

TEATRO E HISTÓRIA: UMA PROPOSTA METODOLÓGICA

THEATER AND HISTORY: A METHODOLOGICAL PROPOSAL

Natália BATISTA*
Mariana ROSELL*

RESUMO: Esse artigo pretende contribuir para os estudos metodológicos da pesquisa teatral, adensando as discussões historiográficas acerca da análise do teatro. Pretende-se diferenciar encenação e roteiro dramaturgical, considerando-os mais ou menos indissociáveis de acordo com as especificidades de cada obra. A partir disso, a proposta é elaborar um modelo de investigação cênica que permita uma interpretação minuciosa dos aspectos que compõem a dramaturgia. Acredita-se que a partir de um olhar atento às fragmentações do texto seja possível compreender melhor as complexidades implicadas na elaboração do roteiro, tais como as propostas dos autores, aspectos histórico-sociológicos e elementos formais da estética teatral. Com o intuito de demonstrar o uso do modelo proposto, ao final é apresentado um estudo de caso do *Show Opinião*, escrito e montado pelo *Grupo Opinião* em 1964.

Palavras-chave: Pesquisa Teatral; Dramaturgia; Historiografia; Metodologia; Encenação

ABSTRACT: This paper aims to contribute to the methodological studies of theatrical research, by adding to the historiographic discussions related to theatre analysis. It intends to differentiate between staging and dramaturgical script, considering them more or less inseparable according to the specificities of each work. From this, the proposal is to elaborate a model of scenic investigation that allows a detailed interpretation of the aspects that compose dramaturgy. It is believed that from a close look at the fragmentations of the text, it is possible to better understand the complexities involved in the elaboration of the script, such as the authors' proposals, historical-sociological aspects and formal elements of theatrical aesthetics. In order to demonstrate the use of the proposed model, a case study of the *Show Opinião*, written and assembled by *Grupo Opinião* in 1964, is presented at the end.

Keywords: Theatrical Research; Dramaturgy; Historiography; Methodology; Staging

Introdução: as peculiaridades¹ da pesquisa teatral

De início, é importante apontar que neste artigo assume-se a perspectiva de que o estudo do teatro dentro do campo histórico se constitui permeado por uma série de peculiaridades, que, em alguma medida o diferenciam da pesquisa em outras artes como cinema, literatura, música ou artes visuais. Tal diferenciação se dá, principalmente por uma condição essencial em relação às fontes: se em outros campos o objeto de pesquisa pode ser

* Doutoranda em História Social pela Universidade de São Paulo e com bolsa Capes. Mestre em História e Culturas Políticas pela Universidade Federal de Minas Gerais. Pesquisadora do Núcleo de História Oral da UFMG. E-mail: nataliabatista@usp.br

* Mestranda em História Social pela Universidade de São Paulo, sob orientação do Professor Marcos Napolitano e com bolsa FAPESP. E-mail: rosell.mariana@gmail.com

visualizado ou reproduzido de maneira concreta, no teatro ele é efêmero, se esvai deixando apenas fragmentos, resíduos e vestígios. Como, então, reconstruir historicamente eventos dessa natureza? A História, enquanto disciplina, teria condições de acessar a dimensão histórica de um evento fugaz por essência?

É importante esclarecer que a abordagem sócio-histórica assumida nesse artigo é apenas uma entre tantas experiências e abordagens possíveis para o pesquisador e para o fruidor em teatro. Entende-se que há certa resistência da crítica de base estética em considerar a arte como "mero" documento histórico, mas a perspectiva desse artigo é pensar o teatro não só como documento histórico, mas também como documento estético. Entende-se que abordagem histórica e o uso do teatro como documento não é incompatível com um olhar que valorize a estética e entenda a forma também como um componente histórico.

De acordo com Margot Berthold, “o mistério do teatro reside numa aparente contradição. Como uma vela, o teatro consome a si mesmo no próprio ato de criar a luz” (BERTHOLD, 2006, p. 16). Ou seja, para existir enquanto teatro, precisa se esvaír. No entanto, seu desaparecimento físico não impõe sua evasão no tempo; ele continua existindo na memória coletiva dos sujeitos – que escreveram a peça, que participaram da montagem, que a assistiram – e nos diversos indícios materiais acessíveis ao historiador.

Cabe ao historiador a tarefa de descortinar novas potencialidades para a compreensão da sociedade a partir de obras artísticas. Nesse aspecto, partilha-se da posição de Paul Veyne, que defende a ampliação da concepção de temas históricos, desde que relacionados com os aspectos da experiência humana e temporal. O autor afirma: “Já que tudo é histórico, a história será o que escolhermos”. (VEYNE, 1992, p. 33). Nesse sentido, escolher o teatro como objeto é uma possibilidade fértil, mas que implica assumir riscos e, ao mesmo tempo, tentar desenvolver métodos que permitam uma apropriação menos subjetiva e mais científica por parte da história.

Entende-se o teatro – e obras de arte de modo geral – como uma representação ou leitura específica que um determinado indivíduo ou coletivo tem sobre a sociedade a qual pertence. Logo, refletir sobre uma peça é refletir também sobre os modos de leitura que a sociedade faz de si mesma, ainda que o objeto de análise, ou seja, a peça, se volte para um contexto passado. Sendo assim, o estudo do teatro implica pensá-lo como uma representação

da vida social atrelada a determinada leitura da sociedade e não como uma ficção isenta de lastro histórico e social. Pesquisar o teatro é também pensar sobre a forma como sujeitos individuais e coletivos, que partilham de diferentes experiências sociais, pensaram e intervieram esteticamente e politicamente na sociedade que buscaram representar.

