

## UMA TEORIA DA PRÁTICA EM DRAMATURGIA

Guilherme Mendonça

<sup>1</sup> Usarei o tempo presente por conveniência, embora tenha cessado a minha actividade docente na ESAD.CR e esteja agora dedicado à investigação a tempo inteiro.

<sup>2</sup> Aqui entendidas não como unidades curriculares, mas sim como áreas do saber.

<sup>3</sup> O presente texto articula três perspectivas distintas numa mesma voz, a saber: artística; de docência; de investigação. Assim, o conjunto de reflexões aqui expostas emana de um trabalho prático, ao longo de vários anos enquanto actor, encenador e, mais recentemente, como dramaturgo. Complementarmente, a docência tem sido um campo fértil para a aplicação de uma prática e para a elaboração de uma teoria da prática, pessoais e enformadas por pesquisa e experiência. A investigação em dramaturgia, que levo a cabo na Brunel University, como doutorando, foi definida como horizonte de respostas possíveis para questões dramáticas fundamentais, no âmbito do meu trabalho artístico, e, também, tendo em consideração as áreas que

### LER É VER, ESCREVER É FAZER

As três áreas que lecciono<sup>1</sup> – Análise de Texto, Interpretação e Dramaturgia<sup>2</sup> – constituem-se, no âmbito da minha prática, como as três áreas basilares da actividade teatral.<sup>3</sup> A minha entrada no teatro deu-se como aluno no extinto curso de actores do Institut Franco-Portugais e daí resulta que a minha visão do teatro parta da perspectiva do actor. A função do actor está para mim no centro da actividade teatral, e todas as respostas de encenação ou leituras da peça surgem do confronto do actor com um determinado conteúdo. Enquanto encenador jamais tive a tentação de impor uma determinada marcação aos actores.<sup>4</sup> A minha abordagem aproxima-se mais da abordagem do mediador, que procura encontrar uma unidade de leitura num grupo. Sob esta perspectiva a leitura é, portanto, um aspecto central do trabalho do actor, mesmo quando estamos perante *devised work*,<sup>5</sup> caso em que a leitura deve ser entendida no sentido lato, como aproximação ao universo em proposta. Mesmo no caso da dramaturgia, a minha perspectiva tem sido a de que o dramaturgo é também um actor que produz um discurso sobre um determinado universo. A leitura, entendendo-a como uma re-escrita de um conteúdo. Tudo é re-escrita, varia apenas a forma que essa re-escrita toma.<sup>6</sup>

Neste sentido, revejo-me em Aristóteles, na *Poética*, uma vez que estou a definir a obra de arte como elaboração (imitação) de um conjunto de variáveis, na natureza criativa do autor “o que poderia acontecer”.

50. “*Pelas precedentes considerações se manifesta que não é ofício do poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de*

*representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verosimilhança e a necessidade.”*

ARISTÓTELES (2003) *Poética*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda: 115.

Assim, e enquadrado pelo trabalho que desenvolvo no meu doutoramento, o qual pretende ser uma investigação aplicada em dramaturgia, importa procurar a definição das áreas de acção supra-citadas, bem como abrir caminhos para a compreensão da aplicabilidade dos seus processos no âmbito dessa investigação e de uma prática.

## DEFINIÇÃO DAS ÁREAS

### Perspectivas da dramaturgia

No mundo latino, entende-se por dramaturgo o autor de peças teatrais. A erudição latina ligou o campo do conhecimento ao campo da prática da escrita para teatro. O dramaturgo/autor é o conhecedor da forma. A França será, porventura, o melhor exemplo desta visão da dramaturgia, figurada tanto nos autores modernos (muitas vezes ligados à actividade académica ou genericamente eruditos), como na variedade da produção crítica (desde a Renascença) sobre a natureza do poema dramático – vejam-se os documentos do Abade de Aubignac, os *Discours sur les Trois Unités*, a polémica do *Cid*, ou o prefácio de *Cromwell*, de Victor Hugo, para citar alguns casos.

