

A DRAMATURGIA SOB A LENTE DO CONFLITO: UMA PERSPECTIVA NÃO-TELEOLÓGICA

João Ricken (Universidade de Brasília – UnB)¹

Lidia Olinto (Faculdade de Artes Dulcina de Moraes/Universidade de Brasília – FADM/UnB)²

RESUMO

A partir do Renascimento, observa-se um processo de interpretação e canonização de Aristóteles, “aristotelismo” (ROUBINE, 1998), que aos poucos fixou certo modelo normativo para a prática dramática europeia, chegando-se, nos séculos XVIII-XIX, ao paradigma do "drama absoluto" (SZONDI, 2001). Esse modelo canônico se caracteriza pelo diálogo entre os personagens, pelas unidades de ação, tempo e espaço e pelo conflito intersubjetivo, isto é, entre sujeitos-personagens. E com a chamada “crise do drama” (SZONDI, 2001) no final do século XIX, inicia-se um outro processo, também longo e não-linear, de ruptura com esse cânone do gênero dramático através da exploração de "desvios épicos e líricos" (SANCHES, 2016), ora sutis ora mais radicais. Uma das principais transformações na escrita dramática moderno-contemporânea diz respeito à presença do conflito intersubjetivo, que tende a perder foco com a epicização e o lirismo do drama. Entretanto, entendendo a intersubjetividade (relação entre indivíduos) como apenas uma possibilidade de pulsão de conflito, propõe-se a ideia de se pensar em mais duas pulsões: "intrassubjetiva" (o indivíduo em relação consigo mesmo) e "extrassubjetiva" (o indivíduo em relação com o meio: questões sociais, culturais, ambientais etc.). Desse modo, investiga-se a hipótese de o conflito servir como uma ferramenta útil tanto para análise como para criação cênico-dramática. Tal investigação é primeiramente realizada, no presente trabalho, através de uma exposição teórica e, em seguida, através do uso dos conceitos abordados sobre conflito para análise do processo de escrita e montagem da peça *Dentro*, montada no departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília.

¹ João Ricken é bacharel em Artes Cênicas pela UnB e atualmente trabalha como ator, dramaturgo e diretor no Coletivo Truvação de Teatro. O presente trabalho surge de seu trabalho de conclusão de curso (TCC), com pesquisa em coautoria e orientado pela profa. Dra. Lidia Olinto.

² Lidia Olinto tem mestrado e doutorado em artes da cena pela UNICAMP e pós-doutorado pela UnB. Atualmente, é professora do Departamento de Artes Cênicas da UnB e da Faculdade de Artes Dulcina de Moraes.

PALAVRAS-CHAVE

Teatro; Dramaturgia; Drama.

ABSTRACT

From the Renaissance onwards, there was a process of interpretation and canonization of Aristotle, "Aristotelianism" (ROUBINE, 1998), which gradually established a certain normative model for European dramaturgical practice, reaching, in the 18th and 19th centuries, the paradigm of "absolute drama" (SZONDI, 2001). This canonical model is characterized by the dialogue between characters, by the units of action, time and space and by the intersubjective conflict, in other words, by the conflict between subjects/characters. And with the so-called "drama in crisis" (SZONDI, 2001) at the end of the 19th century, another process, also long and nonlinear, begins to break with this canon of the dramatic genre through the exploration of "epic and lyrical deviations" (SANCHES, 2016), sometimes subtle and sometimes more radical. One of the main transformations in modern-contemporary dramatic writing concerns the presence of intersubjective conflict, which tends to lose focus with the epicization and lyricism of drama. However, understanding intersubjectivity (relationship between individuals) as just one of different possibilities of pulsions of conflict, it is proposed the idea of thinking about two more pulsions: "intrasubjective" (the individual in relation to himself) and "extra-subjective" (the individual in relation to the environment: social, cultural, environmental issues, etc.). Thus, it is investigated the hypothesis of conflict serving as a useful tool both for analyzing and for creating scenic-dramaturgical works. Such investigation is first carried out, in the present work, through a theoretical exposition and, later, through the use of the concepts discussed about conflict for the analysis of the processes of writing and rehearsing of the play *Dentro* performed in the department of Scenic Arts at the University of Brasília.