Uma das principais dificuldades para a pesquisa em torno do teatro é a falta de documentação. Além da efemeridade que lhe é particular, tem-se o agravante da escassez de documentos de diferentes naturezas, mas, principalmente daquelas que nos remetam à cena teatral. Para além da impossibilidade do acesso à cena, o pesquisador tem dificuldades de acessar os vestígios que lhe poderiam promover uma reconstrução, sempre parcial, diga-se. Seria então impossível pensar o teatro como objeto da história? A hipótese aqui sustentada é que diante de tantas lacunas documentais é necessário realizar pesquisas que trabalhem com múltiplas fontes – ainda que fragmentadas – que permitam uma narrativa polifônica em torno da peça ou grupo analisado.

De acordo com o modelo proposto nesse artigo, seria necessário entrecruzar elementos biográficos dos sujeitos que escreveram a peça, lugar social dos grupos a que estavam vinculados, diálogo com os artistas da época, contexto político e social de escrita na peça, relações estéticas e políticas estabelecidas a partir da análise do texto, entre outros. Acredita-se que tais elementos sejam fundamentais para uma análise da dramaturgia, ou seja, do roteiro teatral, dando conta das características que ele denota para a peça em questão. Contudo, no caso de uma investigação que abranja também uma encenação específica, é necessário se levar em conta outros aspectos tocantes à montagem, como o grupo, o diretor, o produtor, o contexto de montagem, entre outros.

É importante apontar que, ao se falar numa escassez de pesquisas historiográficas cujo objeto central de análise são peças de teatro, se está pensando em termos comparativos com pesquisas relacionadas a outras linguagens artísticas. Por exemplo, se levarmos em consideração a escrita historiográfica baseada na análise cinematográfica, observamos o quanto a proliferação de pesquisas nessa área suplanta àquelas interessadas na análise teatral. Como exemplo dessa discrepância, basta evocar o quase inexistente número de eventos acadêmicos relacionados ao teatro e o considerável número de eventos dedicados a arte cinematográfica. E esse fato chama ainda mais atenção se considerarmos que o cinema é um

fenômeno da virada do século XIX para o XX, ou seja, trata-se de uma arte mais jovem que o teatro.

Faz-se necessário ressaltar que essa escassez de pesquisas se refere ao contexto brasileiro, tema de interesse das autoras deste artigo. Entretanto, independentemente dessa condição ser ou não uma peculiaridade da historiografia nacional, acredita-se que o modelo a ser proposto mais adiante possa ser aplicado para a análise de textos teatrais produzidos em diferentes espaços e tempos.

Verifica-se, nos últimos anos, um adensamento nas pesquisas de cunho historiográfico que têm no teatro seu foco principal. Novas perspectivas e propostas de abordagem se somam ao que já vinha sendo feito há mais tempo. A historiadora Rosângela Patriota, que dedicou boa parte de sua carreira acadêmica para a pesquisa de artistas de teatro e suas obras, aponta que as investigações sobre a relação entre história e teatro estão “ainda em proporções reduzidas, se comparadas às pesquisas desenvolvidas nas áreas de Letras e de Artes Cênicas [...]” (PATRIOTA, 2005, p. 79).

Tânia Brandão, que também se dedica a esse campo de pesquisa, corrobora a afirmação de Patriota, elencando inúmeros problemas e ausências nessa produção, destacando a condição de arte menor a que o teatro esteve submetido durante toda a história do Brasil, até meados do século XX. Segundo ela, a grande maioria dos historiadores do teatro é constituída por pessoas “próximas ao palco”, ou seja, pessoas que, geralmente, têm algum tipo de relação anterior com a prática teatral (BRANDÃO, 2010).

Além dessas pessoas, Brandão destaca o importante papel dos críticos de teatro para a elaboração de reflexões acerca dessas manifestações artísticas, seja através de seus textos publicados em colunas de periódicos, seja através da escrita de obras panorâmicas. Contudo, apesar de fornecerem uma importante base factual, ajudando os historiadores de ofício a identificarem informações pontuais sobre os acontecimentos teatrais, Brandão identifica nessa produção uma falta de análise de cunho historiográfico, uma vez que, na maioria das vezes, esses trabalhos se mantêm “no terreno da enumeração e do relato” (BRANDÃO, 2010, p. 368)². Sendo assim, apesar do recente aumento no número de estudos historiográficos que se debruçam sobre o teatro, especialmente o brasileiro, essa linha de pesquisa segue incipiente.

Dentre esses trabalhos, destacamos aquele realizado por Tânia Brandão (2009) no que tange à preocupação com o pensar de uma metodologia específica para a análise historiográfica do teatro, preocupando-se em fazê-la de modo que fosse aplicável a outras pesquisas da área. Suas propostas metodológicas foram utilizadas, por exemplo, pela historiadora Miriam Hermeto (2010), que mesclou a metodologia de Brandão a outras referências que se adequassem aos seus objetivos e objetos específicos. Isso não significa que outros trabalhos não tenham preocupações metodológicas, mas sim que pensaram metodologias específicas para suas próprias pesquisas, sem vislumbrar sua aplicação mais ampla.

Vale destacar que a metodologia proposta por Brandão visa a uma tentativa de análise historiográfica do teatro em sua dimensão totalizante, ou seja, abrangendo não só o texto teatral, mas buscando uma apreensão também do que teria sido sua encenação. Daí que proponha a divisão das fontes em três grupos: 1) vestígios materiais primários ou atuantes; 2) vestígios materiais secundários ou espectadores; e 3) vestígios imateriais. Eles consistem, respectivamente, 1) nos materiais que nos remetem diretamente à cena teatral (o texto da peça, as fotos, vídeos e áudios, roteiros, cadernos de direção, etc.); 2) nos materiais genericamente relacionados à esfera da recepção (reportagens e materiais de crítica teatral); 3) os vestígios simbólicos.

Como já foi apontado, o que se propõe nesse artigo é uma proposta metodológica de análise do roteiro teatral, que, por sua vez, implica o estudo do conjunto que abrange não só as “falas” da peça, mas também as rubricas e toda a sorte de informações fornecidas pelo dramaturgo que orientem a encenação de seu texto. Ou seja, uma base para a análise de um elemento que é fundamental para a pesquisa em teatro, uma vez que não só se constitui como uma fonte em si, mas também orienta o olhar para as demais fontes da investigação da cena, já que esta, por sua vez, é orientada por aquele.

