

Dialética dramaturgica dos objetos cênicos

por Anderson Zanetti⁴⁶

Ao se pensar em *dramaturgia*, a primeira ideia que aparece é a de que um autor, pelo uso técnico da palavra, constrói uma história na medida em que tece poeticamente seu texto escrito. Tal noção não é nova, ela já aparece entre os filósofos gregos, tais como Platão e Aristóteles. O primeiro dá um tratamento mais político à arte do poeta trágico (denominação que corresponde ao que seria o dramaturgo moderno). Na visão platônica, os heróis trágicos, por intermédio do caráter, são imitações imperfeitas de valores morais perfeitos, tais como o bom e o belo. O espectador também é um imitador, pois a contemplação estética aparece como imitação das sagas dos heróis.⁴⁷ Aristóteles não se interessa tanto em discutir o caráter das personagens, mas a construção do *mito trágico*. Na visão dramaturgica aristotélica, o mito não é a imitação de uma história ocorrida no passado, mas a própria criação da ação presente das

⁴⁶ Formado em filosofia pela Universidade Estadual Paulista (Unesp Marília). É mestre em Artes Cênicas pela mesma instituição. Atualmente é professor universitário e pesquisa o teatro de Augusto Boal.

⁴⁷ PLATÃO. *A República*. São Paulo: Martins fontes, 2006. Platão discute essas questões mais precisamente nos livros III e X de sua obra.

personagens. *Mimesis*, em Aristóteles, é a capacidade que o poeta trágico tem de criar, imitada da natureza, que é a criadora perfeita. A principal ferramenta do poeta trágico é a palavra. Com ela, o poeta constrói um bom mito, a partir de uma trama bem amarrada, obedecendo à lei de causa e efeito. Uma obra será mais ou menos elevada se for constituída de um bom mito e se empregar bem o uso da palavra e suas variações estilísticas, tais como ritmo, linguagem (canto) e harmonia (metro).⁴⁸

Na modernidade, os maiores herdeiros da visão aristotélica são os franceses. O ápice da importância dada ao texto e, conseqüentemente, ao autor, ocorre nos séculos XVII e XVIII. Aqui o dramaturgo aparece como o demiurgo do teatro; tudo está subordinado ao seu texto. O cenógrafo fica encarregado de materializar, no espaço cênico, aquilo que o texto exige; e o trabalho de ator se limita ao uso das técnicas de interpretação das personagens, cujo texto também dá todas as diretrizes. À semelhança do que ocorre com a visão aristotélica acerca da tragédia grega, o drama moderno se transforma no reduto de poder dos autores. O *espetáculo teatral* pouco importa, o que de fato é importante é o texto, que, se bem confeccionado, pode sobreviver sem o diretor, sem o ator, sem o cenógrafo, sem os técnicos.⁴⁹

Por outro lado, se o drama moderno se aproxima da visão aristotélica pelo papel de destaque dado ao autor e a seu texto, ele se distancia da tragédia clássica pelo seu tempo e contexto sócio-históricos. O autor clássico constrói um herói apartado das coisas, suas ações independem de mediações do mundo material, toda sua força está em sua capacidade de mover o mundo. Como Anatol Rosenfeld (1996) destaca, tal herói só pode existir em época de heróis, aquilo que Friedrich Hegel denomina como *heroenzeit*.⁵⁰ O drama moderno já nasce em tempos difíceis de se apartar o herói das coisas materiais. Com a decadência da aristocracia e a ascensão da burguesia, o mundo

⁴⁸ ARISTÓTELES. Poética. São Paulo: Abril Cultural, Col. Os pensadores, 1973.

⁴⁹ Sobre isso ver: Jean-Jacques ROUBINE. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. No capítulo II, intitulado *A questão do texto*, o autor trata mais detalhadamente o assunto.

⁵⁰ Anatol ROSENFELD. *O Mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1996, p.29.

material ganha cada vez mais autonomia, e aqueles heróis, cujas ações representavam nações, perdem força para o aparecimento do Estado. No Estado moderno, portanto, o drama passa a representar forças individuais que se chocam. No plano da história das ideias, isso significa um movimento oposto ao platonismo. Na medida em que o drama moderno é a representação das transformações da sociedade, a construção dramatúrgica é forçada a colocar em cena os novos protagonistas sociais, numa escala decrescente, que passa pela aristocracia, burguesia e proletariado. Se, por um lado, esse movimento indica o enfraquecimento do dramaturgo e seu texto, por outro, indica o fortalecimento do teatro como forma autônoma de arte, que passa a desenvolver sua própria linguagem estética. O autor dá lugar ao encenador, a importância do texto escrito dá lugar à materialização exigida não por ele, mas pelo espetáculo teatral, que passa a ser a prioridade do encenador.