KEYWORDS

Theatre; Playwriting; Drama.

DRAMATURGIA E CONFLITO; OU: CONFLITO NA DRAMATURGIA

Entendendo por teleologia "a ciência que estuda os fins", a ideia de uma perspectiva "não-teleológica" vem justamente para propor um entendimento de "não-

fim", ou um estudo sobre o "não-fim" do conflito. Logo, defender uma perspectiva "não-teleológica" de conflito na dramaturgia, isto é, uma perspectiva que não reconheça tal elemento como algo que desaparece, que dá lugar a outro, ou que se "elimine" (por isso a ideia "escatologia" também pode se aplicar aqui), implica que também existam perspectivas em certa medida teleológicas sobre o mesmo elemento. De fato, existem autores³ que se referem a um suposto "desaparecimento" do conflito no decorrer das transformações do drama ao longo do século XX. Ao mesmo tempo, afirmar que existem perspectivas que consideram o fim de algo (um certo modelo dramático caracterizado pelo conflito, nesse caso) também implica que esse algo em algum momento surgiu, nasceu ou foi instaurado de alguma forma. Contextualizar tais visões na busca por uma perspectiva não-teleológica do conflito nos trará mais entendimentos sobre dramaturgia e o conflito como um de seus elementos.

A partir do Renascimento, observa-se um processo de interpretação e canonização de Aristóteles, "aristotelismo" (ROUBINE 2003, p.10), que aos poucos fixou certo modelo normativo para a prática dramática europeia, chegando-se, nos séculos XVIII-XIX, ao paradigma do "estilo dramático puro" (SZONDI, 2001, p.96). Esse modelo canônico se caracteriza pelo diálogo entre os personagens, pelas unidades de ação, tempo e espaço e pelo conflito intersubjetivo, isto é, entre sujeitos-personagens. E com a chamada "crise do drama" (SZONDI, 2001, p.79) no final do século XIX, inicia-se um outro processo, também longo e não-linear, de ruptura com esse cânone do gênero dramático através da exploração de desvios épicos e líricos⁴, ora sutis ora mais radicais. Uma das principais transformações na escrita dramática moderno-contemporânea diz respeito à presença do conflito intersubjetivo, que tende a perder foco com a epicização e o lirismo do drama. Assim, o presente trabalho busca mapear diferentes visões levantadas sobre o elemento "conflito" nas práticas dramáticas desde o início do último século, observando como esse elemento pode se flexibilizar/transformar, para investigar a hipótese de o conflito servir como uma ferramenta útil tanto para análise como para criação cênico-dramática.

³ Como Peter Szondi (2001) e Jean Pierre Sarrazac (2002), por exemplo.

⁴ A noção de "desvio", no sentido que se adota aqui, parte de Jean-Pierre Sarrazac (2002) e aprofundada por João Sanches. De acordo com Sanches, "a noção de desvio seria um desdobramento da noção de distanciamento de Brecht", sendo que a "diferença entre distanciamento e desvio estaria no fato de que a noção de desvio, aqui proposta, trata especificamente de construções dramáticas nas quais a autorreflexividade se apresenta não apenas por meio de emersões épicas." (SANCHES, 2016, p.10).