Ainda que o modelo proposto assuma a perspectiva de análise principalmente dramaturgical, entende-se que é necessário problematizar as dificuldades de abordagem da cena teatral que, talvez, seja a principal motivação para que as pesquisas se comprometam com maior frequência para a análise do texto e não das encenações. A cena seria o objeto inefável por excelência, já que sua captação no tempo só pode ser lacunar e, ainda mais, só

será percebida se houver fontes disponíveis para a sua apreensão. Em alguma medida, pode-se pensar que a dramaturgia será sempre o objeto mais próximo da história, a partir do momento em que o roteiro é o documento estruturante, além de fragmento material e documental.

Por exemplo, é possível pensar historicamente uma peça de Shakespeare escrita no século XVI a partir de sua dramaturgia, mas com raras exceções poderia se pensar a encenação de uma peça levada aos palcos no mesmo período. Esse também é um bom exemplo de peças em que dramaturgia é mais facilmente dissociável de encenação. Ao longo dos séculos, a obra de Shakespeare foi encenada incontáveis vezes em contextos temporais e espaciais os mais diversos, o que confere uma certa independência ao roteiro teatral em relação à sua aplicação cênica. A menos que o pesquisador vá investigar uma montagem específica de *Hamlet*, por exemplo, a fonte fundamental de análise é o próprio texto, sendo que caberá a cada um definir qual edição será analisada, em que língua, com que tradução, etc.

Deve-se então pressupor que refletir sobre a cena impõe analisar peças temporalmente mais próximas dos historiadores? Embora essa seja uma questão ainda em aberto, não se pode negar que a dramaturgia é de mais fácil acesso, já que sua fonte principal de sustentação – o roteiro teatral – tem maior probabilidade de perdurar ao longo do tempo o que, não necessariamente, implica numa facilidade maior de análise, já que também demanda um olhar atento à sua complexidade.

Já a encenação talvez necessite de elementos mais específicos e relacionados com a dimensão imagética. Em alguma escala, trabalhar com a encenação implica na utilização de fontes que carecem de recursos tecnológicos para serem produzidas. Uma chave interpretativa possível é pensar que apenas a partir da segunda metade do século XX foi possível a disponibilização em relativa larga escala de fontes iconográficas e audiovisuais, que, inevitavelmente, contribuem para a apreensão da cena teatral. Talvez esse aspecto possa responder parcialmente às dificuldades da análise da encenação, se comparada com a dramaturgia.

Para analisar uma cena, alguns elementos precisam ser agregados aos que correspondem à análise estritamente dramaturgica, tais como: informações biográficas sobre os sujeitos que realizaram a montagem da peça, o seu contexto de produção, relações entre as

proposições estéticas do texto e as da peça, fontes que permitam a visualização de elementos da montagem como cenografia, figurino, iluminação, sonoplastia e disposição dos elementos no espaço. Além de fotografias, vídeos e registros sonoros que deem a dimensão da articulação entre os atores e os outros elementos cênicos. Esses são elementos importantes para a diferenciação entre o texto e a cena e essa diferenciação é o que se aprofundará a seguir.

As diferenças entre dramaturgia e encenação

Diante de tantas questões ainda em aberto e da complexidade que envolve a pesquisa teatral, entende-se que é necessário refletir sobre a diferenciação entre a dramaturgia e a encenação, já que por vezes, tais elementos estão imbricados e por isso podem mesclar-se de maneira confusa na apreensão da peça teatral. Acredita-se que existe uma questão fundamental que nem sempre é abordada ou elucidada pelos pesquisadores que investigam o fazer teatral: as dificuldades de dissociação entre dramaturgia e cena e uma possível confusão que pode decorrer disso. Ou, formulado de outra maneira: a necessidade de dissociação entre eles de acordo com as especificidades do objeto analisado.

Segundo o *Dicionário de Teatro*, elaborado por Patrice Pavis, o termo **dramaturgia** sofreu uma modificação em seu conceito ao longo dos séculos. Inicialmente, ou seja, na Antiguidade, o termo designava genericamente “a técnica (ou a poética) da arte dramática”, ou seja, a arte de escrever peças de teatro. Já na segunda metade do século XX, o estudioso de Letras francês Jacques Scherer, expandiu o significado do conceito pensando o contexto da França do século XVII, aplicando-o também para a estrutura interna da peça, ou seja, o

conjunto de elementos que [...] constituem o fundo da peça; é aquilo que é o assunto dela, para o autor, antes que intervenham as considerações de operacionalização. A esta estrutura interna se opõe a estrutura externa, que é sempre uma estrutura, porém uma estrutura constituída por formas e formas que põem em ação modalidades da escritura e da representação da peça (SCHERER *apud* PAVIS, 2011, p. 113)

A noção de dramaturgia seria uma vez mais ampliada, dessa vez no contexto pós-brechtiano, quando passaria a compreender também a “estrutura ao mesmo tempo ideológica

e formal da peça” (PAVIS, 2011, p. 113) e passando a tipificar e classificar as obras teatrais como, por exemplo, quando se diz que a dramaturgia de uma dada peça é épica. Ainda no *Dicionário de Teatro*, Pavis considera que a partir desta aplicação específica do conceito, dramaturgia abrangeria

tanto o texto de origem quanto os meios cênicos empregados pela encenação. Estudar a dramaturgia de um espetáculo [...] [consistira, portanto em] descrever a sua fábula “em relevo”, isto é, na sua representação concreta, especificar o modo teatral de mostrar e narrar um acontecimento (PAVIS, 2011, p. 113).

