

## A NATUREZA DOS TEXTOS DRAMATÚRGICOS E O PALCO IMAGINÁRIO: A LEITURA DA DRAMATURGIA NO CONTEMPORÂNEO

Fabiano Tadeu Grazioli<sup>1</sup>

**Resumo:** A dramaturgia encontra na leitura do texto escrito uma atividade complexa, que parte da linguagem verbal para a atualização das diversas linguagens do espetáculo cênico no “palco imaginário”, analogia de Massaud Moisés (1969) e Jean-Pierre Rynngaert (1996, 2013) para fazer referência ao modo particular de ler os textos dramáticos, pondo-os em singularidade em relação à prosa de ficção e do poema. O estudo explora a referida analogia em oposição a considerações que não encorajam a leitura da dramaturgia escrita, principalmente por considerá-la um texto incompleto, que encontra autossuficiência somente na encenação. Nosso argumento a favor da leitura e do quanto a dramaturgia pode lograr uma atividade intensa para o leitor aprofunda-se a partir dos estudos de Patrice Pavis (2011, 2008), em diálogo com Anne Ubersfel (2013) e Jean-Pierre Sarrazac (2013), ao que se afirma ser a referida atividade bem mais do que a simples transposição da linguagem verbal para o referido espaço, pois o *locus* criativo desse palco é fecundo e exige exercícios criativos.

**Palavras-chave:** leitura da dramaturgia; palco imaginário; devir cênico.

---

1 Doutor em Letras (Área de concentração: Letras, Leitura e Produção Discursiva, Linha de Pesquisa: Leitura e Formação do Leitor) e Mestre em Letras (Área de concentração: Estudos Literários, Linha de Pesquisa: Leitura e Formação do Leitor), pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo, RS (UPF); Especialista em Ensino de Língua Portuguesa e Literatura e Licenciado em Letras Português/Espanhol e respectivas Literaturas pela Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões (URI), Campus de Erechim. Professor do Departamento de Ciências Humanas da URI. Autor de *Teatro de se ler: o texto teatral e a formação do leitor* (EDIUPF, 2007, 2019), organizador, entre outras, das obras: *Teatro infantil: história, leitura e propostas* (Positivo, 2015), Prêmio de Melhor Livro Teórico - 2016, da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ), e Selo Altamente Recomendável Livro Teórico - 2016, da mesma instituição; *Literatura de recepção infantil e juvenil: modos de emancipar* (Habilis Press, 2018), que recebeu os mesmos prêmios em 2019. E-mail: [ftg@uricer.edu.br](mailto:ftg@uricer.edu.br).

# THE NATURE OF DRAMATURGICAL TEXTS AND THE IMAGINARY STAGE: THE READING OF DRAMATURGY IN THE CONTEMPORARY SCENARIO

**Abstract:** Dramaturgy finds in the reading of the written text a complex activity, which starts from verbal language to an update of various languages of the scenic show on the “imaginary stage”, an analogy mentioned by Massaud Moisés (1969) and Jean-Pierre Ryngaert (1996, 2013). It also makes reference to the particular way of reading dramaturgical texts, placing them in a singularity in relation to fictional prose and poems. The study explores the aforementioned analogy in opposition to considerations that do not encourage the reading of written dramaturgy, mainly because it is considered an incomplete text, which finds self-sufficiency only when it is presented on the stage. Our argument in favor of reading dramaturgy and how it can achieve intense activity for the reader is deepened on the studies of Patrice Pavis (2011, 2008), in dialogue with Anne Ubersfel (2013) and Jean-Pierre Sarrazac (2013), which we claim to be an activity much more than the simple transposition of verbal language to the aforementioned space, as the creative *locus* of this stage is fruitful and requires creative exercises.

**Keywords:** reading of dramaturgy; imaginary stage; scenic turn.

## 1 INTRODUÇÃO

A autonomia da dramaturgia em relação ao fenômeno teatral ocorreu como um processo gradual e pode ser observada durante o século XX, em especial a partir de sua segunda metade (PAVIS, 2008, 2011; SARRAZAC, 2013). No mesmo período, surgiram novas modalidades de interação entre o texto e a cena dramática, o que sugere que os movimentos nessas duas direções são recorrentes, e o que percebemos, quando fixamos o olhar em determinado período, é a tendência mais acentuada da concepção cênica de teatralidade; em outros, um olhar para a dramaturgia capaz de considerá-la mais do que um elemento do espetáculo – produtor de signos entre os outros elementos cênicos –, e sim um elemento capaz de condensar, pelo menos, parte da teatralidade, porque concentraria os elementos cênicos, uma espécie de depósito, de onde eles são recuperados.

A publicação de autores de dramaturgia, que se ampliou consideravelmente no decorrer do século XX e, no século XXI, a busca, mesmo que muito lentamente, por uma linguagem capaz de estabelecer relações criativas e amistosas com a literatura para a infância e a juventude, capaz também, de conservar as características essências

da dramaturgia, quando destinada a esses públicos<sup>2</sup>, favoreceram que a dramaturgia chegasse ao público leitor pelo acesso ao texto impresso, considerando a leitura fora do campo das artes do espetáculo e do espaço especializado da academia, que representavam, e continuam a representar, um público muito pequeno de leitores e leitoras para a dramaturgia.

No Brasil, a referida ampliação encontrou nos estudantes das escolas da rede pública seu nicho mais robusto de leitores, principalmente depois da inclusão do gênero dramático nos editais do Programa Nacional Biblioteca da Escola (PNBE). O programa existiu de 1997 até 2013, mas a seleção pública das obras por meio de editais iniciou em 2003. Desde 2005, havia a possibilidade de as editoras inscreverem obras dramatúrgicas para serem avaliadas e, se selecionadas, adquiridas pelo Ministério da Educação (MEC). Foi o momento em que as editoras perceberam que praticamente não possuíam tais obras em seus catálogos e, se as possuíam, as características de tais livros não correspondiam à qualidade que os livros de narrativa e de poesia já apresentavam. Assim, houve um chamamento a autores das diversas regiões do país para que submetessem seus originais à avaliação, o que resultou na publicação de muitos desses originais no formato de livros com o objetivo de que o gênero “emergente” fosse disponibilizado em seus catálogos e oferecido ao PNBE, quando da abertura dos editais anuais.

