O dramaturgo e suas funções

por Luís Alberto de Abreu[10]

Até há bem poucas décadas a dramaturgia se confundia com o próprio teatro, e o dramaturgo era a figura central da criação teatral. A ele, exclusivamente, cabia a organização das ações, do texto, do espetáculo, por meio das rubricas e pela articulação dos conteúdos ideológicos de uma peça e de sua forma de transmissão. A obra escrita era quase um manual de encenação; atores, diretores e técnicos deviam seguir à risca as instruções indicadas.

Esse *modus operandi,* comum na produção de um espetáculo teatral, era uma metáfora mecânico-industrial em que as funções eram organizadas segundo uma especialização e hierarquizadas de acordo com uma importância ditada pelo modelo. Resultado de um processo histórico que modificou profundamente as relações de produção de bens materiais e de bens do espírito, o desenvolvimento exacerbado do valor do indivíduo estimulado pela cultura burguesa, em detrimento do valor do coletivo, gerou essa concentração de poderes nas mãos do dramaturgo. Paralelamente, o trabalho intelectual tornou-se um valor mais apreciado que o trabalho corporal, levando à hipervalorização do dramaturgo e alienando-o da construção física da cena. O dramaturgo tornou-se quase um escritor, um idealizador solitário da cena e não mais um de seus construtores.

---

[10] Dramaturgo dos mais importantes do teatro brasileiro, com mais de 70 obras, muitas delas encenadas, Abreu dedica-se também à criação de roteiros para cinema e televisão. Sobre seu trabalho, consultar, dentre outros: Adélia Nicolleti. *Até a última sílaba.* São Paulo: Imprensa Oficial, 2004.

Não vamos, porém, demonizar o dramaturgo nem esse modelo especializado de produção. A sensibilidade e a consciência dos artistas levaram-nos à produção de obras notáveis e ao avanço da linguagem em que pese a ausência de melhores condições de atuação. Foi um momento histórico passível de crítica, mas, talvez, não de juízo de valor.

Os anos 1970 marcaram o início do desmoronamento da hegemonia daquele modelo de produção cuidadosamente construído. No bojo da convulsão cultural e social ergueram-se chamamentos a uma nova forma de construção da arte, e o foco da organização da cena teatral começou a derivar para diretores e atores. Independente dos dramaturgos experimentaram-se novas vias, novos caminhos para se representar o mundo e o ser humano. Houve visível contestação do papel hegemônico do autor e, nos anos seguintes, o conceito de construção partilhada da cena ganhou força e evidência nas produções teatrais. O dramaturgo foi chamado a desempenhar um novo papel, o do artista que, em igualdade de condições com os demais, debate, acata, leva em conta ideias, conteúdos, formas, sonhos e expectativas dos demais criadores. A demanda era para que ele fosse porta-voz, que abrisse mão de seu próprio discurso hegemônico e criasse uma polifonia com as contribuições do coletivo.

Vale lembrar que o dramaturgo não foi o único a perder com a divisão de trabalho e a especialização. O enfraquecimento dos valores do coletivo contribuiu para outro tipo de alienação: a da obra em relação ao mundo que lhe dá origem. O mundo e suas forças sociais, o ser e seus conflitos, o mistério e as expectativas que esta relação entre o mundo e o indivíduo abriga gradativamente começam a perder importância para o artista, que já não é mais o narrador de que nos fala Walter Benjamin: alguém que transforma significativas experiências humanas em material comunicável, alguém que conhece e respeita a tradição e, ao mesmo tempo, está em sintonia com os movimentos da ruptura, alguém que constrói sua arte a partir de uma amálgama do ensinamento mais ancestral e do que sopram, para o tempo presente, os ventos do futuro. O