No *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo*, os autores Laurent Gaudé, Hélène Kuntz e David Lescot trazem a seguinte descrição do termo "conflito":

A partir de seu sentido etimológico – o de "choque" –, o termo "conflito" ampliou-se. Não designa mais apenas o instante preciso da colisão, mas mais genericamente toda situação que coloque em cena duas entidades antagônicas – dois indivíduos, mas também dois países em guerra ou dois desejos no seio de uma mesma consciência –, seja o choque real ou subterrâneo. Essa riqueza é primordial. Dramaturgicamente, falar de conflito é remeter à noção de "colisão" dramática, oriunda dos *Cursos de estética* de Hegel. A própria ideia de colisão remete a um teatro da ação* no qual o desenrolar da fábula acompanha as diferentes etapas de uma luta. Nesse sentido, a história da noção dramática de conflito seria a de um lento desaparecimento, acompanhando a erosão da ação dramática. Entretanto, se entendermos o termo conflito em seu sentido mais amplo, parece de fato que as escritas modernas e contemporâneas continuam a se alimentar de tensões, oposições e lutas. (GAUDÉ; KUNTZ; LESCOT, 2013, p.41).

A definição acima não desconsidera completamente uma definição mais "tradicional" do termo, mas reconhece que tal noção de conflito não dá conta de tudo o que o termo abrange, à medida que as próprias formas de se pensar e fazer teatro se ampliam. Ou seja, é reconhecido que existe uma noção primeira de conflito ligada à etimologia da palavra e à lógica da "forma fechada" (PAVIS, 2008, p.67) ou de um "teatro da ação" (GAUDÉ; KUNTZ; LESCOT, 2013, p.41), mas ao mesmo tempo abre-se espaço para entender que o conflito pode existir em sentido ampliado, reconhecendo "tensões, oposições e lutas" como possíveis territórios de conflito que alimentem escritas modernas e contemporâneas. É possível pensar, inclusive, que essas "tensões, oposições e lutas" não se limitam apenas à escrita dramática, visto que, mesmo considerando o campo expandido da dramaturgia e reconhecendo a existência de processos teatrais que não necessariamente tenham o texto como primeira camada da dramaturgia, ainda assim é possível que dramaturgias "menos tradicionais", em seu discurso/temática/poesia, alimentem-se desses sentidos mais amplos de conflito. No que se refere à expansão do termo "dramaturgia" para além do texto dramático como material literário, escrito para o palco, Marcus Mota coloca:

Inicialmente, outras atividades relacionadas às artes para a cena valem-se das implicações da dramaturgia para se redimensionarem. Por isso temos expressões como dramaturgia do diretor, dramaturgia do ator, dramaturgia coreográfica, dramaturgia da iluminação, entre tantas. Por outro lado, outras artes, ao buscarem um modelo estético no teatro, também se apropriam de procedimentos dramáticos, produzindo híbridos como dramaturgia fílmica, dramaturgia da

imagem, dramaturgia musical e teledramaturgia. Diante dessa inflação do conceito, observamos ainda usos bem dilatados, metafóricos, como dramaturgia da memória, dramaturgia do corpo e dramaturgia do cotidiano.

Dentro desse movimento de ampliação do escopo da dramaturgia, a própria atividade de escrever um texto para ser encenado vem recebendo diferentes tratamentos, não só em virtude das rupturas e experimentações teatrais no século XX, como também por conta da incorporação de processos de escrituras radicais desenvolvidos na literatura, no cinema, nas artes plásticas e nas artes digitais. Desse modo, quem quiser se dedicar à dramaturgia precisa necessariamente enfrentar essa multiplicidade de empregos de algo que parece não muito definido, mas de que todos querem tirar uma lasca. (MOTA, 2017, p.34)

Dada a expansão do(s) conceito(s) de dramaturgia, pode-se entender a dramaturgia como composição, tessitura de elementos em trajetória, elementos esses que por si só configuram-se em espécies diferentes de dramaturgia, como os termos exemplificados por Mota. Também com base no que discute Joseph Danan em *O que é a dramaturgia?* (2010), considera-se aqui que toda dramaturgia final de um espetáculo parte de uma primeira camada dramaturgical – essa podendo ser um texto dramático, uma bula de remédio, ou mesmo um tema, um objeto, ou qualquer outro elemento que possa servir de ponto de partida para o processo de encenação de um espetáculo – e vai ganhando novas camadas dramaturgical ao longo do processo, à medida que entram em jogo os trabalhos de direção, atuação, cenografia, sonoplastia etc. Como define Jean Pierre Ryngaert: "a dramaturgia estuda tudo o que constitui a especificidade da obra teatral na escrita, a passagem à cena e a relação com o público. Ela se empenha em articular a estética e o ideológico, as formas e o conteúdo da obra, as intenções da encenação e sua concretização" (RYNGAERT, 1998, p.225).