Foi por conta dessa inclusão que, a partir de 2005, o gênero dramático marcaria presença nos acervos das bibliotecas escolares de modo gradual, mesmo que não fosse com a volumosidade desejada. Contudo, frente à quase escassez dos períodos anteriores ou da existência de obras pontuais da dramaturgia brasileira ou universal consagradas voltadas ao Ensino Médio, ocorrência que já se desenvolvia paralelamente ao cenário que pontuamos, o motivo merece destaque; afinal, havia dramaturgia circulando entre os estudantes brasileiros do Ensino Fundamental no formato de livro artístico. Em 2018, foi lançado pelo MEC um novo programa que é o PNLN Literário, com o mesmo sistema de escolha de obras adotado pelo Plano Nacional do Livro Didático (PNLD). O gênero dramático aparece timidamente no referido programa, sem o destaque que acreditamos que ele merece pelas suas particularidades e pela sua importância, com uma frequência bastante baixa, tanto na inscrição das obras pelas editoras quanto na seleção pelas escolas brasileiras.

Entretanto, quando os textos de dramaturgia escrita são chamados a comparecer às práticas de leitura na educação básica, urgem diversas distorções

---

2 Nesse campo, desenvolvemos nossa tese de doutoramento, intitulada *Percursos criativos na concepção de Canto de Cravo e Rosa, de Viviane Juguero: a dramaturgia impressa para a leitura da criança*. Verificamos que existe uma dramaturgia muito específica sendo construída no país, a qual permite a recepção do texto pela versão impressa no formato de livro com ilustrações, que pode ser lido pela criança a partir do momento em que ela tiver o domínio da leitura Resumida assim, a proposta parece simplista, mas outorgar ao texto dramatúrgico a autonomia de ser lido pela criança sem a mediação do espetáculo ou do adulto (professor, familiares, animador cultural, entre outros), é creditar a essa nova dramaturgia – que na tese denominamos de “dramaturgia impressa para a leitura da criança” – um espaço importante nos estudos da literatura infantil e juvenil. A referência completa da tese se encontra no final do estudo.

sobre a possibilidade de a recepção do texto ocorrer pela leitura do texto impresso. Apesar do recorte e do aprofundamento teórico que apresentamos aqui, o estímulo para este estudo é a escola básica, de modo que o estudo foi elaborado pensando nos mediadores de leitura, ou seja, no professor e nos demais agentes de leitura que se localizam entre o acervo que mencionamos e os leitores, os estudantes. Dessa forma, consideramos o gênero dramático um conjunto de textos apropriados à leitura, ou seja, aptos para terem sua recepção pelo contato com o texto impresso. A reflexão que apresentamos faz-se necessária, uma vez que a obra de dramaturgia pode alcançar o leitor contemporâneo no suporte livro e, desse encontro, ele pode lograr uma leitura autossuficiente, independente e autônoma em relação ao espetáculo, ao mesmo tempo que não ignora as características da dramaturgia; pelo contrário, coloca em evidência as particularidades do gênero dramático. Assim, à medida que essa recepção satisfaz o leitor, sua curiosidade e seu entusiasmo, permite aproximá-la da leitura da narrativa de ficção e do poema e pontuar os textos dramáticos como completos, com propriedades literárias e com potencial de serem lidos como os textos dos outros gêneros literários.

Nas próximas seções, colocamos em evidência estudos que preveem a recepção do texto dramático por meio do texto impresso. O ponto de partida é uma questão fundamental acerca da dramaturgia escrita: a natureza desse texto, a partir da qual colocamos em contraposição aspectos teóricos sobre o tema que se propõem pensá-la adequada à leitura, daqueles que não concebem essa atividade como completa, porque julgam o texto de teatro inacabado à recepção por meio do texto impresso, já que, segundo essa perspectiva, para se completar, precisam da encenação e de esclarecimentos dos aspectos relacionados às outras linguagens que compõem o espetáculo. Desse último grupo, faremos referência a Carlos Reis (2003), mas enfatizamos um comentário de Dario Fo (2011), presente em *Manual mínimo do ator*, porque a proposta é abrir um espaço maior para pesquisadores que investem na perspectiva oposta, ou seja, aqueles que consideram os textos dramáticos apropriados à leitura, porque correspondem a um processo satisfatório de recepção, desde que observadas as engrenagens de funcionamento de tais textos. Para isso, trouxemos ao estudo as considerações de Massaud Moisés (1969) e Jean-Pierre Ryngaert (1996, 2013) acerca da analogia do palco imaginário.

Das diversas teorizações que as relações entre dramaturgia e a cena teatral mereceram dos estudos da área, está a que Patrice Pavis (2011) realiza em *A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, teatro-dança, cinema*, quando separa os espetáculos (e não os textos dramáticos) em duas categorias: os que possuem uma visão “textocentrista” da encenação e os que possuem uma visão “cenocentrista”. Na continuação do estudo, interessa-nos perceber até que ponto essa visão de que muitos autores possuem da incompletude do texto de dramaturgia tem relação com uma visão textocentrista da cena, o que faremos a partir das considerações de Pavis (2011, 2008), em diálogo com Anne Ubersfel (2013) e Jean-Pierre Sarrazac (2013).

## 2 A NATUREZA DO TEXTO DRAMATÚRGICO E A LEITURA

A ideia de que o gênero dramático seria incompleto e que a dramaturgia escrita, por atender – também – a finalidade da encenação, possibilitou a elaboração de teorias quase sempre avessas ao encorajamento da leitura desses textos. Já apontamos em outros trabalhos a maneira como o pesquisador português Carlos Reis (2003) desenvolve a temática em sua obra *O conhecimento da literatura*, uma vez que as considerações incluem a caracterização dos referidos textos como incompletos e inacabados, porque sua recepção/leitura precisa considerar suas “virtualidades espetaculares” (REIS, 2003, p. 265). Considerações dessa natureza são repetidas por outros autores e, muitas vezes, compõem materiais didáticos de Ensino Médio, em que o espaço para o gênero dramático é escasso.