O encenador passa a ser a figura de destaque no processo da construção teatral, e uma “nova classe dominante” surge como superação da hegemonia do dramaturgo. Contudo, isso não indica a morte da dramaturgia, mas uma nova configuração na construção dos signos teatrais. Sem o monopólio da palavra, a poética teatral ganha a participação mais efetiva dos objetos cênicos na construção do espetáculo teatral. O encenador é aquele que decifra os códigos linguísticos contidos na materialidade do palco, para recriá-los como novos significados. Aqui a relação dialética entre sujeito e objeto fica mais clara. Com a ascensão do encenador no teatro, todo idealismo dramatúrgico cai por terra. Antes de se estabelecer como classe dominante do teatro, o encenador é um mediador do diálogo entre aquilo que a materialidade dos objetos cênicos exige e o que a humanidade dos atores pode realizar como representação artística do mundo. O diálogo é a própria construção imediata da linguagem teatral, não a interpretação de interesses intersubjetivos das *dramatis personae*.⁵¹ Nas personagens dramáticas o que predomina é a interação da linguagem verbal e seus significados sociais, aquilo que

⁵¹ Sobre isso ver: Peter SZONDI. *Teoria do drama moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

cada personagem representa enquanto classe social. Portanto, no drama moderno, a linguagem verbal representa a luta de classes e a ocultação da realidade material como forma ideológica dos grupos dominantes.⁵²

Com a chamada crise do drama e a ascendência do épico, principalmente com Bertolt Brecht, a linguagem verbal ganha materialidade para se tornar linguagem teatral concreta, cujo elemento contraditório da sociedade capitalista é revelado na relação dialética entre o ator e os objetos cênicos. Em Brecht, o que revela a reificação social e, conseqüentemente, a transformação do homem em coisa, é o movimento do ator em se distanciar da personagem para mostrar que ela já é coisa manipulada pelas forças socioeconômicas. Como coisa, a personagem integra o espetáculo teatral como mais um objeto cênico, tais como a luz, o som, os cartazes e os artefatos usados na composição do palco. Essa concretude do teatro brechtiano é mais um fator que abre espaço para o encenador que trata não só a personagem como objeto cênico, mas o próprio ator. Como mediador entre matéria e homem, sujeito e objeto, o encenador vê o corpo do ator e tudo o que lhe pertence como outros tantos objetos cênicos para a construção da linguagem teatral.

O que marca o desgaste do papel do encenador como ser hegemônico no teatro é o surgimento de coletivos teatrais. Se o encenador é encenador-dramaturgo, por construir novas linguagens teatrais, os coletivos de teatro dão um passo além no momento em que abolem a figura do mediador e assumem os papéis de encenador e dramaturgo ao mesmo tempo que são sujeitos e objetos da construção da linguagem teatral. Nos coletivos, cada ator tende a se transformar de objeto em sujeito da nova composição, que não é apenas dramaturgicamente. Como sujeito, o ator interage com os demais atores também por meio da linguagem verbal. Desse modo, ao interpretar-se como objeto cênico, por meio da linguagem material, transforma-se, também, e de modo concreto, no próprio objeto. Essa relação dialética é mais direta e produz um elemento novo para

⁵² Sobre a construção da ideologia das classes dominantes e a dialética do signo ver: Mikhail BAKHTIN. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1995.

o palco. Agora não é só o homem enquanto sujeito que é um ser mimético, mas o próprio mundo dos objetos ganha poder de *mímesis* ao ser o que é homem. Os objetos cênicos tornam-se sujeitos na medida em que são contidos de códigos que se transformam em signos da transmissão da linguagem teatral. Corpo, luz, som, artefatos, no teatro, não são mais simplesmente coisas que refletem a reificação social no mundo de consumo, mas agentes dramaturgicos que constroem um teatro cada vez mais autônomo e contestador frente às mazelas da sociedade capitalista.