

★ A MESA PARA A CENA?

Ricardo Kosovski

Doutor em comunicação, encenador, professor do Teatro Tablado, professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ e membro de corpo editorial da *Cadernos de Teatro*

Resumo: O trabalho de mesa como etapa de preparação da cena. Lugar de apontamentos e criador de potencialidades estéticas. A análise coletiva do texto teatral. Espaço de mediação que busca aprofundar a construção dramática do texto e os laços pessoais da equipe de criação e elenco. Breve reflexão acerca das ações prioritárias para o processo de construção teatral e suas respectivas ênfases: texto ou cena? A mesa como acento na prática reflexiva da montagem.

Palavras-chave:
trabalho de mesa,
textocentrismo,
cenocentrismo.

O trabalho de mesa como abertura do processo de encenação de uma peça teatral é um procedimento que se afirma a partir do princípio do século XX, com a modernidade, junto à instalação do encenador como organizador principal e mentor da escrita cênica. É um momento bastante importante, sobretudo no que diz respeito às montagens que se baseiam em dramaturgias previamente escritas. É um recurso anterior à sala de ensaios onde trocas se estabelecem, de modo a provocar estímulos que subsidiarão a *misè-en-scène*. Funciona como lugar de apontamentos, criador de potencialidades estéticas. É onde se reflete, se imagina, se projeta. Espaço de ajustes, acordos, experimentos, questões, ideias. Tudo no entorno de uma mesa, criando-se uma ambiência em que resoluções futuras, na sala de ensaio propriamente dita, serão amparadas por essa etapa pré-encenatória.

Exerce papel fundamental para o elenco de atores, pois é onde pode ser praticada a gênese da atuação, convencionando tempo, lugar e a busca de compreensão dos personagens na ação dramática. Através de leituras, os atores ativam pistas de significados possíveis. Com tentativas de vocalização, como processo de aprendizagem do texto antes que a entonação, a enunciação e a marcação tenham sido feitas, estabelecem progressivamente os primeiros passos para a construção da partitura vocal. Pode-se também intentar experimentações

que nada têm a ver com o compromisso de atingir o “tom correto”, a maneira adequada de dizer o texto ou qualquer preocupação com o acerto. Essas leituras constituem uma série de tentativas de fala, que privilegiam a materialidade do texto durante os primeiros contatos. São exercícios de embocadura. Experimentam-se oposições de ritmo, de articulação, de nível sonoro, lê-se depressa, devagar, grita-se, sussurra-se, tentam-se novas acentuações etc. Esse tipo de exercício do ator constitui “entradas” no texto criando familiaridade com as palavras.

O trabalho de mesa também exerce sua vocação como uma profícua convergência cognitiva entre os realizadores cênicos (diretor, atores, produtor, cenógrafo, figurinista, aderecista, iluminador etc.). É um ponto de encontro da equipe, em suas partes ou em sua totalidade. Lugar de perguntas ao invés de respostas. Uma espécie de ensaio para o ensaio.

Tradicionalmente, tem como ênfase a análise coletiva do texto. A leitura deste pressupõe um trabalho imaginário de situações dos enunciadores verbais: circunstâncias, diálogos, ação, personagens, ideia. Lugar de tonalização que esclareça a construção dramática, a apresentação da fábula, a emergência e resolução dos conflitos. A leitura em torno da mesa é feita buscando-se mentalmente a espacialização dos elementos dinâmicos do drama, para colocação em relevo do esquema diretor da ação.

É um instrumento que lida não exatamente com a encenação concreta, e sim com a situação dramática na qual o texto toma forçosamente sentidos, posto que já está tensionada em uma série de pontos de conflito. A interpretação do texto, em uma reflexão coletiva preliminar, desencadeia processos que liberam energias e acontecimentos que, posteriormente, se reconhecerão na representação.

O trabalho de mesa varia de acordo com os procedimentos de montagem adotados em um dado tempo/espaço. Dependendo do processo de trabalho que acentue mais ou menos a prática direta no palco em detrimento da busca da racionalidade que a análise de texto proporciona, pode ter seu valor de importância diminuído ou aumentado como fator de ingerência na construção teatral.

Por outro lado, mais do que procurar no texto a única fonte da realização cênica possível – posição que equivale a fertilizar o texto e a fazer dele uma garantia de uma suposta boa encenação é preferível tentar sobre as palavras escritas várias opções de sentidos. Não é que o texto teatral aceite uma encenação preferencialmente à outra, o que há são hipóteses dramáticas e cênicas concretas que questionam o texto, provocando revelações surpreendentes.