Dario Fo (2011), em *Manual mínimo do autor*, numa seção intitulada “Aquele obra tem um defeito: é bela à leitura”, contribui sobre o tema desenvolvendo o argumento do título em duas páginas, num volume de quase quatrocentas. Apesar de trazer ao leitor a problemática do interminável conflito entre “pessoas de teatro” e “literatos”, com humor, exemplificações, sobretudo da dramaturgia italiana, ele expõe com clareza a ideia de que:

Teatro não é literatura, mesmo quando e a qualquer custo querem enquadrá-la como tal. Brecht afirmava, referindo-se a Shakespeare: ‘Infelizmente, é belo também à leitura. Esse é seu único defeito.’ E tinha razão. Uma obra teatral de valor, paradoxalmente, não deve de nenhum modo parecer agradável à leitura. Ela deve revelar o seu valor somente no momento da realização cênica (FO, 2011, p. 323).

Compreendemos que uma obra dramática precisa revelar seu potencial cênico-teatral no momento da encenação e, também, que alguns textos dramatúrgicos possam vir a ser, frente às exigências cênicas, excessivamente literários, a ponto de imobilizar as dinâmicas da encenação<sup>3</sup>. Todavia, há exagero na afirmação do autor e, do lugar onde procuramos realizar as costuras desse texto, consideramos um desserviço afirmar que o texto dramatúrgico não deve parecer agradável à leitura. Aliás, muitos autores contemporâneos pensam justamente nessa possibilidade que surge a par da encenação, quando estão produzindo sua dramaturgia. Editores e coordenadores editoriais também avaliam os textos dramatúrgicos que chegam às suas mãos pela possibilidade de alcance do público por meio da leitura do texto impresso e dos aspectos literários que eles possuem, sendo, quase sempre, dramaturgias já encenadas, com histórico de premiação na sua trajetória.

---

3 É o que ouvimos com frequência sobre o texto *A caravana da ilusão: delírio em um ato*, de Alcione Araújo (2000), apesar de não concordarmos com as colocações, porque conhecemos diversas montagens que souberam explorar a teatralidade desse texto dramatúrgico e lograr espetáculos de qualidade, como é o caso da montagem para a linguagem do teatro de rua realizada pelo Povo da Rua, de Porto Alegre/RS. No caso específico da montagem gaúcha, que estreou em 2009, consideramos que a equipe de artistas alcançou resultado tão satisfatório porque observou o texto na perspectiva das reflexões que expomos nesta escrita, em especial na próxima seção, ou seja, uma vez que o intento era a montagem do espetáculo, havia a necessidade de realizar uma leitura do texto dramatúrgico desvinculada de uma noção textocentrista do espetáculo.

Basta observarmos, por exemplo, a coleção de dramaturgia dirigida ao público infanto-juvenil *Fora de cena*, publicada pela Companhia das Letrinhas, cuja coordenação está a cargo de Gabriela Romeu; e a coleção *De cena em cena*, publicada pela Maralto Edições, segmento de literatura que pertenceu à Editora Positivo até 2015. A publicação de *O menino detrás das nuvens*, de Carlos Augusto Nazareth, também foi pautada pela referida coordenada, quando a obra foi editada pela Habilis Press, cuja coordenação editorial ficou a nosso cargo, em 2014. Na oportunidade, o texto de Nazareth, já bastante conhecido no Brasil, inclusive montado em diversos estados brasileiros, foi editado no formato de um livro com ilustrações, cujo resultado serve para exemplificar como a linguagem visual (ilustrações, projeto gráfico etc.) pode encontrar alternativas criativas frente à estrutura do texto dramático, em especial para a atualização/ilustração daquilo que as rubricas informam.

E, apesar de serem uma exceção nas escolas, bibliotecas e demais espaços de formação de leitores, alguns mediadores de leitura já incluem o gênero dramático nas suas práticas de leitura, observando particularmente, nas suas escolhas, as coordenadas literárias que tais textos assumem.

Os poucos estudos sobre dramaturgia que são publicados, considerando a natureza desse gênero literário e a leitura, parecem se agrupar em três tendências: i) aqueles que afirmam que os textos desse gênero só se completam na encenação e que, a julgar por essa finalidade, a leitura torna-se um ato incompleto, ao modo de Reis (2003); ii) aqueles que propõem um recorte no qual a dramaturgia deva estar a serviço das dinâmicas do teatro, esquivando-se dos aspectos que os aproximem da literatura, e mais, da leitura, como sugere Dario Fo (2011); iii) aqueles que consideram os textos dramáticos apropriados à leitura, processo que pode se completar com eficiência na recepção do texto impresso, quando devem ser observadas as engrenagens de funcionamento de tais textos em relação à estrutura da dramaturgia e as aberturas que esses mecanismos trazem para a teatralidade, além, é claro, dos investimentos na linguagem literária realizados pelos escritores.

O último grupo, apesar de pequeno, trata da natureza do texto dramático de modo a oferecer às discussões teóricas elementos que possibilitam ao menos *pensar* a leitura da dramaturgia. Nele incluímos o pesquisador brasileiro Massaud Moisés (1969), que aconselha o leitor de peças de teatro a não esquecer de que se trata de um texto literário distinto dos demais; contudo, propõe uma análise que “se concentra no texto como literatura”: Isso porque “é o texto que importa, as notações referentes às demais artes que porventura aparecerem, serão postas à parte: o texto interessará como um romance ou um conto” (MOISÉS, 1969, p. 212). O pesquisador não restringe a leitura do gênero, tendo em vista sua natureza específica, e propõe a sua recepção por meio da leitura do texto escrito, colocando-o a par dos demais gêneros.

Além disso, Moisés (1969) singulariza-se por articular ao texto teatral um componente fundamental da leitura: a imaginação. Para ele, qualquer narrativa exige que o leitor coloque em funcionamento suas habilidades de fantasia, mas os

vários recursos, como a narração propriamente dita, a descrição e a dissertação de que o escritor lança mão lhe simplificam a tarefa. O leitor do texto dramático, segundo o pesquisador, sem acesso a tais expedientes, pelo menos de modo formal ou explícito, como na prosa ficcional, destacamos, vê-se obrigado “a movimentar todas as turbinas de sua imaginação, sob pena de permanecer impermeável no texto.” (MOISÉS, 1969, p. 212). Nesse esforço,

[...] o leitor arquiteta na imaginação um palco em que transcorre a fábula da peça. Ao fazê-lo está apto a estabelecer a segunda destriça da análise do texto teatral, referente à sua representabilidade, seu potencial de tensão dramática comunicável ao leitor e a comunicar [na montagem] ao espectador (MOISÉS, 1969, p. 211).