Situação bem diferente é a do mundo anglo-saxónico, onde existem a figura do *playwright*, o autor de peças de teatro, e a figura do *dramaturg*, aquele que dá apoio especializado ao autor teatral; duas funções que poderíamos traduzir por dramaturgo e dramaturgista. Embora exista um conjunto de profissões, reconhecidas, ligadas à prática dramática – *literary manager*, *reader*, etc. –, pode dizer-se que a prática dramática no universo anglo-saxónico está balizada pelas seguintes duas grandes noções: a noção de que há um

leccionei na ESAD.CR.

<sup>4</sup> É verdade pelo menos nos estádios iniciais. Só muito tarde, numa encenação, é que imponho marcações.

<sup>5</sup> Ainda não encontrei uma tradução portuguesa satisfatória para *devised*. Talvez 'inventado', 'feito', 'desenvolvido', ou uma combinação de todas estas expressões.

<sup>6</sup> Na verdade, poderia alargar esta noção de re-escrita a todos os âmbitos artísticos.

<sup>7</sup> Vejam-se os casos de Pinheiro Chagas, Andrade Corvo e Teixeira Gomes, por exemplo, e, mais recentemente, o de Freitas do Amaral.

<sup>8</sup> Sabemos que a linearidade histórica produz as suas vítimas. Há que reconhecer a importância dos precursores de Lessing, Gottsched e Neuber e, no caso português, Correia Garção e Manuel de Figueiredo, como precursores de Garrett.

<sup>9</sup> “Esta dramaturgia tem por objectivo manter um registo crítico de todas as peças levadas à cena e acompanhar todos os passos que a arte, tanto do poeta como do actor, irá dar.” LESSING, G. E. (2005) *Dramaturgia de Hamburgo*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian: 29.

<sup>10</sup> Faltam aqui as dramaturgias asiáticas, as da América Latina e as da Europa de Leste, evidentemente. Estou bem ciente de que esta discussão poderia ser enriquecida pela inclusão dessas dramaturgias, mas arriscaríamos uma grande dispersão no foco deste trabalho, que é, não a listagem de acepções de dramaturgia, mas sim a reflexão sobre a natureza desse conjunto de funções. Reconhece-se também que, no âmbito das dramaturgas latinas, a italiana é um caso à parte.

autor, que figura o ‘universo da força criativa’; e a noção de que há um ‘facilitador’ das condições de escrita, alguém cuja erudição e conhecimento da forma escrita permite moldar o ‘universo da força criativa’. Não é meramente uma questão semântica; é fundamentalmente uma questão política. No universo anglo-saxónico entende-se que a expressão artística é socialmente transversal. Paralelamente, é reconhecida grande especificidade ao texto dramático, pelo que se justifica a existência de um especialista.

O caso português está nos antípodas disto. Portugal é bem o exemplo da dramaturgia latina com as agravantes criadas pela ditadura. Sendo um país em que até há pouco tempo a mobilidade social era impossível, é interessante verificar a ligação dos grupos sociais mais beneficiados à dramaturgia. Note-se o número de dramaturgos, políticos ou ex-políticos.<sup>7</sup> Esta perspectiva tem três implicações terríveis: que as apreensões e criatividade das classes desfavorecidas não chegaram aos palcos; que o teatro português pouco serviu como elemento de mudança ou reflexo de uma sociedade; que o *craft* não se desenvolveu.

Outro exemplo paradigmático é o exemplo alemão, iniciado por Lessing que inaugura um conjunto novo de valências para o dramaturgo. Na *Dramaturgia de Hamburgo*, Lessing<sup>8</sup> refere a necessidade de compreender o fenómeno teatral na sua totalidade.<sup>9</sup> Já se conheciam elaborações teóricas em torno da arte do actor, da cenografia, da dramaturgia. A novidade é a disseminação de um pensamento dramaturgico, integrador de todos os aspectos do fenómeno teatral. Para mais, a argumentação de Lessing surge enquadrada por uma perspectiva crítica que tem o ensejo de criar uma dramaturgia nacional que dê resposta a um fenómeno novo – o aparecimento de uma média burguesia, desligada da sua própria cultura. É em reacção a este contexto histórico,

artístico e social que surgem as linhas programáticas definidas por Lessing para o Teatro Nacional de Hamburgo: libertar o teatro alemão do modelo francês; criar um teatro nacional que seja reflexo dos gostos e do carácter do seu povo; educar e cultivar o público.