Assim sendo, e levando em consideração as transformações no drama ao longo principalmente do último século, é possível compreender que o elemento dramaturgical "conflito", quando entendido somente no território da intersubjetividade, ligada a uma lógica de "forma fechada" (PAVIS), de fato não deve ser capaz de contemplar ou mesmo se encaixar em meio a tantas formas existentes de dramaturgia e até mesmo de se abordar a prática cênica. Não é de se surpreender, portanto, que Jean-Pierre Sarrazac, por exemplo, fale em um "desvanecimento do conflito" (2002, p.14) na produção dramaturgical moderno-contemporânea, ou mesmo que Patrice Pavis considere a relevância do conflito como algo que "só se justifica para uma dramaturgia da ação (*forma fechada**)" (PAVIS, 2008, p.67). No entanto, isso não significa que não possam haver maneiras de enxergar conflitos (em pulsões/eixos diferentes) que tenham lugar de

relevância em dramaturgias "menos tradicionais" ou que possam ter utilidades para o artista cênico quando identificados/interpretados.

Em vista da possibilidade de se pensar no conflito para além de sua dimensão interpessoal, sendo a pulsão intersubjetiva apenas um dos diferentes territórios possíveis de conflito, propõe-se pensar em mais duas pulsões como territórios de conflito igualmente possíveis: as pulsões "intrassubjetiva" e "extrassubjetiva". Nessa perspectiva, entende-se: por "intersubjetivo" a relação entre indivíduos; por "intrassubjetivo" a relação do indivíduo consigo mesmo em suas contradições e dilemas; por "extrassubjetivo" a relação do indivíduo com as estruturas socioeconômicas e as questões políticas oriundas (para além de duas subjetividades/sujeitos em choque). É importante destacar que a ideia aqui proposta não é de limitar o conflito em três "categorias"; na presente pesquisa, considera-se que essas pulsões podem (e talvez devem) se interconectar, não se excluindo mutuamente, podendo a tônica recair ora sobre uma, ora sobre outra, ora em duas, numa grande diversidade de espectros possíveis para o elemento conflito. Um exemplo de conflito de pulsão dominante não intersubjetiva é a peça *Esperando Godot*, na qual, mesmo que as falas da peça estejam estruturadas em formas de diálogos (relações interpessoais) as pulsões intra e extrassubjetivas ocupam um lugar muito mais central que os pequenos conflitos interpessoais entre os personagens.

Ainda quanto a possíveis "variações" de conflito, é relevante expor o que trás Stephan Baumgartel ao discorrer sobre a possível presença de conflito no chamado "teatro performativo":

Em meados dos anos 90, novas práticas teatrais que não se enquadravam na forma dramática foram analisadas enquanto práticas "pós-modernas" (Pavis), "pós-dramáticas" (Lehmann), ou "performativas" (Féral). Na dramaturgia dramática, o confronto entre a proposta ficcional e a realidade empírica dos espectadores acontece dentro de um contexto representacional, ou seja, sob hegemonia da comunicação intraficcional entre os personagens. Para as referidas dramaturgias novas, o eixo dominante do confronto vem sendo o vetor entre palco e *theatron*. (BAUMGARTEL, 2010, p. 34.)