A perspectiva levantada pelo pesquisador, ainda na década de 1960, tão favorável à leitura da dramaturgia impressa/escrita merece ser ponto de partida quando se pensa em estabelecer conexões entre os estudos do drama e a efetiva leitura desse gênero, principalmente junto ao público jovem. No seu entendimento, é equivocado creditar à narrativa e à dramaturgia as mesmas faculdades em relação à imaginação, uma vez que a primeira dispõe de recursos textuais que a facilitam e encaminham tal processo de modo a estimular naturalmente a fantasia; a segunda exige do leitor determinado esforço se comparada à primeira, já que os recursos dos textos dramáticos, em relação aos narrativos, são escassos e quase sempre se resumem ao essencial. Dessa maneira, o texto de teatro exige mais esforço do leitor, que precisa acionar determinados mecanismos de fantasia e imaginação para dar conta da atividade complexa que é preencher, no palco imaginário, a sua tessitura. Jean-Pierre Ryngaert (1996), pesquisador francês, também concebe a leitura da dramaturgia nessa perspectiva:

Ler o texto de teatro é uma operação que se basta a si mesma, fora de qualquer representação efetiva, estando entendido que ela não se realiza independentemente da construção de um palco imaginário e da ativação de processos mentais como em qualquer prática de leitura, mas aqui ordenados num movimento que apreende o texto ‘a caminho’ do palco (RYNGAERT, 1996, p. 25).

A leitura da dramaturgia, para o teórico, é uma atividade que percebe o texto a caminho do palco, ou seja, o leitor cria, na sua imaginação, as engrenagens necessárias para projetar o espetáculo, imaginar as cenas, as personagens, o desenrolar dos diálogos e das ações, como quem iria, de fato, realizar a encenação do texto, mas não a faz, ficando todo o esquema imaginado na sua mente, como resultado da leitura. Assim, é importante considerarmos as especificidades das rubricas que, muitas vezes, podem conter informações voltadas à área técnica do teatro e das linguagens específicas que o compõem, como são as instruções mais pontuais sobre encenação, direção, iluminação, cenografia, figurino etc. É por isso que temos insistido na ideia de que ler o texto impresso de dramaturgia coloca o leitor a par de nuances das artes cênicas, deixando à mostra mecanismos referentes à encenação e à montagem, de modo a promover uma introdução nos meandros da arte cênico-teatral.

Ao retomar as discussões acerca da leitura e da dramaturgia em publicação posterior, Ryngaert (2013, p. 30) menciona:

A leitura de um texto teatral equivale a construir uma cena imaginária na qual o texto seria percebido da maneira mais satisfatória para o leitor. Isso não quer dizer que o texto teatral seja “incompleto” por natureza [...]. Ele é completo enquanto texto, mas toda leitura revela as tensões que o encaminham a uma próxima cena. A cena não explica o texto, ela propõe para ele uma concretização provisória.

A leitura que revela as tensões que movimentam o texto mantém relação com o potencial de representação que existe na dramaturgia, de modo que é por existir esse potencial que é possível revelar ao leitor as tensões que o encaminham para as próximas cenas por meio do texto impresso, sem depender da encenação para isso. A concretização provisória que Ryngaert menciona ocorre na leitura, no espaço do palco imaginário, onde é projetada uma “concretização provisória” da cena, até que venha outra e ocupe esse lugar, e outra, e assim sucessivamente, até o enredo completo ganhar o merecido destaque no palco imaginário do leitor. Ela também é “provisória” para o leitor do meio cênico que vier a trabalhar na atualização do texto, sua encenação, considerando as atividades mencionadas anteriormente ou, também, para o leitor que, antes de assistir ao espetáculo cênico, realiza a leitura do texto dramático a ser encenado, considerando, obviamente, os espetáculos que se orientam a partir de uma dramaturgia escrita.

Moisés (1969), no estudo aqui utilizado, chama atenção para que as análises da dramaturgia se concentrem no texto “enquanto literatura”, oportunidade que aproveitamos para mencionar que equivale a dizer que a dramaturgia é um texto carregado de significados, porque explora questões estéticas e expressivas da linguagem. Aqui poderíamos discorrer no sentido de evidenciar o quanto o gênero dramático se impõe e articula, em nível textual, os aspectos literários da linguagem. As informações mais técnicas ou pontuais sobre o espetáculo cênico-teatral não interferem no sentido de prejudicar a força do discurso literário. Pelo contrário, se observadas, ajudam na simulação do processamento das cenas na imaginação do leitor, aspecto que pontuamos anteriormente e que voltaremos a enfatizar na próxima seção.

Quem sabe tenha faltado ao professor Massaud Moisés (1969, p. 212) definir melhor o que seria ler a dramaturgia “enquanto literatura”, e a nós também, quando do aproveitamento das suas palavras na elaboração de nossos estudos. Acho oportuno pontuar essa questão, porque muitos pesquisadores, provavelmente na tentativa de incentivar a leitura da dramaturgia, comentam que ela deve interessar ao leitor enquanto literatura, assim como a prosa ficcional e o poema. Tal encaminhamento carece de revisão, uma vez que, ao ler esses textos, levamos em consideração suas especificidades, pautamo-nos pelos protocolos de leitura próprios desses gêneros literários. Então, por quais motivos que, ao ler a dramaturgia, o leitor não observaria e não se pautaria por aspectos atinentes ao gênero dramático, numa exploração do texto que observasse essas questões em *paralelo* e/ou em *simbiose* com os aspectos que legitimam a literariedade do texto?