Assim, deixa de ser meramente o conhecimento ou crítica dos preceitos da escrita a dominar o pensamento dramaturgico, alargando-se o seu âmbito à definição da linha de acção de um teatro.

*“O papel de um dramaturgista, sem equivalência com o dos nossos fantasmáticos ‘directores literários’, é o de um ‘ideólogo’, encarregado de fazer respeitar as intenções profundas das obras representadas. É responsável pela linha escolhida em termos de repertório.”*

TENSCHERT (1993) *Questões de dramaturgia*. Lisboa: Centro de Documentação e Investigação Teatral, Escola Superior de Teatro e Cinema: 7.

A tradição de um pensamento crítico é transposta para a modernidade com acrescida complexidade, dando ao dramaturgo funções partilhadas com o encenador, num trabalho de direcção bicéfalo, em que, às funções de direcção do espectáculo, propriamente ditas, se junta uma ponderação crítica na acção – isto é, nos ensaios – como garante de uma unidade crítica.

*“Durante os ensaios o encenador é fiscalizado pelo dramaturgista. Menos preocupado com os detalhes, o dramaturgista está mais atento à linha geral do trabalho. O bom dramaturgista é aquele que mantém a linha geral adoptada.”*

*Idem, ib.:* 13

A dramaturgia alemã surge, portanto, como uma dramaturgia que reconhece a necessidade de ponderação da função da obra teatral no seu contexto.

Assim, arriscando uma simplificação, poderíamos definir os seguintes paradigmas:<sup>10</sup> a dramaturgia enquanto escrita, acepção latina; a dramaturgia enquanto prática, acepção anglo-saxónica; a dramaturgia institucional/crítica, acepção alemã. Numa tentativa de elaboração diversa: a dramaturgia do saber; a dramaturgia do fazer; a dramaturgia do pensar – respectivamente – ou ainda: uma dramaturgia erudita; uma dramaturgia popular; uma dramaturgia burguesa, também respectivamente.

<sup>11</sup> Não se tratava de uma descoberta pessoal, mas de algo que outro dramaturgo lhe havia dito. Stephen Jeffreys reconhecia a importância de ensinamentos de outros escritores e um saber-fazer – ideia bem oposta à noção romantizada da produção artística.

### Especificidade da escrita para teatro

Feita uma proposta de definição de três acepções possíveis para dramaturgia, importa pensar agora o que é a escrita para teatro. Reflectir sobre a escrita para teatro significa, antes de mais, pensar a sua especificidade.

Já durante a escrita de *Tristes Trópicos*, e durante as aulas de escrita dramática de Stephen Jeffreys tinha encetado uma reflexão sobre este assunto, que vim a aprofundar mais tarde nas minhas aulas de dramaturgia. A procura de uma definição clara, que ajudasse os alunos interessados na escrita para o teatro a procurar um caminho, foi uma das minhas motivações.

Com “especificidade do teatro” quero dizer aquilo que o caracteriza. Já sabemos que todas as linguagens são possíveis, conjugáveis, complementares. Não pretendo dizer que existe apenas uma via para o teatro, mas sim que a ponderação da sua especificidade nos leva mais longe na compreensão do fenómeno. Não se trata de uma limitação na prática, mas de um aprofundamento na observação.

Stephen Jeffreys referia, como aspectos fundamentais na prática da escrita, a necessidade de planear a estrutura da peça e o perigo de se escrever diálogo cedo de mais no processo de trabalho.<sup>11</sup>

O perigo do diálogo é a facilidade com que o autor se enamora da própria escrita e, também, o facto de ser relativamente fácil produzir diálogos curtos apelativos. Por um lado, é fácil confundir a qualidade literária do discurso com a qualidade do diálogo; por outro, é difícil garantir o interesse da peça se não houver algo mais a suportar o diálogo. Não são em grande número as pessoas que conseguem produzir diálogos interessantes extensos.

Um diálogo pode ter qualidade literária mas não é isso que o caracteriza, uma vez que muitas outras escritas o têm, sem serem por isso teatro. O diálogo tem outra função: é a expressão da vontade da personagem, em confronto com outra vontade ou com uma determinada contingência.