Observa-se que o autor não fala em desaparecimento ou descentralização do conflito. Ao invés disso, o autor opta por apresentar uma perspectiva que considera que, nas práticas cênicas mencionadas, o conflito migraria de eixo, deslocando-se do universo intraficcional (próprio ao universo ficcional/interno da obra) e se dando predominantemente no eixo extraficcional (entre palco/obra e plateia). Assim sendo, da

mesma forma que Baumgartel não se refere a um fim do conflito, mas sim a um deslocamento desse elemento, considera-se que o conflito pode, além de deslocar-se de eixo (intraficcional/extraficcional), variar em pulsão (intra/inter/extrassubjetiva).

É possível, ainda, observar uma correlação entre conflitos intra e extraficcionais de “suspense” como descrita por Martin Esslin. Os exemplos de suspense mencionados por Esslin em *Uma Anatomia do Drama* parecem relacionar a perspectiva do espectador ao que há de conflito no microcosmo da peça, evidenciando um constante e coexistente eixo macrocósmico de conflito à medida que o espectador se põe a questionar e a esperar determinados acontecimentos da obra. A expectativa vs. o "não saber o que vai acontecer" podem caracterizar um eixo macrocósmico, ou extraficcional, de conflito, mas que depende do contexto intraficcional para existir. Os conflitos intraficcionais são parte daquilo que cabe à obra antes da mesma ser apresentada para o espectador, mas à partir do momento em que há público, há um entrelaço unindo as camadas intraficcionais e extraficcionais de conflito, pois os fatores intraficcionais constantes à obra, já contendo conflito, entram em relação com a reação do público, gerando novos conflitos em eixo extraficcional.

Dessa forma, pode-se considerar o conflito como uma teia, através da qual coexistem em co-dependência dimensões intra e extra-ficcionais e pulsões inter, intra e extrassubjetivas, sendo que o eixo e as pulsões dominantes podem variar de obra pra obra. Essa "teia" vale tanto para a correlação entre a camada intraficcional e a extraficcional, como para a interdependência das pulsões inter, intra e extrassubjetivas dentro da camada intraficcional, entendendo que a extrassubjetividade pode ser atravessada por questões/pulsões intra e inter-subjetivas, assim como a intrassubjetividade pode ser atravessada por pulsões extra e inter, e a inter-subjetividade por pulsões extra e, principalmente, intra. Assim, entendendo que o eixo intraficcional de conflito abarca as pulsões intra, inter e extrassubjetivas, pode-se considerar a possibilidade de variações de pulsão também no eixo extraficcional, tendo os eixos intra e extraficcionais como eixos "guarda-chuva" que ao mesmo tempo se correlacionam, como exposto no esquema abaixo:

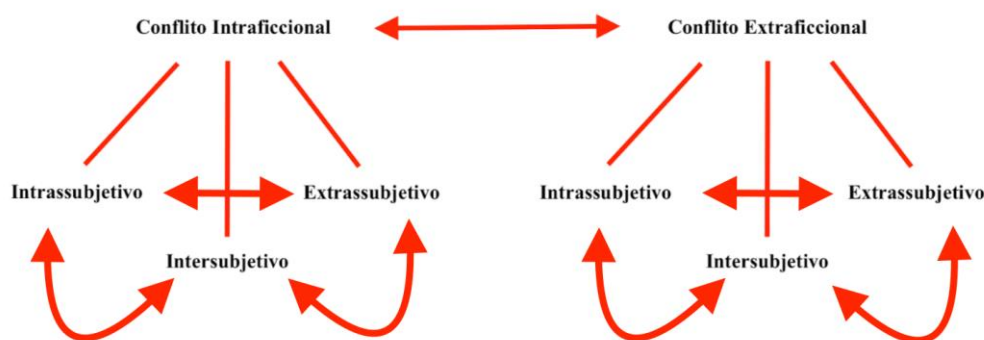


Figura 1 – Camadas de conflito em correlação

O destrinchar de uma dramaturgia sob a lente do conflito, seja analisando o texto dramático (se houver), seja considerando dramaturgia em seu sentido mais amplo – e assim incluindo outras camadas do processo de criação –, nos dá diferentes exemplos de abordagens possíveis ao se tentar desenvolver uma cena, bem como possibilita alimentar ainda mais a discussão teórica sobre essa mesma lente. Dada a possibilidade de se encontrar conflito em muitos detalhes, no entanto, opta-se aqui por destacar alguns exemplos em que a lente do conflito se mostrou útil/relevante no processo de criação da peça *Dentro*, encenada pela primeira vez em 2019 na Universidade de Brasília como resultado da disciplina de direção teatral do curso de Artes Cênicas. A ideia de expor exemplos práticos após explicar o que seria cada eixo e pulsão de conflito considerados na presente investigação vem para levantar possibilidades de caminhos investigativos, deixando quem for investigar livre para decidir em que momentos usar essa lente como auxílio pode ser interessante para o próprio processo.

A LENTE DO CONFLITO NA CRIAÇÃO E MONTAGEM DO ESPETÁCULO "DENTRO"

A peça *Dentro* gira em torno do personagem Micael, um homem jovem que, ao isolar-se em seu quarto, se percebe perdido no tempo e dentro de si mesmo. Ele é então visitado por três criaturas – chamadas, respectivamente, X, 12 e Peixe – que o confrontam sobre algo que teria ocorrido, motivando esse estado de confusão de Micael que faz com que ele acredite estar preso no tempo. As criaturas obrigam Micael a lidar com diversas das sombras de seu inconsciente e afirmam que se o mesmo não desvendar o que aconteceu/está acontecendo, ele permanecerá preso nesse lugar que já não se sabe mais se é seu quarto, seu próprio inconsciente, ou uma pausa no tempo (ou no espaço-tempo). A chave do mistério da peça parece estar contida na misteriosa

relação entre Micael e sua irmã Alice, com quem ele mora. Mas, para entender o que se esconde ali, Micael precisa olhar para si (ou para "dentro") e entender o que habita nele que alimenta essa situação. Ao longo de toda a peça, diversos dos fatos/elementos/símbolos apresentados são colocados em dúvida, borrando os limites entre real e imaginário. Confunde-se o que aconteceu com o que pode estar prestes a acontecer e com o que talvez seja somente desejo/imaginação/projeção de Micael, ou mesmo de Alice.

Na primeira versão do texto de "*Dentro*", que comecei a escrever em 2014 em aulas de dramaturgia que cursei previamente à minha graduação na Universidade de Brasília, o grande mistério da peça se desvendava quando Micael descobria que ele acabara de assassinar sua própria irmã. Talvez a minha primeira inspiração para escrever a peça tenha sido minha curiosidade, alimentada pelos diversos filmes/séries de suspense e documentários criminais que eu assistia, por tentar escrever uma cena que retratasse um assassino que não percebe que cometeu esse assassinato, mas que precisa urgentemente tomar consciência disso. Assim, botei a história em prática ao introduzir as personagens X, 12 e Peixe, que, dentre diferentes interpretações possíveis, podem ser consideradas fragmentos do inconsciente de Micael. Enquanto dramaturgo, a "justificativa" (não explícita no texto) que criei para desenvolver a dinâmica entre as criaturas foi a seguinte: em um momento traumático (o assassinato que acabara de ocorrer), Micael teve sua personalidade dividida entre quatro figuras: X, 12, Peixe e, por último, "Adão", sendo Adão o nome pelo qual as criaturas chamam Micael. "Adão", nesse caso, seria o que resta da personalidade e das memórias de Micael quando o mesmo vê X, 12 e Peixe não como vozes na sua cabeça ou traços de sua própria personalidade, mas como figuras humanóides andróginas que dialogam com ele.