### 3 VISÃO “TEXTOCENTRISTA” E VISÃO “CENOCENTRISTA” DO ESPETÁCULO

*A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, teatro-dança, cinema*, de Patrice Pavis (2011), é um estudo sobre a linguagem cênica que envolve os diferentes espetáculos, principalmente o teatral. Na obra, o pesquisador explora os diversos elementos que compõem os espetáculos cênicos citados no título, dentre os quais, o texto dramaturgico, que é percebido como um elemento da linguagem teatral, já que a proposta do autor é construir um panorama de como se realiza a análise de um espetáculo, tendo em vista a linguagem cênica e a articulação dos elementos que a compõem. Nessa tarefa, o estudioso dedica um espaço à dramaturgia escrita e a analisa considerando seu papel na construção da linguagem cênica.

Pavis (2011) tem ciência de que nem sempre o texto dramático é o ponto de partida para um espetáculo, especialmente a partir da segunda metade do século XX e, mais pontualmente, na contemporaneidade, quando encontramos muitas experiências cênicas que não dependem de um texto, ou seja, um roteiro escrito que organize e projete as cenas e a peça no palco. Assim, o estudioso divide os espetáculos em duas categorias: os que possuem uma visão “textocentrista” da encenação e os que possuem uma visão “cenocentrista”. Na primeira categoria, trata-se de casos em que a encenação decorre diretamente do *texto*, ou seja,

[...] decorre no sentido em que a cena atualiza elementos contidos no texto. É até mesmo esse, no fundo, o verdadeiro sentido da expressão “encenar um texto”: coloca-se em cena, elementos que se acabou de extrair do texto, depois de tê-lo lido. O texto é então concebido como uma reserva, ou até mesmo o depositário de sentido que a representação tem como missão extrair e expressar como se extrai o suco (cênico) da cenoura (textual) (PAVIS, 2011, p. 190, grifos do autor).

De acordo com o autor, essa visão é tanto dos filólogos – “[...] para quem o texto dramático é tudo e a cena uma simples ilustração, um assunto retórico para temperar o texto” (PAVIS, 2011, p. 190) – quanto dos numerosos teóricos do teatro, dentre os quais Pavis (2011) inclui os semiólogos, entre eles, Anne Ubersfeld, pesquisadora que nos interessa na abordagem que propomos nesse estudo. Pavis (2011) destaca que não se trata de saber de modo absoluto qual é o primeiro elemento concebido (o texto ou a cena) e qual é o soberano no espetáculo, pois as respostas variam segundo os momentos históricos escolhidos para a análise. A questão, então, “[...] é saber se em um espetáculo que contém um texto (do qual não se sabe se ele preexistia ou não ao trabalho teatral), um elemento decorre do outro e precisa assim do outro para se determinar” (PAVIS, 2011, p. 190). Isso porque, na visão “textocentrista”, os estudiosos acreditam na relação indissolúvel entre texto dramático e a cena criada a partir dele. Pavis (2011) explica mais detalhadamente a concepção dessa visão:

O texto não é descrito em sua enunciação cênica, ou seja, como prática da cena, mas como referência absoluta e imutável, como pivô de toda a encenação. **Ao mesmo tempo, o texto é declarado incompleto, já que necessita da encenação para tomar seu sentido.** Tais visões filológicas têm

todas em comum uma visão normativa e derivativa da encenação: esta não pode ser arbitrária, ela deve servir o texto e se justificar para uma leitura correta do texto dramático. Pressupõe-se que o texto e a cena estão ligados e que foram concebidos um em função do outro: o texto em vista de uma futura encenação, ou pelo menos de um modo dado de atuação; a cena pensando naquilo que o texto sugere para sua espacialização (PAVIS, 2011, p. 191, grifo nosso).

Na visão “textocentrista” do espetáculo, o fundamento da encenação é o texto dramaturgíco. Assim, deriva dele todo o sistema que envolve os demais elementos cênicos e, ainda, a encenação teatral, cabendo a ela uma função de atualização, por meio dos elementos de sua linguagem, dos aspectos contidos no texto dramaturgíco, tanto nas indicações cênicas (rubricas) quanto nos diálogos. As coordenadas da própria encenação, no sentido da linguagem cênica a ser assumida pelo encenador, encontram-se no texto.

Anne Ubersfel (2013), na obra *Para ler o teatro*, percebe a intersecção entre texto dramaturgíco e performance como um espaço semiótico, ou seja, a partir do qual se projetam múltiplas visões sobre os signos textuais (no caso, o texto de dramaturgia). Apesar de Pavis (2011) citar seu nome no grupo de pesquisadores ligados à visão textocentrista do espetáculo, a obra referida problematiza a pressuposta equivalência semântica entre texto e representação e propõe reflexões para além desse paradigma. Tal perspectiva afasta a possibilidade da verdade absoluta em relação aos signos textuais, pensando, inclusive, tal verdade como a única e cristalizada maneira de um texto ser representado ao longo dos anos. O estudo de Ubersfeld é esclarecedor e merece, numa oportunidade posterior, a consulta pelo leitor, a quem sugerimos, por conhecermos a proposta, não abandonar a perspectiva de que não é possível examinar com os mesmos instrumentos os signos verbais (o texto dramaturgíco) e os signos não verbais da representação: todo o aparato da estética teatral à disposição da realização do espetáculo cênico nos diferentes momentos em que ele foi concebido ou que veio a ser – perspectiva, aliás, que Pavis (2011) também propõe.

Desde a primeira edição de *Teatro de se ler: o texto teatral e a formação do leitor* (2007), mesmo sem conhecer as coordenadas da pesquisadora, à época, não propomos um olhar sacralizado para o texto de teatro, como se ele tivesse um modo correto de ser concebido, codificado e que precisasse se presentificar a cada leitura ou representação para manter-se. Quem sabe por transitarmos pelo universo das artes cênicas, principalmente como dramaturgo e diretor, desenvolvemos o “instinto” de não privilegiar, no palco imaginário que sugiro com frequência como recurso para a leitura da dramaturgia, o apego às questões paradigmáticas como a “leitura particular do texto” (expressão da pesquisadora), que se define por questões históricas e codificadas na linguagem teatral de um período específico. Tal encaminhamento não levaria os leitores a lograrem as experiências que acreditamos importantes e necessárias junto ao texto dramaturgíco, já que

[...] em vista das relações (inconscientes, mas poderosas) que se estabelecem entre um texto de teatro e suas condições históricas de representação, esse

privilegio levaria, por vias estranhas, a privilegiar os hábitos codificados da representação, ou por outra, impedir qualquer avanço das artes cênicas (UBERSFELD, 2013, p. 4).