Assim, é importante estruturar a peça, porque aquilo que o dramaturgo cria não é um texto, mas sim o percurso da vontade de uma personagem face a um conjunto de adversidades de natureza vária.<sup>12</sup>

Na verdade, o aspecto principal da escrita para teatro pode ser resumido de forma simples: a escrita para teatro não é uma escrita, mas sim ‘a criação de circunstância dramática’. O texto do teatro é meramente a forma de registo eficiente para a invenção teatral. É importante enquadrar a escrita para teatro fora do campo da literatura.

### Da análise do texto à interpretação

Que o que acontece numa peça são circunstâncias está em concordância com o que tem sido definido genericamente pela teoria da interpretação.

Com excepção de formas teatrais particulares, como o são a *commedia dell'arte* ou o mimo, a quase totalidade das escolas de interpretação é subsidiária de Stanislavski. Todas tendem para um entendimento integrador dos aspectos físicos e mentais na interpretação.

“ (...) *corpo e mente são um contínuo psicofísico e não duas entidades separadas (...) não há emoção sem consequência física nem o seu contrário.*”

HODGE, A. (2000) *Twentieth Century Actor Training*. London/New York: Routledge: 16.

Todas prescrevem um trabalho complexo – manifesto numa quantidade de exercícios práticos – de criação ou recriação do universo da personagem. À elaboração de Stanislavski

<sup>12</sup> Mais uma vez Aristóteles: 32 “Porém o mais importante é a trama dos factos, pois a tragédia não é imitação de homens mas de acções e de vida (...) daqui se segue que, na tragédia, não agem as personagens para imitar caracteres, mas assumem caracteres para imitar certas acções; por isso as acções e o mito constituem a finalidade da tragédia, e a finalidade é de tudo o que mais importa.” ARISTÓTELES (2003) *Poética*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda: 111.

junta-se, ainda, a entrada de noções da psicologia no universo do senso comum. Entendemos a acção humana como uma emanção de forças do inconsciente num sistema de causa e efeito complexo, mas compreensível.

Parte do problema na interpretação de Stanislavski são as traduções e as tentativas de unificação da sua teoria a partir do conjunto de textos mais ou menos dispersos que constituem o seu espólio. O quadro de Benedetti, que adiante apresento, é a tentativa mais objectiva, que conheço, de exposição do ‘método das acções físicas’.

TRABALHO CONSCIENTE, AQUI, HOJE, AGORA	PROCESSO CRIATIVO
<b>FASE 1</b>	
Familiarização com a acção/esquema narrativo	Primeiras impressões – ‘o sentimento da peça’
Definir uma ‘super-tarefa’ provisória	
Dividir em ‘episódios’	
Definir as acções básicas em cada ‘episódio’	Envolvimento na acção
Dividir os episódios em ‘acontecimentos’	
Definir as ‘tarefas’ em cada ‘acontecimento’	
Definir as ‘acções’ necessárias para a realização do ‘objectivo’	
Criar ‘subtexto’, ‘monólogo interior’, ‘imagens mentais’ sob as ‘acções’	‘Emoções espontâneas’ activadas pelas ‘acções’ e pelo ‘subtexto’
Utilização da ‘memória emocional’ para reforçar e aprofundar os ‘sentimentos espontâneos’ -----»»	
‘Acção funcional-transporte’(through-action) – lógica das ‘tarefas’ e ‘acções’	‘Emoção funcional-transporte’ – evocação da lógica dos sentimentos
	‘Estou a ser’: sentimento criativo interior

FASE 2	
Estudo do texto, autor – estilo, período, 'background' -----»»	
Caracterização física: estado criativo exterior	A 'terceira existência': o actor/papel em acção
FASE 3	
Planeamento e perspectiva, dar forma ao espectáculo	Actor criativo/papel no espectáculo

BENEDETTI, J. (1998) *Stanislavsky the Actor*. London: Methuen Drama: 12.

Este sistema de causas e efeitos pode ser usado pelo actor para chegar a uma interpretação viva, aspecto central na teoria stanislavskiana, que pretendia compreender o mecanismo da criatividade e quebrar com a anterior tradição teatral.