artista, via de regra, não é mais alguém atento à observação do mundo e do ser humano com a função de extrair daí um sentido. Com a exacerbação do individualismo, o artista troca a observação do outro pela auto-observação. O eu torna-se medida de avaliação do mundo, que não é mais coisa a ser observada, decifrada e vivida. O mundo torna-se uma ideia do eu, a representação que o artista lhe dá. Essa é uma das explicações para o excesso de sentimentalismo e para a demasiada idealização do mundo presentes no melodrama, por exemplo. Neste gênero, o mundo não é mais o território da ação de heróis e de heroínas que lutavam por estabelecer novas leis que pudessem regulá-lo. O mundo, nesse caso, é um sistema indecifrável e mau: o refúgio do herói é a família, a moral e seus próprios sentimentos. No melodrama, gênero preferido da cultura burguesa, o material gerador do fato artístico transfere-se do mundo e de seus conflitos para o eu. A arte não busca mais expressar o mundo e o seu conhecimento, mas investiga o eu, seus sentimentos, seus conceitos, suas idealizações.

Nesse ambiente, o artista não é mais o escultor que da matéria-prima que o mundo lhe oferece constrói sua arte, mas um artífice, alguém muito bem dotado de técnicas e que as manipula, e que dali extrai sua arte. É sabido que técnicas são fundamentais, são conhecimentos estabelecidos, guias imprescindíveis para a construção de qualquer obra. O problema não são as técnicas, mas o material a ser trabalhado por elas – pouco vale técnica refinadíssima sobre material precário ou insuficiente.

O que se percebe é que a arte contemporânea possui enorme e refinado aparato técnico, passa por significativas renovações formais, mas ainda não se debruça sobre o material que mais a desafia: o mundo. Ao contrário, é como se se voltasse para contemplar a si mesma, extraindo daí o material de sua produção artística. Sabemos que o momento é de transição e que inúmeras iniciativas artísticas buscam outros caminhos, mas a tônica dominante parece ser a do *contemptus mundi,* o desprezo pelo mundo, conceito cristão que estava na base do pensamento melodramático e parece ter sua validade estendida até os nossos dias. Algumas obras de teatro a que

assistimos são extremamente refinadas em todos os seus elementos, mas ao final do espetáculo nos perguntamos: para que tanto empenho, para que tanto conhecimento e refinamento acumulados, para que tanta precisão e beleza se nada disso nos arrebata? Se nada deixa saldo em nós? Se nada apura nossa sensibilidade? Se não amplia nossa visão sobre o ser humano, seus conflitos, suas perdas, suas conquistas e seus sonhos?

*

* *

Tudo o que foi escrito até aqui não é mais que um extenso preâmbulo, a meu ver, necessário, para expressar o que para mim são as funções do dramaturgo. Penso que existe uma função técnica da dramaturgia, que são os limites de sua competência e atuação dentro de um trabalho individual ou coletivo. E existe uma função social que abrange todo e qualquer artista, e que diz respeito à sua importância e responsabilidade na construção e fixação dos valores civilizatórios, claramente dizendo, na transformação do mundo. Esta função social, a meu ver, é básica, primordial, que organiza, ou deveria organizar, toda sua função técnica.

A função social de um artista está intimamente ligada à importância, sempre menosprezada, das linguagens artísticas na transformação do ser humano e da sociedade. Pergunto-me constantemente por que o fazer artístico esteve sempre ou umbilicalmente ligado ao poder dominante ou reprimido por esse próprio poder. Por que o teatro, no ocidente, era divertimento das cortes e, ao mesmo tempo, perseguido nas praças? Por qual razão o poder constituído insiste em cooptar ou reprimir as linguagens artísticas senão em razão de sua potência transformadora? As linguagens artísticas não são as únicas a produzir pensamento e a organizar novos sistemas de ideias ou novos sentidos para o mundo, mas talvez sejam as mais eficientes em popularizar, disseminar e fixar valores gerados pelo pensamento humano. Querendo ou não, os artistas têm poder e responsabilidade no que se refere à fixação dos valores presentes na transformação do mundo ou em sua manutenção.

Tratemos, agora, rapidamente, da função técnica do dramaturgo. Digo rapidamente porque, por um lado, a inserção do dramaturgo em um processo coletivo vai variar caso a caso. Por outro, a arte da dramaturgia e suas atribuições dentro do processo da construção da cena já estão estabelecidas. Todavia não custa repetir: fundamentalmente, cabe ao dramaturgo organizar as ações de uma peça, dando-lhes um fluxo coerente e comunicativo que lhes outorgue um ou vários sentidos. No teatro, a ação interna, ou seja, os conflitos internos da personagem também são valorizados. Nesse sentido, é atribuição do dramaturgo não só o estabelecimento da intriga ou do enredo, como também o desenvolvimento coerente das tensões internas das personagens nesse enredo.