Atualmente, porém, sem deixar de ser aplicada no sentido amplo que ganhou ao longo do tempo, podemos afirmar que há uma “reutilização” do conceito também enquanto “atividade do dramaturgo”, o que nos permite compreender o trabalho do pesquisador que analisa a dramaturgia de uma peça como um trabalho de investigação do “conjunto das escolhas estéticas e ideológicas que a equipe de realização, desde o encenador até o ator, foi levada a fazer” (PAVIS, 2011, p. 113) a partir das orientações feitas pelo dramaturgo quando da elaboração do roteiro teatral.

Já o termo **encenação**, surge na segunda metade do século XIX coincidindo com a ascensão do encenador como responsável pela realização do espetáculo. Conforme Bernard Dort, essa ascensão tem a ver com a complexificação do fazer teatral, provocada pela diversificação do público de teatro em relação aos gêneros representados (DORT *apud* PAVIS, 2011). Nos anos 1950, André Veinstein propõe duas definições para o conceito, uma máxima e uma mínima, sendo que a primeira consistiria no “conjunto de meios de interpretação cênica: cenário, iluminação, música e atuação”, enquanto a segunda, seria a “atividade que consiste no arranjo, num certo tempo e num certo espaço de atuação, dos diferentes elementos de interpretação cênica de uma obra dramática” (VEINSTEIN *apud*, PAVIS, 2011, p. 122).

Ainda com base no *Dicionário de Teatro*, podemos apontar, entre outras, as seguintes funções da encenação: 1) “transpor a escritura dramática do texto (texto escrito e/ou indicações cênicas) para uma escritura cênica”; 2) coordenar “os diferentes componentes da representação, devidos muitas vezes à intervenção de vários criadores (dramaturgo, músico,

cenógrafo, etc.)”; 3) instaurar “coerência” na articulação destes muitos elementos; 4) evidenciar o sentido do texto teatral (PAVIS, 2011, pp. 123-124).

No âmbito da crítica teatral brasileira, a questão da separação entre dramaturgia e encenação se apresentou de diferentes maneiras. Nesse artigo, abordaremos como exemplos as proposições de dois dos principais nomes de nossa crítica teatral no século XX: Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi.

No prefácio de um de seus principais livros, *O teatro brasileiro moderno*, Décio de Almeida Prado, para justificar publicação em livro de uma versão revisada do ensaio “Teatro: 1930-1980”³, afirma que “os acréscimos agora feitos referem-se, quase todos, à literatura dramática, chamada comumente de *drama* em inglês, em oposição a *theatre*, que seria a parte relativa ao espetáculo” (PRADO, 2009, p. 9). Sem refletir muito sobre a implicação ou a natureza dessa diferenciação, o crítico parte desse princípio para valorizar a análise revista que fez do “drama”, ou seja, do trabalho dos autores, “mas sem nunca perder de vista o ‘teatro’, pano de fundo sem o qual as próprias peças não adquirem o necessário relevo” (PRADO, 2009, p. 9).

Para compor seu livro, que é um exemplo de um dos tipos mais recorrentes de história do teatro brasileiro apontado anteriormente, qual seja, obras panorâmicas feitas por críticos, Prado não escreveu apenas sobre peças a cujas montagens pode assistir – especialmente se pensarmos em estreias – o que se pode deduzir por uma questão de impossibilidade cronológica. Sendo assim, imagina-se que as fontes de sua análise são de natureza múltipla, sendo compostas tanto pelos roteiros quanto pelas encenações o que, no entanto, não parece ter acarretado uma preocupação mais profunda em relação aos métodos dedicados à análise de fontes distintas.

Isso não implica necessariamente num problema, apenas denota que as diferenças entre dramaturgia e encenação nem sempre estão no centro das preocupações que envolvem a análise crítica de obras teatrais, mesmo quando esta é feita por críticos. Nesse caso, o que parece é que Prado revisa sua crítica a partir de um segundo olhar para a dramaturgia das peças que havia criticado, tendo ou não tido acesso às encenações de todas elas, propondo uma reflexão mais profunda sobre a estrutura dramática que embasou as montagens levadas aos palcos brasileiros do período.

Já Sábado Magaldi propõe que três elementos são essenciais para o fenômeno teatral: ator, texto e público. Ele afirma que “O fenômeno teatral não se processa, sem a conjunção dessa tríade. É preciso que um ator interprete um texto para o público, ou, se quiser alterar a ordem, em função da raiz etimológica, o teatro existe quando o público vê e ouve um ator interpretar um texto.” (MAGALDI, 1994, p.8). Nesse sentido, torna-se claro que a operação historiográfica vai incorrer em outros elementos de análise quando se pensa apenas a dramaturgia. Mas, se a proposta contempla aspectos da encenação os três elementos mencionados pelo autor podem ser observados. Ainda que a preocupação do autor não seja o momento da análise no teatro, mas do ato teatral em si, é possível fazer um recorte importante das diferenças entre a encenação e a dramaturgia. No que tange a análise da encenação, o texto seria mais um elemento facilitador da compreensão da peça teatral. No que tange a dramaturgia, o texto seria o elemento estruturante da análise.

Após essa definição dos conceitos, acredita-se estar mais fácil compreender a que cada um desses elementos se refere, bem como quais suas especificidades, que geram no pesquisador preocupações diversas e exigem distintos olhares no momento da análise. A investigação da dramaturgia, portanto, consiste na análise do roteiro teatral e das circularidades em torno de suas dimensões sociais, políticas, culturais e estéticas, a fim de que seja possível aprofundar a análise das orientações do dramaturgo ao pensá-las em relação ao contexto em que foram produzidas.

Já a investigação da encenação compreende a análise da montagem e suas circularidades sócio-temporal-espaciais, além, é claro, do próprio texto inserido no arcabouço de análise, uma vez que o cotejo com a escritura dramática é fundamental para a análise da escrita cênica dela decorrente. Sendo assim, entende-se que é possível pensar a dramaturgia sem a inserção da cena, mas o contrário seria inviável, ou seja, a dramaturgia deve necessariamente estar presente em qualquer análise que se pretenda fazer da encenação. A seguir, se explicita o modelo de análise dramaturgical aqui proposto, com o qual se pretende contribuir para o adensamento metodológico da pesquisa teatral.