*“O bom actor coloca-se no colo da audiência; a actuação deve ser presente, reagindo a estímulos presentes. A actuação deve ser dinâmica e improvisatória. Tolstoy diz que a arte comunica a experiência sentida, não o conhecimento; Stanislavsky relaciona a experiência sentida com a ‘inspiração’, a ‘disposição criativa’, a ‘activação do subconsciente’, ideia da representação ‘momento’, ‘eu sou’, cuja tradução do russo carece de exactidão: ‘estar ciente’, ‘atravessar’, ‘viver o papel’, sendo que esta última é uma tradução infeliz e perigosa uma vez que o actor deve estar consciente.”*

HODGE, A. (2000) *Twentieth Century Actor Training*. London/New York: Routledge: 17.

Já que o actor não pode limitar-se a memorizar texto e acções separadamente, de forma mecânica, sob o risco de produzir uma interpretação ‘morta’, resta-lhe apropriar-se do universo da personagem e permitir que este seja libertado na circunstância artificial que é o teatro.

Para o actor stanislavskiano é fundamental perceber o que a personagem vai fazer, quando e porquê. Quais as suas vontades e quais as contingências que se lhe deparam.

Assim, aquilo que Stanislavsky propõe – e que todos acabamos por fazer de forma mais ou menos pessoal no teatro – são processos para uma leitura/apreensão do universo da obra.

<sup>13</sup> O texto foi encenado por mim. Teve uma única apresentação pública, com o título *Max Guerra*, no Teatro da Rainha (em Caldas da Rainha), no dia 24 de Maio de 2007. *Max Guerra* foi escolhido para fazer parte do programa da unidade curricular de *Interpretação*.

Na minha experiência no teatro tem sido esta a perspectiva que prevalece, pelo menos na abordagem do texto realista, e foi a partir dela que desenvolvi um conjunto de exercícios, que aplico tanto nas aulas de *Dramaturgia* como em *Interpretação*.

Com os alunos e em ensaios tenho optado por processos dinâmicos, isto é, processos em que o actor é convidado a utilizar a criatividade e um discurso próprio. Em última análise, o discurso do autor e o discurso dos intérpretes (actores, encenador, dramaturgo) equivalem-se. No limite, o actor improvisa o texto que o autor produziu.

### **Max Guerra**

Durante os ensaios da peça *Ella Guericke*,<sup>13</sup> de Manfred Karge, levada à cena na ESAD.CR, com alunos do segundo ano do Curso de Teatro, experimentei um conjunto de exercícios desenvolvidos a partir da noção de ‘leitura e apreensão’, que atrás referi.

Para mim, o interesse da peça de Karge reside no facto de o autor ter criado um texto sem circunstância dramática. O texto conta uma história, mas não a põe em acção. Trata-se de um longo monólogo, descrição retrospectiva da vida e dificuldades da personagem *Ella Guericke*. Uma vez que o texto não propõe uma situação para a personagem, vemo-nos forçados a criá-la; procurar, numa leitura consistente do texto, as circunstâncias em que a personagem poderia produzir um discurso tão ‘não teatral’.

Em todas as peças e para todas as personagens, a circunstância da personagem é uma das preocupações do actor. O ‘método’

define, por exemplo, a criação das *given circumstances* e do *background*. A circunstância da peça pode ser detalhada

*ad infinitum*: de onde veio a personagem; onde está; ao que vem; etc.. As possibilidades são proporcionais à imaginação do actor. A criação da circunstância é uma forma de autoria. Num texto tradicional, esta autoria é praticamente invisível. Num texto como *Ella Guericke*, é ampliada. Não quero com isto dizer que não existam no texto de Karge indicações para o actor. Manfred Karge escolheu contar-nos a história de uma mulher que se fez passar pelo marido, para sobreviver durante os anos da guerra, e não outra história qualquer. Na verdade, no exercício, as circunstâncias em que se podia colocar a personagem foram-se reduzindo com o aprofundamento da leitura. À medida que os alunos avançavam em exercícios cada vez mais complexos de invenção de um universo possível para o texto, surgia, destacada, a hipótese de uma sessão num tribunal, em que *Ella Guericke* se encontra, acusada de evasão fiscal, e durante a qual se vê forçada a justificar cada um dos seus actos com aspectos mais ou menos trágicos da sua vida.<sup>14</sup>

Para os alunos do segundo ano de *Interpretação*, era este esforço extremo de re-escrita que importava experimentar e exercitar, bem como a minha capacidade de produzir exercícios que aprofundassem a invenção.