Dentro de um processo coletivo, o que se espera de um dramaturgo é que partilhe com os outros criadores seu procedimento criativo. Como já afirmei, isso pode variar dependendo do coletivo e do processo adotado. Há dramaturgos que trabalham desde o primeiro instante na sala de ensaios; outros, acompanham a produção de material dos atores e diretor em momentos específicos. Eu pertenço ao segundo grupo. No meu caso, comumente, o princípio do processo coletivo de criação ocorre com a discussão de um tema que possa representar o interesse de todos os artistas envolvidos. Em seguida, sucede um período de investigação teórica e/ou de campo e produção de material sob forma de improvisação. Estabelecido esse material bruto de criação, ausento-me por um período para escrever o *canovaccio,* uma visão geral das ações e das personagens que comporão o espetáculo. Isso é apresentado ao grupo para discussão, aperfeiçoamento, mudanças. Esse é um momento verdadeiramente delicado, e cabe ao dramaturgo ser realmente o porta-voz de cada criador. O dramaturgo deve ter respeito profundo pelo material produzido pelos outros criadores, deixar-se penetrar pelo material, ser permeável a ele; ter o cuidado, que nunca será excessivo, para não transformar todo aquele material em discurso pessoal. Ele deve preservar as vozes dos criadores e encarar o desafio de construir uma obra de dramaturgia verdadeiramente polifônica. E, aqui, é discutível se o teatro dramático, com sua unidade de ação e sua precisão quanto ao andamento dos conflitos e tensões, pode dar

conta de organizar essas inúmeras vozes. Comumente tem-se que lançar mão de uma relação mais flexível com o gênero épico ou lírico, com peso maior na organização da dramaturgia.

Baseado no *canovaccio*, começo a escrever as cenas propriamente ditas, enquanto atores e diretores igualmente começam a construí-las na sala de ensaio. Como o *canovaccio* é uma plataforma comum para todos não haverá discrepância significativa entre o texto produzido pelo dramaturgo e o material cênico produzido pelos atores e diretores. Com algumas alterações ou supressões de cenas – criadas pelo dramaturgo ou pelos atores, não importa – o espetáculo começará a ser produzido. É importante que todo o processo seja permeado por discussões e ajustes.

O que gostaria de ressaltar em meu processo de criação com um coletivo é que, a partir do *canovaccio*, minha relação preferencial se dá com o diretor. Isso porque, a partir desse momento, cabe a ele a condução do processo de criação do espetáculo. É ele quem vai receber, em primeira mão, as cenas vindas da dramaturgia e vai decidir se é o momento ou não de passá-las aos atores. Talvez ele considere que seja precipitado apresentar uma proposta de cena finalizada enquanto os atores ainda estão em processo de construção. Mas não é só por esta razão que considero o diretor o parceiro privilegiado do dramaturgo neste momento. Tanto o diretor como o dramaturgo são incumbidos do que chamo de *escritas mortas* do espetáculo teatral. Chamo de *escritas mortas* porque, no contexto de um espetáculo, tanto a dramaturgia quanto a geometria cênica tendem à estabilização. São escritas que, comumente, uma vez estabelecidas, não se modificam mais em essência. A arte do ator, ao contrário, é uma escrita viva que requer em cada apresentação o fluxo de uma energia sempre renovado, que transforma seu trabalho em algo constantemente em movimento. Quando a arte do ator se cristaliza em mera repetição de gestos e falas, torna-se estéril e transforma o espetáculo em algo morto. Considero que a afinidade entre dramaturgo e diretor, neste momento do processo de criação, é resultado da afinidade de suas artes, que se propõem ao desafio de criar uma *escrita morta,* mas com potência germinadora, capaz de ser reavivada pela arte do ator.