A questão que se coloca é a seguinte: o que é mais deflagrador num processo de montagem: o texto ou a cena? É claro que as respostas variam segundo momentos históricos estabelecidos e/ou processos de encenação adotados. É frequente considerar-se que a encenação decorre diretamente do texto, no sentido de que a cena atualiza elementos contidos nos diálogos. É até mesmo esse, no fundo, o verdadeiro sentido da expressão “encenar um texto”, em que se colocam em cena elementos que acabaram de ser extraídos e visualizados a partir do texto lido. Neste sentido, o texto é concebido como um depositário de sentidos que a representação tem como missão decodificar e traduzir.

Para Hans-Thies Lehmann, a encenação é uma prática artística estritamente imprevisível pela perspectiva do texto. Tal posição nega qualquer ligação de causa e efeito entre texto e cena, atribuindo

do à encenação o poder de decidir soberanamente suas escolhas estéticas. E, de fato, é assim que agem numerosos encenadores, que preparam texto, música, cenografia, atuação, de maneira autônoma e efetuam a mistura desses elementos na finalização do processo de montagem. Nesse caso, a dramaturgia não se beneficia mais de um estatuto de anterioridade ou de exclusividade, sendo mais um dos materiais de representação, sem o privilégio de centralizar e organizar os signos não-verbais da cena.

Independente de qualquer julgamento de valor em relação ao texto teatral, no trabalho de mesa se pode depreender, de um modo ou de outro, sentidos que postulem proximidade ou afastamento entre texto e cena.

Associa-se, em alguns casos, a mesa, no processo de montagem, a uma identificação com certa tradição teatral acadêmica, o que faz muitos diretores, hoje em dia, desconfiarem deste procedimento. Na preparação da passagem ao palco, as redes de sentido que o trabalho dramático estabelece e entre as quais é preciso escolher, a mesa sugere, segundo essa linha de pensamento, um risco de fechamento, de pré-determinação, como uma limitação da representação futura em razão da instalação de demasiados anteparos. Para esse tipo de visão de direção, o trabalho físico-ativo no palco implica outro olhar sobre o texto: o de uma prática imediatamente preocupada com o espaço e o corpo, cujas descobertas remetem posteriormente ao texto. Muitos diretores renunciam à mesa, a essa premissa dos ensaios que parte de leituras e reflexões. A proposta é a passagem automática à realização cênica. Agir antes de pensar.

Essas práticas modificam a ideia que se faz da ordem imutável da abordagem do texto e sublinham a existência de uma relação direta entre texto e palco, afirmando que nem sempre o palco necessariamente vem depois do texto, como prolongamento, mas que as tentativas de sua apreensão podem ser feitas num mesmo movimento.

De maneira geral compreende-se a encenação hoje não mais como um processo exclusivo de passagem do texto à cena. Aceita-se bem sua potência

como “instalação”, ou seja, uma apresentação de diversas práticas cênicas (luz, artes plásticas, improvisações), sem que seja possível estabelecer uma hierarquia entre elas, e sem que o texto faça o papel de polo de atração para o resto da representação.

Outra atitude, também comum na prática contemporânea, é a recusa, por vezes até radical, do texto verbal. Neste caso, o teatro reside inteiramente na cerimônia que se realiza diante dos espectadores. O texto é mais um dos elementos da representação, geralmente de menor valor. Trata-se de experimentações híbridas em que as possibilidades e investigações ocorrem de modo livre e espontâneo. Os inúmeros espetáculos que se auto-denominam esteticamente como “performances” são os exemplos mais diretos deste fato teatral.

Por outro lado, para encenações cuja leitura e conhecimento prévio são imprescindíveis (ou por adotarem textos reconhecidamente clássicos ou por serem baseados em personagens, situações ou narrativas de conhecimento notório e público), a tese de Lehmann é mais dificilmente sustentável, pois o espectador não deixará de se interrogar sobre as relações entre a prática artística e o texto, mesmo que apenas para se perguntar como a cena pode a esse ponto ignorar o que sugere para ele (público) como texto. Neste caso, a tarefa do diretor é a de se utilizar do trabalho de mesa como uma etapa de mapeamentos previamente percebidos no texto, para que ali se afirmem ou se transformem. A dramaturgia, nestes casos, é a origem da encenação.