É paradoxal que um texto tão ‘não teatral’ seja aquele que permite um exercício tão extremado de teatralização do discurso invisível do actor.

Outro aspecto interessante neste trabalho é obrigar a uma distinção clara entre ‘enredo’ e ‘acção’.<sup>15</sup> A tendência dos alunos é ilustrar o que é verbalizado. Se *Ella Guericke* fala de uma trincheira, então *Ella Guericke* está numa trincheira a descrever a circunstância presente. É a abordagem instintiva do texto que, pela sua superficialidade e pobreza, facilmente resulta numa interpretação redundante e sem

<sup>14</sup> É apenas um exemplo. Muitos alunos surgiram com propostas diferentes e igualmente válidas. A encenação da peça não pretendia recriar esta hipótese. A criação de hipóteses para a ‘acção’ é o que dá ao actor verdade e lhe permite concentrar-se no ‘viver a circunstância’, o invés de ‘viver a emoção’. Assim se pretende chegar à “... actuação que deve ser presente. Reagindo a estímulos presentes...”

<sup>15</sup> 1. Para explicar aos meus alunos a distinção entre ‘enredo’ e ‘acção’, sirvo-me de *Édipo*. A ‘acção’ de *Édipo* tem lugar em frente ao palácio, em apenas um dia. A ‘acção’ de *Édipo* é a procura do responsável pela maldição que paira sobre Tebas. O enredo de *Édipo* são as circunstâncias da sua vida desde o seu nascimento, que o levaram a ser abandonado fora de Tebas e a regressar anos mais tarde para, sem saber, matar o pai e casar com a mãe. É o enredo que determina a acção. 2. *Édipo* é a peça com que termino as aulas de *Análise de Texto*, do primeiro ano. No segundo ano, em *Interpretação*, falamos de ‘enredo’ e ‘acção’ e, no fim desse mesmo ano, em *Dramaturgia*, tentamos aplicar essas noções em exercícios de escrita. Procura-se uma integração da teoria e da prática.

grande interesse. Daí que o meu esforço tenha sido o de promover a procura e a invenção de uma circunstância verosímil, na qual a personagem é levada a dizer o texto da peça: criar uma ‘acção’ para a peça.

Se o ‘enredo’ de *Ella Guericke* são os quarenta anos de vida que relata e que a levam a estar na circunstância presente, então, a acção da peça pode ser, por exemplo, a circunstância de interrogatório que já referi. O que é fundamental é que o relato de *Ella* sirva para alguma coisa na ‘acção’. Cada uma das ideias que *Ella* formula sobre o seu passado surge como resposta a um estímulo presente na ‘acção’.

Na teoria, o actor e encenador não questionam a autoridade do dramaturgo e do texto na produção de significado. O texto em teatro é visto como a fonte do acto criativo. Na prática, o teatro permite a integração do discurso próprio na interpretação. Ao actor é pedido que, com o seu corpo, a sua gestualidade, a sua voz, a sua emoção, produza uma leitura viva do texto: de um texto que não é seu. Também na encenação se procura a actualização do texto, de uma variedade de formas – quer pela procura do significado universal do texto, quer pela adaptação do mesmo a contextos modernos, quer pela invenção de novas funções para um mesmo texto.