O modelo e sua aplicação

O modelo proposto neste artigo foi elaborado num esforço metodológico para se pensar a prática da pesquisa teatral e se direciona mais detidamente para se pensar a dramaturgia, o roteiro teatral em si. Os elementos que o compõem estão voltados para um “destrinchamento” minucioso do texto teatral que permita uma visão mais ampla e aprofundada dos aspectos que constroem de maneira complexa a dramaturgia das peças.

De início, é fundamental elaborar uma espécie de ficha que contenha informações básicas acerca do roteiro a ser analisado. Sugerimos, entre outros, os seguintes elementos: autores, ano e local de escrita, personagens, contexto sócio-político de escrita, possíveis eventos históricos com os quais dialoga, possíveis referências a sujeitos históricos, referências estéticas, diálogos com as artes, premiações do texto e referência bibliográfica da edição analisada.⁴Caso o pesquisador ache conveniente, outros elementos podem ser acrescentados em função das peculiaridades de seus objetos de análise.

Além disso, nos casos em que haja uma preocupação com a análise de montagens específicas, vale elaborar também fichas técnicas das encenações a serem analisadas, compostas por elementos tais como data e local de estreia, grupo responsável pela encenação, direção, cenografia, figurino, sonoplastia, iluminação, elenco, produção, entre outros. A seguir, será esmiuçado o modelo de análise dramaturgica aqui proposto.

Antes de mais nada, é importante que o pesquisador faça uma leitura integral do roteiro teatral a fim de que se possa compreender a obra enquanto um todo antes de se destacar os elementos fragmentados que embasarão a análise da peça. A seguir, se propõe a elaboração de uma tabela composta pelos seguintes itens, dispostos em sete linhas distintas (ver modelo na página 16): 1) Cena; 2) Nome para a cena; 3) Personagens; 4) Rubricas ou indicações cênicas; 5) Intervenções dramaturgicas e estéticas; 6) Conflito dramático; 7) Desfecho ou desenlace. Com o objetivo de facilitar a compreensão dos itens, será feita uma proposta conceitual para cada um deles, indicando algumas possibilidades de inserção na análise.

De acordo com o *Dicionário de Teatro*, o termo **cena** teve ao longo de sua história uma profusão de sentidos, que incluíam, principalmente, dimensões materiais com relação ao espaço cênico. O sentido mais recente acabou por se tornar o mais convencional quando se pensa o espetáculo, qual seja, “o sentido metafísico de acontecimento brutal e espetacular–

fazer ‘uma cena para alguém’.” (PAVIS, 2011, p.42). Na análise dramatúrgica, a compreensão de cena se estende ao próprio texto teatral e não apenas à encenação. No modelo proposto, a função da cena seria permitir a compreensão das divisões e nuances dos textos, que estruturam sua visão conjuntural.

Por isso, a sugestão é que se faça uma divisão das cenas que tanto pode adotar a divisão proposta pelo dramaturgo quanto pode ser uma divisão proposta pelo próprio pesquisador. Existem textos sem estruturas convencionais, sem prévia indicação de divisão de cenas e atos, cabendo ao pesquisador formular uma divisão própria que lhe ajude na compreensão da peça. Da mesma forma, muitas vezes a divisão de cenas feita pelo dramaturgo não é suficiente para o pesquisador, podendo este dividir as cenas em subcenas que facilitem sua visão da obra. O importante é que a estrutura geral e as subdivisões do texto possam ser compreendidas pelo pesquisador que, a partir daí, poderá criar um sentido que lhe pareça inteligível e coerente.

Outra estratégia importante no que tange à cena, para além de sua divisão, é propor um **nome** para cada uma delas de acordo com as impressões do pesquisador sobre seu desenrolar. Acredita-se que dessa forma é possível que o pesquisador comece a criar suas próprias impressões sobre o texto teatral. Formular uma síntese autoral de cada cena também pode facilitar o processo de elaboração simbólica do roteiro teatral.

A função da identificação dos **personagens** é contribuir para o entendimento da estrutura formal do texto e perceber como eles são articulados na tessitura da cena. Algumas perguntas podem ajudar neste tópico: Existem ou não protagonistas? Se sim, quem são? Quais seus conflitos centrais? Como se relacionam com os outros personagens? Se não, quais seriam os sujeitos que compõe a ação? Como cada personagem circula na peça? As perguntas, tal como outros elementos já apontados, podem ser adaptadas de acordo com cada peça analisada. O fundamental é que o pesquisador consiga extrair, através da leitura dos personagens, elementos individuais que permitam visualizar o conjunto da obra.

A **rubrica** ou as **indicações cênicas** podem ser entendidas como “todo texto não pronunciado pelos atores e destinado a esclarecer ao leitor a compreensão ou o modo de apresentação da peça. Por exemplo: nome das personagens, indicações das entradas e saídas, descrição dos lugares, anotações para a interpretação, etc.”. (PAVIS, 2011, p. 206). Em cada

cena será necessário observar como esses elementos são inseridos e como eles permitem visualizar a diálogo entre as intenções cênicas e o texto.

Cada peça pode ter um elemento específico com maior relevância na estruturação de sua dramaturgia, sendo possível ao pesquisador destacá-lo das demais indicações cênicas no momento da elaboração da tabela de modo que possa traduzir essa maior relevância para a análise futura. Por exemplo, se a peça em questão tem um complexo e constante jogo de luz, é interessante que sua análise seja mais atenta, o que se torna mais fácil se as indicações de luz forem destrinchadas em uma coluna destacada do restante da rubrica. O mesmo pode acontecer com outros elementos como cenário, troca de figurino, posicionamento dos atores em cena, entre outros.

