discours. IN : *Langages*, n. 117. Paris: Larousse, 1995.
- COHEN, Renato. *Work in progress na cena contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- ECO, Umberto. *Obra Aberta*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.
- GROTÓVSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.
- NICOLETE, Adélia. *O Texto Teatral : reflexões sobre alguns processos de criação da dramaturgia contemporânea*. Monografia apresentada para a conclusão do curso de Pós-Graduação (lato sensu) em Didática do Ensino Superior do Centro Universitário de Santo André, Santo André, 2002.
- O Perevejo*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Teatro da Unirio. Rio de Janeiro: Editora da Unirio, n. 9, 2000.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- REWALD, Rubens. *Caos/dramaturgia*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- TODOROV, Tzvetan. *Poética da prosa*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.