### **Da natureza impura do teatro**

Devo fazer uma ressalva, muito pessoal, não vá o leitor, ao contrário do que se pretende, encontrar aqui uma normatividade. Numa das suas entrevistas, o encenador francês Roger Planchon contava ter levado um espectáculo à terra dos seus pais. Como muitos encenadores do seu tempo, Planchon procurara uma depuração da arte teatral no seu trabalho, cujo resultado se traduzia numa cena espartanamente decorada e grande economia de meios. Aquilo que nos ambientes cultos e urbanos era visto como uma virtude (um aprofundamento da arte teatral) era percebido, no universo popular, como desilusão. Faltavam, segundo as palavras dos pais do encenador francês, os veludos vermelhos e a riqueza dos fatos do teatro. O teatro é uma arte que vive da resposta imediata do espectador, que incorpora valores do momento presente, que tem preocupações de sedução do espectador. O episódio descrito por Planchon é uma boa metáfora para um aspecto importante no teatro: o ser uma arte impura. Uma arte que

terá necessariamente que incorporar, por vezes, aspectos estranhos à sua base conceptual, por muito estabelecida que esta pareça estar.

#### NOVOS CAMINHOS – INTEGRAÇÃO DOS ASPECTOS DISCUTIDOS

Não se pretende, com estas notas, construir uma argumentação com vista a uma conclusão final, mas antes inventar um caminho de reflexões pertinentes no momento presente da minha investigação e prática artística. A elaboração escrita resulta, também, numa reflexão. O trabalho acabou por se constituir como uma espécie de mapa – uma arquitectura interior de uma ‘teoria da prática’ na qual se podem identificar definições pessoais, aspectos que carecem de maior elaboração, preocupações, grandes questões, pontos de partida.

#### Definições pessoais

A minha leitura de uma teoria da prática teatral tende a privilegiar a leitura e a escrita. Por leitura não entendo o acto passivo de ler, mas a acção de atribuir significado a um conteúdo com vista a uma acção. O significado emana do confronto do universo pessoal do leitor com o universo do autor. Deste confronto surge uma identidade nova que o artista tenta expressar na prática teatral. A esta expressão chamo uma escrita. No limite, estou a usar as expressões ‘leitura’ e ‘escrita’ como metáforas para a forma de existência criativa do artista.

As três áreas – Análise de Texto, Dramaturgia, Interpretação – encontram-se ligadas por uma prática comum, o teatro, e por uma procura, a compreensão da natureza do acto criativo e a forma como as noções propostas de leitura e escrita o servem.

Como tentativa de definição do universo próprio da Dramaturgia, procurei traçar o caminho do termo *dramaturgia* e avancei uma distinção entre dramaturgias latina, anglo-saxónica e germânica – a dramaturgia do saber, a dramaturgia do fazer e a dramaturgia do pensar, respectivamente. Tais definições não são obviamente estanques, mas acredito que possam enriquecer a reflexão sobre o acto teatral.

<sup>16</sup> Não é provável que existam designações locais. As funções, ou proto-funções, existem certamente, muitas vezes diluídas no trabalho do encenador, do produtor ou dos actores.

### Aspectos que carecem de maior elaboração

Se uma proposta de tipologia geográfica foi avançada, o mesmo não se pode dizer das funções que o dramaturgo exerce nas companhias. Seria interessante saber se existem variantes nacionais para as funções<sup>16</sup> do *literary manager*, do *reader*, do *dramaturg*, do *dramatiker*, do *literary advisor*, de que forma se enquadram no trabalho das companhias, e como se relacionam com a estrutura social e cultural dos respectivos contextos.

Creio que se pode dizer, muito genericamente, que existe uma dramaturgia dos autores; uma dramaturgia das instituições, que se preocupa com a programação, os conteúdos de apoio à companhia e à produção; e uma dramaturgia da encenação, que se preocupa com a passagem do texto à cena.

Dentre as definições pessoais ficou também a vontade de ampliar e reflectir sobre o sistema de exercícios de análise de texto e interpretação, que tenho desenvolvido com os meus alunos. Creio que nestes exercícios está contida uma elaboração prática das noções de ‘leitura’ e ‘escrita’ que procurei definir.

Também emergiu, com a redacção deste texto, uma preocupação com o acto de leitura do texto teatral figurado, indistintamente, no actor e encenador. Existe nesta área um campo interessante de reflexão, e um paralelo a fazer entre teoria literária e teatro.