No que tange às **intervenções dramáticas e estéticas**, deve-se observar os elementos que se sobrepõem ao texto e orientam intervenções externas à palavra para a encenação. Tais intervenções podem ser de diferentes naturezas e suportes, destacando-se interferências artísticas, como músicas, filmes e elementos pictóricos, e jornalísticos, como imagens, trechos de reportagens e demais elementos passíveis de projeção em *slides*, por exemplo. Tais intervenções são de extrema importância para a compreensão de uma peça, não só por comporem a dimensão imaginativa do autor ao descortinar elementos externos à textualidade verbal, mas também por construírem um ambiente que muitas vezes está além do palco, implicando em dimensões estéticas mais amplas que dialogam com diferentes propostas formais.

Compreender o **conflito dramático** consiste em perceber a tensão narrativa colocada em cada uma das cenas. Entende-se que “ele resulta de forças antagônicas do drama. Ele acirra os ânimos entre duas ou mais personagens, entre duas visões de mundo ou entre posturas ante uma mesma situação”. (PAVIS, 2011, p. 67). Identificar o conflito geral e específico se faz necessário para articular as características centrais dos personagens a partir de pontos de vista em determinadas situações e contextos. A percepção do conflito dramático pode ajudar a compreender melhor tanto as individualidades de cada um dos personagens, quanto a tese central defendida pelo autor da peça.

De acordo com o Pavis (2011) o **desenlace ou desfecho**, na *dramaturgia clássica*, seria o ponto culminante onde as contradições encontram resolução, enquanto que na

dramaturgia aberta ela poderia se negar a resolver os conflitos num esquema definitivo e coerente. A acepção aqui utilizada não projeta o desenlace enquanto uma perspectiva coerente da cena, mas sim no sentido do desfecho dramaturgico. Consiste, portanto, na percepção de como o autor resolve ou não o seu enredo, tanto de cada uma das cenas quanto da peça como um todo. Além, é claro, em como o desfecho potencializa ou não, a discussão sugerida pela peça.

Acredita-se que a partir da análise desses pressupostos é possível desemaranhar a urdidura textual e compreender as diversas dimensões contidas nas peças teatrais. Tais elementos devem ser pensados principalmente quando a análise se refere ao roteiro dramaturgico, embora, como já foi posto, a compreensão deste seja fundamental também para a análise da encenação. O importante é que o pesquisador tenha em mente que, para a análise da encenação, outros elementos devem ser observados e que cada encenador pode ou não modificar as intenções do autor do texto.

Os aspectos identificados a partir do uso deste modelo devem ser utilizados como sustentáculo da análise a ser desenvolvida, ou seja, após sua identificação objetiva, demandam um esforço reflexivo e analítico destes aspectos, conjugados a outras fontes. Este exercício pode pautar-se pela elaboração de um comentário geral acerca de cada cena ou conjunto de cenas, eventualmente acompanhado de trechos relevantes do roteiro, sejam diálogos, falas ou outras informações que permitam visualizar o conjunto do desenvolvimento da ação teatral, independente do gênero ou da forma a que se filiem.

*Estudo de caso: Opinião*⁵

Para compreender o estudo de caso será feito um breve panorama no texto analisado. A escolha da peça *Opinião* se deu pelo fato de ser muito conhecido pelos pesquisadores e já existirem muitas referências sobre ela. No caso específico texto e encenação foram produzidos no mesmo contexto, através de um processo de criação colaborativa entre autores e atores/músicos. Desse modo, elementos da encenação perpassaram a análise do texto quando servirem para favorecer a compreensão de elementos dramaturgicos. O texto *Opinião* foi escrito durante o ano de 1964. Estreou no mês de dezembro do mesmo ano, na Sede do

Grupo Opinião, no Rio de Janeiro. O texto foi escrito por Oduvaldo Vianna Filho, Armando Costa e Paulo Pontes, com músicas de Zé Kéti e João do Vale e fazia uma compilação de textos dramaturgicos e canções. Os autores tentaram demonstrar no texto alguns personagens característicos do Brasil. João do Vale seria o homem nordestino que migra para a cidade grade, Zé Kéti o morador do morro e sambista e Nara Leão como a garota zona sul do Rio de Janeiro.

O espetáculo foi o primeiro ato teatral de evidente protesto contra a ditadura e movimentou os meios culturais nacionais. Ao mesmo tempo em que trabalha a questão do protesto, faz também uma reflexão sobre o popular e a necessidade de inserir o povo no processo de engajamento. A música foi bastante explorada e se fazia nítida a apologia da “popularização” da música, buscando transformá-la em um elemento politizador, que demonstrar os conflitos existentes no país. A montagem foi dirigida por Augusto Boal e tinha no elenco Zé Kéti, João do Vale e Nara Leão, que no ano seguinte foi substituída por Maria Betânia.

Segue abaixo uma análise das informações gerais da peça que permitiram elucidar elementos importantes do texto e de sua construção. A ideia é que o pesquisador reúna todas as informações disponíveis no texto e em outras fontes para começar a construir um mosaico de referências sobre a peça analisada. Acredita-se que esse processo seja de grande importância antes de partir para análise propriamente dita. Ele permite que você construa uma visão geral do texto e contexto de produção.