Isso porque, anotamos nós, um texto dramaturgico de épocas anteriores não poderia ser encenado senão pela utilização da linguagem cênico-teatral do período em que foi concebido. Essa correspondência impediria o avanço a que a pesquisadora se refere.

Na visão “cenocentrista”, a *cena* é um elemento independente do texto dramaturgico e para a qual este não passa de um elemento tal como os demais elementos que constituem a linguagem cênica. Pavis (2011) chama atenção para o fato de a encenação ser uma prática artística imprevisível em relação ao texto, de modo que não há, para essa visão, “qualquer ligação de causa e efeito entre o texto e a cena, atribuindo à encenação o poder de decidir soberanamente suas escolhas estéticas.” (PAVIS, 2011, p. 191). Assim, “[...] o texto não se beneficia mais de um estatuto de **anterioridade** ou de **exclusividade**: é apenas um dos materiais de representação e não centraliza nem organiza os elementos não verbais” (PAVIS, 2011, p. 191, grifo nosso). Em um estudo que se encontra na obra *O teatro no cruzamento de culturas*, Pavis (2008) retoma essa discussão ao afirmar que

Toda semiologia teatral que pressupõe, a priori, possuir o texto dramático uma teatralidade que se trata de extirpar do texto a qualquer custo afim de exprimi-lo no palco – ou seja, uma matriz teatral –, de ver uma partitura que, quando muito, dá ao texto dramático uma existência visando a futura representação, parece-nos que se trata de **reduzir abusivamente a encenação a um mero decalque do texto** e a estabelecer implicitamente que a encenação é a expressão do texto, que ele a contém implicitamente e, portanto, que **existe apenas uma só e boa encenação previamente contida no texto** (PAVIS, 2008, p. 24).

Nota-se que Pavis (2008) reclama dos estudos que buscam confrontar texto dramático e encenação teatral no sentido de encontrar as coordenadas da segunda no primeiro de modo exclusivo. De acordo com ele, está clara a circunstância de que texto e encenação são elementos independentes e que a atualização do texto dramaturgico deve investir em uma linguagem calcada na encenação teatral, que é majoritária e independente, frente à dramaturgia escrita. Muitos encenadores trabalham a partir do processo descrito por Pavis (2008), e seu processo de encenação teatral é organizado por normas que respeitam mais a linguagem cênica do que a literatura dramática. O autor pontua a liberdade necessária dos diretores e encenadores em fazerem opções dessa natureza e decidir qual grau de fidelidade a encenação deve guardar em relação ao texto.

Para o argumento principal deste estudo (e para as pesquisas que temos realizado neste escopo), seria mais pertinente conceber o texto dramaturgico como elemento fundador da linguagem cênica dentro de uma visão “textocentrista” do espetáculo. Entretanto, cabe observar que essa visão pode levar a considerar tais textos como incompletos quando somente lidos, porque a ideia de atualização/encenação propriamente dita, por meio do espetáculo cênico, é tão recorrente

na visão “textocentrista” que acaba por conceber esses dois elementos de modo indissociáveis. Colocando uma lupa na questão: a exclusividade que a visão textocentrista está a exigir quando o texto é atualizado pela linguagem cênica, vai ao contrário das coordenadas sobre o palco imaginário desenvolvidas na primeira seção. Do modo controlador que a visão em questão encaminha a atualização do texto, se ela ocorrer na leitura, existiria somente um modo de concebê-la no palco imaginado. Essa possibilidade é incompatível com a versatilidade e a inventividade que está implícita na concepção dessa ideia pelos autores que trouxemos a este estudo, de modo que exigir uma única maneira de atualizar o texto no palco real é tão inconcebível e desestimulante quanto pensar que cada leitor deveria chegar, pelas vias da imaginação, à única maneira de atualizar a leitura.

Entretanto, que elementos considerar para pensar a leitura da dramaturgia ou, então, para se discutir tal questão nos cursos de Letras ou Artes Cênicas, em especial quando esses últimos forem na modalidade de licenciatura e também se interessarem em estimular a leitura da dramaturgia, por exemplo, na escola básica? Pode-se observar se o texto escrito cumpre satisfatoriamente a tarefa de projetar a cena teatral no palco imaginário, mas não de modo centralizador e controlador, e sim percebendo se a elaboração em termos de linguagem e a estruturação<sup>4</sup> favorecem múltiplas e potentes construções imaginárias pelos leitores. Fazer com que as engrenagens desse palco funcionem é resultado do esforço do leitor, mas, principalmente, da composição do texto, que, a partir de sua estrutura, trabalha no sentido de promover atualizações da história, suas cenas, conflitos e situações em sua mente (já explicamos na seção anterior que o texto dramático estimula de um modo específico a imaginação a partir de sua estrutura, em relação aos outros gêneros literários).

Outrossim, não é o caso de fecharmos os olhos às ideias da visão “cenocentrista” do espetáculo, pois tanto Moisés (1969) quanto Ryngaert (1996, 2013) chamam atenção para o potencial de representação do texto dramático, um recurso cênico a ser recuperado na leitura, “a caminho do palco”, como já explicamos, porque o gênero dramático revela seu potencial de representação também na leitura do texto impresso. Ryngaert (1996, p. 25) pontua esse aspecto ao afirmar que:

Um bom texto de teatro é um formidável potencial de representação. Esse potencial existe **independentemente da representação e antes dela**. Portanto, esta não vem completar o que estava incompleto, tornar inteligível o que não o era. Trata-se antes de uma operação de outra ordem, de um salto radical numa dimensão artística diferente, que por vezes ilumina o texto com uma nova luz, por vezes o amputa ou o encerra cruelmente (RYNGAERT, 1996, p. 25, grifo nosso).

---

4 Na sua microestrutura, as rubricas e os diálogos; numa estrutura que compreende o texto em toda a sua composição, temos as cenas ou quadros, conforme o caso. A dramaturgia, de uma época para outra, apresenta variações quanto a essa estrutura, de modo que, quanto mais próximo da contemporaneidade, menos tradicionais as convenções se apresentam.