Para Anne Ubersfeld (2005), a atitude clássica, “intelectual”, que privilegia a dramaturgia, vê a representação como expressão e tradução do texto literário. Tal atitude supõe a ideia de equivalência semântica entre texto escrito e representação. Ela faz uma crítica explícita a essa ideia de equivalência, afirmando que o conjunto dos signos visuais, auditivos, musicais criados pelo encenador, cenógrafo, músicos, atores, constitui uma pluralidade de sentidos que vai além do conjunto textual. Ubersfeld sugere que, dentro desta poética, criada a partir dessas injunções sógnicas formuladas, muitos signos desaparecem ou se aderem a outros criando uma

terceira coisa, ou simplesmente não podem ser captados, apagados que estão pelo sistema próprio da representação.

Creemos que não há sentido em querer prender a encenação em elementos potenciais ou sugestivos dos textos, mesmo encontrando um índice textual no qual a encenação pode legitimamente se apegar. Não há “pré-encenação” previamente inscrita no texto dramático. Daí decorre que a postura interessante para o encenador e equipe é a que não intenta um desvendamento dramatúrgico, do ponto de vista de um possível cânone autoral, e sim a que busca um olhar de apropriação da matéria textual, tomando-se para si a tarefa de compreendê-la naquilo que ela toca o artista-criador em sua percepção sensível. Este posicionamento particularmente nos agrada, por transformar sempre em novidade o mais clássico dos textos, por conta de o processo de apropriação ser sempre uma leitura original de camadas ocultas e/ou indeterminadas da escritura dramática.

O trabalho de mesa, para além de posturas textocêntricas ou cenocêntricas, na perspectiva analítica do texto, não deve ignorar como centro de irradiação a palavra como fonte de apropriação interpretativa, pois ali residem certamente pistas prováveis para um processo de construção mental acerca da montagem a ser efetivada. A encenação não é ditada exclusivamente pela compreensão do texto, mas, por outro lado, tal leitura sugere a colocação experimental e progressiva de situações de enunciação às quais propõe perspectivas para procedimentos de cena. A grande revelação que pode produzir é justamente o anteparo epistemológico entre a palavra e a encenação possível.

É bem verdade que a representação imediata do texto no espaço à revelia do trabalho de mesa desvenda dimensões que escapam à abordagem analítica. Esta, em contrapartida, revela redes de sentidos e particularidades que não serão todas ativadas pela representação, seja porque esta não as escolheu, seja porque não teve meios de percebê-las, pois às vezes o texto também escapa ao palco. Essas duas abordagens se completam ou se con-



Antonio Petrin,
Ângela Dip e
Gabriel Miziara.
*A balada de um
palhaço*, de Plínio
Marcos, 2003.
Foto: Joana Mattei

tradizem, e não obedecem forçosamente a uma ordem cronológica padronizada. O trabalho de mesa, em certo sentido, busca a construção de um palco imaginário e a ativação de processos mentais ordenados num movimento que apreende o texto a caminho do palco. O texto teatral não fala sozinho, mas pode-se imaginar que “responda” às proposições do diretor, elenco e equipe de criação que constroem seus sistemas de hipóteses e teses.

Como finalização, reiteramos que o trabalho de mesa, independente de ênfases dramaturgias ou cênicas no processo de criação teatral, é um aplicativo que projeta a encenação, criando devires. Funciona, conforme já indicamos anteriormente,

como apontamentos para a montagem, vestígios de caminhos encenatórios, procedimentos de ensaio, estratégias de ações para o processo, garimpo de ideias, estudos estéticos, ponto de catalisação e de encontro da equipe. Em síntese: o trabalho de mesa é um acento na prática reflexiva da montagem nas camadas objetivas e subjetivas do texto e da encenação que podem, a partir daí, ser previamente questionadas, organizadas e amadurecidas em suas potencialidades expressivas. O entorno de uma boa “mesa” pode se constituir num importante instrumento de estudos teatrais, e numa etapa fundamental de vivência do processo de criação e montagem do espetáculo teatral. ☆

Referências bibliográficas

- DE TORO, F. *Theatre semiotics: text and staging in modern theatre*. Toronto: University of Toronto Press, 1995.
- HODGE, F. *Play directing: analysis, communication and style*. Nova York: Prentice Hall, 1971.
- LEHMAN, H. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- PAVIS, P. A *Análise dos Espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- ROOSE-EVANS, J. *Experimental theatre: from Stanislavsky to Peter Brook*. Londres: Rotledge, 1989.
- RYNGAERT, J. P. *Introdução à análise teatral*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- _____. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- UBERSFELD, A. *Para ler o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.