Tabela 1: Aspectos gerais do texto

Informações gerais do texto
Texto teatral: Opinião: texto completo do “show”.
Autores e trajetórias: Armando Costa, Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes. Os três autores tinham trajetória ligada à esquerda e eram militantes do Partido Comunista Brasileiro (PCB). Estiveram vinculados ao CPC e após o golpe militar se organizaram em torno do Grupo Opinião.
Ano e local de escrita: 1964; Rio de Janeiro.
Personagens: João do Vale, Nara Leão e Zé Kéti(atores-personagens).
Contexto sócio político de escrita: Entre finais da década de 1950 e 1964, artistas de diferentes linguagens se engajaram no desenvolvimento de projetos que conjugassem o fazer artístico à preocupação com questões políticas. O Centro Popular de Cultura (CPC), que posteriormente se vinculou à União Nacional dos Estudantes (UNE), foi

<p>um dos principais focos de atuação nesse sentido. Após o golpe militar de 1964, a UNE e o CPC foram colocados na ilegalidade e os artistas que haviam se engajado nesse amplo projeto político e artístico, vinculados ao CPC ou não, se reorganizaram com o intuito de promover a denúncia do regime militar brasileiro através de peças e shows que pudessem discutir a situação política atual. <i>Opinião</i> foi escrito nesse contexto e integra o que se convencionou chamar de “teatro de resistência”. Foi o primeiro texto teatral que se posicionou contrário ao regime instituído após o golpe, abrindo caminho para uma série de peças e shows com o mesmo perfil e elaborando uma espécie de modelo de resistência cultural.</p>
<p>Possíveis eventos históricos com os quais dialoga: dialoga principalmente com o golpe e o regime militar. Explora também aspectos sociais históricos da sociedade brasileira: desigualdade social, as diferenças entre as regiões do país, migração campo-cidade, o samba, a defesa da música nacional em detrimento da música estrangeira, etc.</p>
<p>Possíveis referências a sujeitos históricos: no caso do texto específico os atores são os próprios sujeitos históricos e isso contribui para que o texto adquira ares biográficos. Uma possibilidade de ampliar a compreensão do texto é estudar a vida dos próprios sujeitos-personagens, tendo em mente que eles representam não só a si mesmos enquanto indivíduos, mas também suas respectivas classes sociais.</p>
<p>Referências estéticas: uma das principais referências estéticas é a aproximação com o gênero musical e a ênfase na canção popular brasileira, além da investida na técnica da colagem, que no período estava bastante em voga no teatro estadunidense.</p>
<p>Diálogos com as artes: música, em especial o samba, mas também canções estrangeiras identificadas como de protesto.</p>
<p>Premiações do texto: não tem</p>
<p>Informações relevantes contidas no prefácio/introdução/apresentação: Os autores apontam duas intenções que motivaram a realização do espetáculo: o próprio espetáculo em si e uma referente ao teatro brasileiro.</p> <p>Sobre a primeira, reafirmam o valor do engajamento político nas artes (“a música popular brasileira é tanto mais expressiva quanto mais tem uma opinião, quando se alia ao povo na captação de novos sentimentos e valores necessários para a evolução social”, p. 7); afirmam que “Nara Leão não pretende cantar para o público. Pretende interpretar o público.” (p. 8), o que reitera a ideia de que o público que tinha acesso à peça era da mesma origem social de Nara, ou seja, a classe média engajada; e revelam o processo criativo conjunto entre autores e atores, que se baseou, inicialmente, em entrevistas feitas com Zé Ketí, Nara Leão e João do Vale, e em registros sobre as falas improvisadas dos três.</p> <p>Sobre a segunda, apontam o espetáculo como uma tentativa de lidar com a crise que atingia o teatro brasileiro, de ordem específica (repertório) e de ordem geral que, por sua vez, colabora para a primeira; afirmam uma necessidade de revalorizar a autoria do teatro nacional e estimular seu processo de criação (“É preciso que finalmente e definitivamente nos curvemos à nossa força e à nossa originalidade.”, p. 10).</p>
<p>Referência bibliográfica da edição analisada: VIANNAFILHO, Oduvaldo; COSTA, Armando; PONTES, Paulo. <i>Opinião</i>: texto completo do show. Rio de Janeiro: Edições do Val, 2ª edição, 1965. 89p.</p>

Recolhidas as informações gerais da peça acredita-se que o pesquisador já tem elementos que permita uma análise mais vertical da urdidura textual. No caso analisado, sua divisão tem um padrão bastante diferenciado. Ele não tem uma clássica divisão de cenas e foi dividido entre “Primeira Parte” e “Segunda Parte”. Nesse caso, o pesquisador deve construir sua própria divisão e criar conjuntos de significados para cada cena selecionada. No caso específico de peças onde a música tem uma maior relevância sugere-se que seja aberta uma nova coluna relativa às canções inseridas em cada cena. A ideia central é que o pesquisador destrinche o texto em diversas cenas isoladas, reconhecendo os elementos mencionados anteriormente. Como exemplo, buscou-se analisar a primeira cena na peça, nominada pelas pesquisadoras: “Apresentação dos personagens ao público”. Segue abaixo a sua análise:

Tabela 2: Modelo de análise cênica

Análise da Cena 1
1) Cena: I, Primeira Parte (páginas: 15-20)
2) Nome para a cena: Apresentação dos personagens ao público.
3) Personagens: João do Vale, Nara Leão e Zé Kéti.
4) Rubricas ou indicações cênicas: ao início da cena “Apaga-se a luz da plateia, som de berimbau”. Na entrada de João do Vale “A luz dos refletores se acende”. João do Vale se dirige ao público e inicia o seu texto. Após a fala de João do Vale “Entram em cena Zé Keti, Nara Leão, cantam baixo, afinam o violão. Cantam trechos esparsos de músicas de Zé Keti e João do Vale”. A bateria entra de estalo e os três fazem coro cantando mais canções e se apresentando ao público.
5) Intervenções dramáticas e estéticas: a cena é permeada por canções. Ora os atores cantam individualmente, ora em coro. MÚSICA: João do Vale, Nara Leão e Zé Keti cantam trechos de canções dos dois compositores. Inicialmente cantam baixo, posteriormente são acompanhados pela bateria (<i>Carcará, Pisa na fulô</i>).
6) Conflito dramático: o conflito da cena é deslocado para a apresentação de cada um dos atores e a diferença entre suas trajetórias. As músicas surgem de forma a exemplificar os elementos trazidos pelo texto.
7) Desfecho ou desenlace: fim da apresentação dos personagens e introdução a temática do samba.