O texto dramaturgico traz, na sua composição, o potencial necessário para ser representado. É importante percebermos que o autor atribui ao texto essa característica antes mesmo de ele ser representado, enquanto ainda é um texto impresso, livro ou manuscrito. A encenação revela o potencial do texto para a representação, mas esse potencial já está no texto, faz parte dele e pode ser revelado na leitura da peça impressa, em um exercício de sinalizar-se, mostrar-se, desvelar-se ao leitor. Assim, ler a dramaturgia escrita é, também, encontrar no texto o seu potencial de representação, que, conforme fomos explicando a partir das visões textocentrista e cenocentrista do espetáculo, não se trata de uma busca objetiva ou de um ponto certo a ser encontrado no texto.

O potencial de representação revela-se nos meandros da construção do texto, na sua estrutura, na concepção das personagens, nos diálogos ou nos monólogos a elas atribuídos, nas ações por elas levadas à cena. É desse conjunto da arquitetura dramaturgica que surge o potencial de representação de uma peça, que pode ser percebido por leitores comuns, ou seja, por aqueles leitores que não têm interesse nem intenção de montar o espetáculo teatral. Contudo, mesmo não sendo especialistas, o potencial de representação projeta-se nas mentes desses leitores, por meio do palco imaginário definido por Moisés (1969) e endossado por Ryngaert (1996, 2013), bastando o envolvimento com a narrativa dramática ocorrer de modo que o leitor consiga assimilar a estrutura da dramaturgica que descrevemos.

O conceito de “devir cênico” proposto por Jean-Pierre Sarrazac (2013), quando alinhado às considerações teóricas que arrolamos até o momento, também sugere que há um potencial cênico na dramaturgia escrita que pode ser recuperado na leitura. O teórico entende o devir cênico pela força e pelas virtualidades cênicas que uma obra na sua versão escrita possui. Para ele, é “demasiado restritivo falar em ‘recriação’ e não em uma *criação específica* para o trabalho teatral” (2013, p. 53, grifo do autor), de modo que se torna empobrecedor, para a atividade cênica, concebê-la, instrumentalizada pela dramaturgia. Nas suas palavras:

A dinâmica moderna e contemporânea da criação teatral – ligada à invenção da encenação (*mise en scène*) e a uma emancipação mais ou menos radical do teatro com relação à jurisdição do literário – não procede de um desenvolvimento linear que iria do textual ao cênico, mas de uma *mise en jeu*, de uma *mise en scène* concorrencial e polifônica do texto (considerado ele mesmo na distância e no “jogo” entre a voz e o gesto do ator) e outros elementos da representação: cenários, luzes, sons etc. (SARRAZAC, 2013, p. 53).

As palavras do autor tratam sobre a relação entre texto dramaturgico e sua atualização no palco. Na seara da leitura da dramaturgia escrita, também podemos conceber uma atualização do texto que evidencie o texto dramaturgico em jogo franco, ou seja, em troca com as nuances e coordenadas das artes do espetáculo e com os elementos de sua linguagem. De acordo com Sarrazac (2013), são elas que movimentam a teatralidade do texto:

A essa concepção de um texto “oco”, de um texto “profundo”, que “conteria” todas as representações vindouras, concepção que mal dissimula seus vínculos com o velho “textocentrismo”, convém hoje opor a ideia de um trabalho

de superfície, ou melhor, de *interface*: deslizamento da estrutura-texto e da estrutura-representação uma sobre a outra; **sobreposição graças à qual o texto se vê posto em movimento por sua própria teatralidade**, [...] Nesse sentido, o devir cênico – reinvenção permanente do palco e do teatro pelo texto – é o que liga mais proximamente, mais intimamente esse texto ao seu “Outro” exterior e estrangeiro. A saber: o teatro, o palco (SARRAZAC, 2013, p. 54).

Dessa maneira, a leitura da dramaturgia precisaria abandonar seus princípios puramente literários e procurar funcionar por vias e estratégias que são orientadas por esse potencial de representação que, na concepção de Sarrazac (2013), corresponde ao devir cênico. Desse modo, estaríamos colaborando para acabar com a exigência de uma representação teatral que não passaria da “realização” de um texto, tal qual a “visão textocentrista” exige, e favorecendo, na leitura da dramaturgia escrita, um processo mais rico, cuja complexidade dialoga com a inventividade própria dos recursos imaginativos que estão à disposição de um leitor de dramaturgia disposto a atualizá-la (encená-la) enquanto lê, na sua mente.

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir das considerações que trouxemos ao estudo, é esperado que afirmemos que a leitura do texto dramático, frente aos outros gêneros literários, é um exercício de imaginação vital, já que a natureza do gênero dramático lhe atribui particularidades associadas à(s) possibilidade(s) de encenação do texto. O fato de essa possibilidade estar latente em sua composição exige que sua leitura “dê conta” de atualizar mentalmente toda a narrativa e imaginá-la, devendo o leitor apostar nessa faculdade humana para realizar uma leitura significativa do texto teatral. Contudo, como fomos delineando, não se trata de uma transposição pautada por uma promessa de representação pontual, refletida tal qual imagem no espelho plano, guardada no texto como exigência da sua natureza “espetacular”, como uma teatralidade que precisa ser recuperada, numa passagem do verbal à linguagem cênica que se processa no palco imaginário. É isso também, mas é algo mais.

A leitura da dramaturgia conta com expedientes próprios da teatralidade, que dão vazão a novas e intermináveis/incalculáveis maneiras de atualizar um texto na leitura imaginada, o que corresponde, na atividade cênica, a uma proposta – conforme fomos pontuando a partir de Pavis (2008, 2011), Ubersfeld (2013) e Sarrazac (2013) – de não se limitar a uma única possibilidade de o texto ser atualizado por meio do espetáculo, principalmente considerando a dramaturgia em relação ao tempo histórico em que ela surge. Quando nos distanciamos da visão textocentrista do espetáculo, constrói-se um espaço majoritariamente fecundo, cuja experiência com o texto permite (ou, até, exige) jogar com mecanismos mais livres, favorecendo o leitor e a sua criatividade.