### Preocupações

Portugal carece de uma reflexão profunda sobre a prática teatral – estando esta, em muitas instâncias, condicionada, para o bem ou para o mal, por noções mais ou menos vagas de talento e intuição. Esta é uma questão fulcral, quer pela necessidade crescente de uma compreensão e reconhecimento

do trabalho dos artistas, quer pela urgência da definição de critérios de qualidade no ensino e na prática, quer até por uma ponderação necessária dos aspectos que têm que ver com o financiamento de projectos teatrais pelo erário público.

A minha apreciação do teatro português, principalmente o dos criadores que iniciaram actividade em meados dos anos oitenta até hoje, é pobre. O teatro pós-revolucionário vinha tomado de uma missão política e cultural importante. Os criadores que o formaram eram homens e mulheres cultos e marcados por uma realidade social que promovia uma criatividade nobre. Os criadores que se lhes seguiram, ligados àquilo que hoje se designa por ‘cena contemporânea’, não só não tinham o mesmo sentido de missão como eram desconhecedores da prática e questões teatrais e, regra geral, ignorantes. Alguma opinião pública e os *media* sancionaram esta forma de pensar e deram importância a obras que eram, na verdade, amadoras.

O problema do teatro português sempre foi o mesmo: a falta de compreensão da sua especificidade e seriedade; a cópia dos modelos estéticos estrangeiros sem preocupação com os processos e sem reflexão; um desconhecimento do *craft*, protegido por uma ideia provinciana de inovação e criatividade.

Por estas razões, creio que é urgente uma reflexão panorâmica do teatro português dos séculos XIX até aos nossos dias.

### **Grandes questões – pontos de partida**

Das propostas que avancei, aquela que julgo mais interessante é a do posicionamento da escrita para teatro fora do campo da literatura. Da minha experiência com os alunos da ESAD.CR, em *Dramaturgia*, é a perspectiva que mais rapidamente conduz a uma mecânica interessante no acto de criação. Ficam várias questões. Saber, por exemplo, o que é uma dramaturgia poética – pois que, se não é da poesia das palavras que se trata, então que poética é essa própria dos palcos? Perceber que outras formas de registo do texto para-teatral são válidas e que mais-valias trazem.

A preocupação com a natureza do acto criativo surgiu um tanto inesperadamente. Era uma questão que eu já tinha aflorado na leitura de *Sounding the Stops*, de Tim Massey, peça que pretende ser uma abordagem ao acto de escrita da peça

de teatro, de uma perspectiva psicanalítica, ou no livro do meu orientador, John Freeman, *Tracing the Footprints*, que também se preocupa com a génese da criação.

A compreensão do acto criativo e subsequente integração dessa área do saber na academia é uma área excitante e inovadora que começa a tomar corpo na profusão de teses aplicadas que têm surgido ultimamente. É o reflexo, também, de uma vontade institucional de reconhecer o trabalho artístico como conhecimento que nos deve interessar a todos. •

## BIBLIOGRAFIA

**BENEDETTI, J. (1998)** *Stanislavsky the Actor*. London: Methuen Drama.

**CAMPBELL, J. (1993)** *The Hero With Thousand Faces*. London: Fontana Press.

**CORNEILLE, P. (1999)** *Trois discours sur le poème dramatique*. Paris: Flammarion.

**DEVINE, H. (2006)** *Looking Back. Playwrights at the Royal Court*. London: Faber and Faber.

**FREEMAN, J. (2003)** *Tracing the Footprints. Documenting the Process of Performance*. Lanham: University Press of America.

**HODGE, A. (2000)** *Twentieth Century Actor Training*. London/New York: Routledge.

**PAVIS, P. (2006)** *Dictionnaire du théâtre*. Paris: Armand Colin.

**PLIMPTON, G. (2000)** *Playwrights at Work*. London: The Harvill Press.

### PUBLICAÇÃO ONLINE:

**MASSEY, T.,** *Sounding the Stops*. <http://www.timmassey.co.uk/biography/biography/html>.

Esta bibliografia destina-se àqueles que possam vir a interessar-se pelo caminho que deixo aqui enunciado. Não se trata da bibliografia dos livros consultados para a escrita deste texto. É, sim, uma bibliografia genérica de algumas obras que se me têm afigurado interessantes no decurso da minha investigação.