A indicação é que o pesquisador faça esse processo com todas as cenas da peça. Criando assim, um mosaico de interpretações das cenas e sínteses sobre elas. Ao final propõe-se a construção de um texto onde o autor articule as principais informações extraídas na tabela

e consiga visualizar a dramaturgia integralmente. Entende-se que após essa primeira análise qualquer objetivo de análise do texto teatral poderá ser mais bem compreendido e identificado.

As fichas também poderiam ser utilizadas quando o objetivo de análise recai sobre a encenação, mas deverá ser acrescentado de outros aspectos que ultrapassem a dimensão textual. Acredita-se que a diferenciação entre a dramaturgia e a encenação é um primeiro passo importante para quem se dedica ao ofício. Entender suas aproximações e distanciamentos é visualizar o seu objeto de estudo e o direcionamento de suas análises.

Conclusão

Esperamos com este artigo contribuir para que o debate metodológico adense as relações entre história e teatro e o uso das fontes teatrais como fontes históricas. O aumento de pesquisas na área e a escassez de reflexões metodológicas evidenciam a necessidade de investigação das singularidades desse novo campo de pesquisa para os historiadores. Mais do que pesquisar o teatro é necessário encontrar lastros que o tornem mais acessível para o conhecimento histórico. Acredita-se que muito da resistência dos pesquisadores em analisar o teatro tem relação direta com a dificuldade e a falta de métodos que facilitam a pesquisa.

A partir da investigação das peculiaridades do campo teatral, das diferenciações entre a dramaturgia e encenação, a análise do léxico teatral e do estudo de caso, as autoras buscaram dar subsídios aos pesquisadores da área para uma compreensão mais prática do campo de pesquisa. Apesar das dificuldades em sistematizar tais métodos e o risco por se tratar de uma análise ainda não investigada, acredita-se que é fundamental tentar descortinar as possibilidades de apreensão do teatro através da história. Como apontou Tânia Brandão, “[a] metodologia de pesquisa na área [teatral], [...] ainda está engatinhando” (BRANDÃO, 2009, p. 30) e esse artigo pretende, de alguma forma, contribuir para que ela dê seus primeiros passos.

Referências

BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

Página | 306

Natália BATISTA

Marina ROSELL

História e Cultura, Franca, v.6, n.2, p.289-307, ago-nov. 2017.

- BRANDÃO, Tânia. "As lacunas e as séries: padrões de historiografia nas 'Histórias do Teatro no Brasil'". In: MOSTAÇO, Edécio (org.). *Para uma história cultural do teatro*. Florianópolis/Jaraguá do Sul: UDESC/CEART, 2010.
- _____. *Uma empresa e seus segredos*: Companhia Maria Della Costa. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Petrobrás, 2009.
- HERMETO, Miriam. "Olha a Gota que falta". Um evento no campo artístico-intelectual brasileiro (1975 - 1980). 2010. Tese de Doutorado, FAFICH-UFMG, Belo Horizonte: 2010.
- MAGALDI, Sábato. *Iniciação ao teatro*. 5. ed. São Paulo: Atica, 1994.
- _____. *Panorama do Teatro Brasileiro*. 6º ed. São Paulo: Global Ed, 2004.
- PATRIOTA, Rosângela. A escrita da história do teatro no Brasil: questões temáticas e aspectos metodológicos. *História*, São Paulo, v.24, n.2, p.79-110, 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/his/v24n2/a04v24n2.pdf>. Acesso em: 19 abr. 2017.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- THOMPSON, Edward Palmer. *As peculiaridades dos ingleses e outros artigos*. Campinas: Ed. Unicamp, 2001.
- VEYNE, Paul. *Como se escreve a História*. Brasília: Ed. UNB, 1992.

Fontes

- VIANNA, Oduvaldo; COSTA, Armando; PONTES, Paulo. *Opinião*: texto completo do show. Rio de Janeiro: Edições do Val, 2º edição, 1965.

¹ A motivação inicial para compreender as peculiaridades do campo teatral surgiu a partir de E.P. Thompson, quando escreveu o artigo "As peculiaridades dos ingleses", escrito em 1965. Nele, o autor investiga as peculiaridades dos trabalhadores ingleses em oposição ao estruturalismo contido nos artigos da *New Left Review*, dirigida por Perry Anderson e Tom Nairn. O autor procura se afastar dos modelos estruturantes e deterministas, para buscar o singular da história, o que confere identidade ao grupo selecionado para análise. Em alguma medida, sua defesa gira em torno da entrada dos sujeitos na história e não utilização de modelos que excluem os homens da história. "Se há choque entre a pesquisa empírica e modelo, é este último que há de ser reformado". (THOMPSON, 2001, p.46). No caso deste artigo, para analisar a pesquisa teatral objetivou-se identificar primeiro as peculiaridades do campo, para posteriormente se propor um modelo de análise, que seguindo o exemplo de Thompson, contemple o empirismo que tange as obras e os sujeitos ligados pelo fio condutor do tempo e da narrativa.

² Cf., entre outros, MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Global Editora, 2004.; MAGALDI, Sábato; VARGAS, Maria Thereza. *Cem anos de teatro em São Paulo*. São Paulo, SENAC, 2000; MICHALSKI, Yan. *O palco amordaçado*. Rio de Janeiro: Avenir Editora, 1979; MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão: uma frente de resistência*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989; PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

³ PRADO, Décio de Almeida. "Teatro: 1930-1980". IN: FAUSTO, Boris (dir.). *História Geral da Civilização Brasileira*, tomo III, v. 4, São Paulo: Difel, 1984.

⁴ Para facilitar a visualização conferir a ficha utilizada para o estudo de caso na página 14.

⁵ Cf., entre outros, KUHNER, Maria Helena e ROCHA, Helena. *Opinião*. Para Ter Opinião. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Prefeitura, 2001; MOSTAÇO Edécio. *Teatro e Política*: Arena, Oficina e Opinião. (uma interpretação da cultura de esquerda). São Paulo: Proposta Editorial, 1982.

Artigo recebido em 02 de março de 2017 e aceito em 08 de maio de 2017.