A nossa percepção é de que esses recursos fazem com que o leitor se estimule a construir a cena no palco imaginário e que tal construção se diferencie da imaginação cotidiana, como uma projeção ordinária no campo imaginário, provocada, por exemplo, pelos outros textos literários. Trata-se de um ato de imaginar específico,

pois imagina-se o texto sendo dito em cena, bem como suas ações (expressas no texto cênico) encenadas, entre cenários, figurinos, efeitos de luz, entradas de som, modos de dizer os diálogos, entradas, saída, partituras corporais etc. Dessa maneira, pontuamos com mais clareza em que sentido usamos a analogia do palco imaginário proposta por Moisés (1969) e por Ryngaert (1996, 2013), pois ela representa a ideia de que a cena imaginada no contexto da encenação arquiteteta-se de modo diferente decisivamente em relação a outros modos de imaginá-la a partir dos textos literários. Aí entendemos o motivo de os teóricos – esses dois e os que colocamos em diálogo com eles – afirmarem que a leitura da dramaturgia passa a ser mediada, também, por nuances da encenação, das artes do espetáculo e suas linguagens, inserindo os leitores nessas engrenagens de modo, a nosso ver decisivo.

Quanto às três perspectivas que mencionamos em relação à natureza da dramaturgia e à leitura, ainda na segunda seção, cabe mencionar que as considerações do primeiro e do segundo grupo não se localizam num passado longínquo, lidas agora, de modo anacrônico por nós. As mais antigas são as considerações de Dario Fo (2008), que teve sua primeira edição em 1987. Contudo, estudos com os encaminhamentos das duas primeiras perspectivas têm espaço no mundo acadêmico, sendo esse modo de pensar uma ocorrência contemporânea e que se dá simultaneamente à ampliação dos estudos do terceiro grupo, que julgamos os mais apropriados à promoção da leitura da dramaturgia.

Como exemplo, pontuamos uma publicação de 2019, de Paulo Ricardo Berton e Aline de Fátima Pereira, pesquisadores que, apresentando o entendimento de escrita dramática no Núcleo de Estudos em Encenação Teatral e Escrita Dramática (Needram), da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), concebem tal texto numa perspectiva que não privilegia a leitura para fora desse espaço que é o meio cênico, à medida que afirmam: “A relação do gênero dramático com o público não se dá por meio do simples ato de ler e ouvir, e sim através da representação por atores que dialogam e agem.” (BRETON; PEREIRA, 2019, p. 45). Eles poderiam referir-se, neste ponto do estudo, à escrita dramática produzida no Needram, que poderia se pautar pela construção de textos que observassem aspectos mais ligados à montagem e à encenação, uma vez que tal núcleo qualifica aqueles interessados na escrita de dramaturgia tomando essa função como central no trabalho das companhias brasileiras, mesmo com o advento do teatro pós-moderno. Contudo, os pesquisadores estão se referindo à dramaturgia em geral quando expõem a ideia transcrita no fragmento.

Do ponto que procuramos construir a argumentação deste estudo, é importante pontuar que considerar o contato com a encenação como único caminho para que se estabeleça a relação entre público e gênero dramático é, de fato, limitado, apesar de reconhecermos a importância do trabalho da equipe em questão, bem como do Seminário Brasileiro de Escrita Dramática (SBEDR), que ela organiza. Quem sabe se conseguirmos pensar a leitura da dramaturgia em conjunto com a produção de tal escrita, também vamos aumentar o público que frequenta os espetáculos cênico-teatrais no país, o que parece, no mínimo, razoável. E, assim, voltamos mais uma vez ao argumento que expressamos em outras pesquisas: possibilitar aos adolescentes a

leitura da dramaturgia desde a educação básica (por meio de estudos que estimulem os mediadores de leitura a aproximar os leitores e os textos dramáticos impressos) pode ser, além dos benefícios da leitura literária em si, um modo de aumentarmos o número de adolescentes e jovens interessados pelo teatro, seja como público, seja pela linguagem das artes cênicas.

## REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Alcione. **A Caravana da Ilusão**: delírio em um ato. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

BERTON, Paulo Ricardo; PEREIRA, Aline. O lugar do drama na pós-modernidade. **Revista Dramaturgia em foco**, Petrolina, v. 3, n. 2, p. 43-55, jul./dez. 2019.

FO, Dario. **Manual mínimo do ator**. Organização Fraca Rame. Tradução Lucas Baldovino e Carlos David Szlak. 5. ed. São Paulo: Ed. do Senac, 2011.

FNDE. **Programas do livro (histórico)**. Disponível em: <https://www.fnde.gov.br/index.php/programas/programas-do-livro/biblioteca-na-escola/historico> Acesso em: 18 jan. 2023.

GRAZIOLI, Fabiano Tadeu. **Percursos criativos na concepção de Canto de Cravo e Rosa, de Viviane Jughero**: a dramaturgia impressa para a leitura da criança. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade de Passo Fundo, Passo Fundo, 2019. 204 p.

GRAZIOLI, Fabiano Tadeu. **Teatro de se ler**: o texto teatral e a formação do leitor. Passo Fundo: EdiUPF, 2007.

GRAZIOLI, Fabiano Tadeu. **Teatro de se ler**: o texto teatral e a formação do leitor (e-book). 2. ed. Passo Fundo: EdiUPF, 2019. Disponível em: [http://editora.upf.br/images/ebook/teatro\\_de\\_se\\_ler\\_edicao2\\_2019.pdf](http://editora.upf.br/images/ebook/teatro_de_se_ler_edicao2_2019.pdf). Acesso em: 18 mar. 2023.

MOISÉS, Massaud. **Guia prático de análise literária**. São Paulo: Cultrix, 1969.

PAVIS, Patrice. Do texto para o palco: um parto difícil. In: PAVIS, Patrice. **O teatro no cruzamento de culturas**. Tradução Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 21-42.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**: teatro, mímica, dança, teatro-dança, cinema. Tradução Sérgio Sávia Coelho. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

REIS, Carlos. **O conhecimento da literatura**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Ler o teatro contemporâneo**. Tradução Andréa Sthael da Silva. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2013.



SARRAZAC, Jean-Pierre *et al.* (Org.). **Léxico do drama moderno e contemporâneo.**  
Tradução André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro.** Tradução coordenada por José Simões. São Paulo:  
Perspectiva, 2013.