Observa-se que a relação entre as personagens de *Dentro* se dá através da transformação de conflitos de pulsão intrassubjetiva (Micael em conflito consigo mesmo) em conflitos de pulsão intersubjetiva (as criaturas em conflito interpessoal direto com Micael, representando seus conflitos internos). Entendo, hoje, que essa estratégia pela qual optei, de transformar conflitos intrassubjetivos em conflitos intersubjetivos, possivelmente está ligada ao fato de que, quando comecei a escrever o texto, minhas referências de textos dramaturgicos consistiam quase que exclusivamente em textos centrados em diálogos. Assim, ao tentar escrever um texto teatral marcado pela intrassubjetividade, usando as referências e poucas ferramentas teóricas que eu

tinha até então, encontrei uma solução ao pensar naqueles conflitos internos em forma de diálogos, ou seja, trazê-los para a "esfera do inter" (SZONDI, 2001, p.30).

Ainda antes de encenar a peça, segui desenvolvendo o texto de *Dentro* em cursos de dramaturgia paralelos à minha graduação na UnB, quando estudei com a dramaturga Arlene Hutton, que muito enfatizava a importância do conflito na dramaturgia em seus cursos. Nesse processo, passei a, conscientemente, potencializar alguns momentos de conflito intersubjetivo no texto. Por exemplo: em suas versões antigas, o início da peça se dava com um solilóquio de Micael, contendo fragmentos de seu "surto" que o fez acreditar estar preso no tempo. Cheguei a, inclusive, explorar rimas e descontinuidades da fala nesse texto. Já nos cursos de Hutton, acabei por transformar esse texto inicial em um texto mais linear de Micael, que agora ao invés de falar aquilo como um solilóquio poético, agora dizia coisas diretamente para um relógio na parede de seu quarto. Não fiz essa alteração por sugestão direta de Hutton, mas entendo que essa minha escolha tenha tido a ver com o como eu, naquele momento, entendia o que era essa suposta necessidade de conflito na cena e como materializar o tal conflito.

De toda forma, o fato de Micael tentar conversar com o relógio e não obter resposta serviu para potencializar a irritação e a confusão de Micael que aumentam ao longo de sua fala inicial. Ou seja, o que anteriormente talvez fosse o trecho da peça em que a pulsão intrassubjetiva aparecia de forma mais direta, tornou-se uma espécie de conflito intersubjetivo entre Micael e seu relógio. Lembro de, antes de fazer tal mudança no texto, sentir falta de uma motivação que levasse Micael a falar aquelas coisas em voz alta, pois seu texto inicial até então aparecia como um solilóquio, o que não me parecia ser coerente com a forma com a qual a peça se desenvolve nas demais cenas. Isso não significa que transformar solilóquios em falas direcionadas a algo ou alguém "funcione melhor" em cena, apenas demonstra que experimentar mudar pulsões de conflito pode servir como um caminho para buscar "soluções" para cenas em construção que talvez ainda não estejam contemplando quem as constrói/executa.

Já durante sua montagem em 2019, outra alteração relevante foi feita no texto de *Dentro*, também implicando diretamente na pulsão de conflito da cena. Há um momento da peça em que Micael, no auge de sua confusão interna, ameaça Alice com um faca, pedindo, a mando das criaturas, que Alice lhe conte uma história. Originalmente, nesse momento Alice contava seguinte história para Micael:

Era uma vez uma menina que vivia sozinha e gostava de brincar na floresta. Um dia, enquanto estava brincando, ela viu um galho prateado brilhando no chão, perto de um rio. Ela pegou o galho e percebeu que ele soltava uma tinta diferente quando tocava a pele dela. Ela achou aquilo muito bonito e desenhou um "X" na própria pele com o galho. Nessa hora, tudo ficou em silêncio. Os pássaros pararam de cantar, o rio parou de correr, o vento parou de bater nas árvores... A menina tinha parado no tempo. E ela amou. Agora ela podia brincar por horas ali na floresta sem ter que dar satisfação a ninguém e sem ter medo de escurecer. Como ela não tinha amigos, ela já estava acostumada a brincar sozinha, mas depois de 12 horas não passadas, a menina foi consumida por uma solidão que ela nunca tinha sentido antes. Ela voltou correndo pra beira do rio na intenção de pegar aquele galho prateado e fazer o tempo voltar ao normal. Mas o galho tinha sumido e ela percebeu que estava presa no tempo para sempre. Então ela sentou em uma pedra e chorou. Eis que, de repente, ela escuta o rio começar a correr. Ela olhou pro rio e pensou "Finalmente! O tempo voltou ao normal! Estou salva!". Mas do rio, saiu um peixe esquisito. Ele disse à menina: "Seu relógio parou. Não tem mais como consertar. Mas se você quiser, você pode vir comigo, o rio vai continuar correndo." E ele sorriu pra ela. Nessa hora, ela se sentiu segura e pulou no rio, junto com o peixe. E eles nadaram. O tempo voltou a passar e a menina nunca mais foi vista. (Texto não publicado).

Entendemos, enquanto grupo que ali montava o espetáculo, que uma história longa e tão cheia de símbolos como a que é contada por Alice em *Dentro*, enfraquecia a tensão da cena mencionada entre Micael e Alice, visto que, nessa cena, Alice estaria sendo ameaçada com uma faca em seu pescoço, enquanto há uma ação dinâmica de fala entre as criaturas que manipulam Micael. Decidimos, portanto, tirar a história da cena em que estava e colocá-la como uma espécie de prólogo do espetáculo. Assim, Alice conta essa história, evocando uma atmosfera de mistério, os símbolos do tempo e a morte, bem como já instaurando no "inconsciente" da peça os nomes "X", "12" e "Peixe", que se camuflam na história. A história contada por Alice, que costumava ser contada em diálogo/conflito interpessoal com Micael, passou a ser contada diretamente para o público, brincando com as camadas intra e extraficcionais da peça em uma cena que, através de uma atmosfera sombria e uma história carregada de símbolos marcantes – alguns até absurdos –, convida o espectador a embarcar na atmosfera de *Dentro*.

Também resultado do processo de montagem de *Dentro* em 2019, o que antes era o desvendar de um crime (o desfecho da peça com a descoberta de que Micael teria assassinado sua irmã), acabou por se tornar o levantar de uma grande dúvida: talvez Micael tenha matado Alice, talvez Alice tenha matado Micael, talvez haja apenas uma ameaça de assassinato iminente e Micael está de fato preso no tempo no momento anterior ao crime, talvez um dos dois tenha cometido suicídio, enfim, a perspectiva do espectador possui grande parte na resposta (ou nas dúvidas). Ouvindo relatos de

espectadores, pude perceber algumas perspectivas diferentes sobre o que ocorreu entre Micael e Alice, sendo que alguns espectadores saíam extremamente convictos de seus entendimentos (diversos, por sua vez) e outros saíam na dúvida, considerando diferentes perspectivas possíveis. Explorar essa autonomia do espectador no que diz respeito ao entendimento da obra pode ser entendido, se levado em consideração o pensamento de Martin Esslin, com uma forma de desenvolver suspense. Segundo Esslin:

Além do mais, essa necessidade de os espectadores decidirem por si mesmos como interpretar a ação acresce ao suspense com que a platéia acompanhará a história. Ao invés de serem informados a respeito de uma situação, como inevitavelmente acontece ao leitor de um romance ou conto, os espectadores do drama são efetivamente colocados dentro da situação em questão, sendo diretamente confrontados com ela. (ESSLIN, 1978, p.21).

Desse modo, pode-se considerar que quando *Dentro* deixa de ser finalizada dando uma certeza ao espectador e, ao invés disso, dá a ele a possibilidade de interpretar a ação, a obra ganha mais um momento de conflito observável. Essa mudança no texto, realizada durante o processo de montagem de 2019, pareceu nos contemplar mais enquanto grupo (diretor/dramaturgo e elenco) quanto ao que de fato queríamos passar para o público na peça em questão. Isso não significa que um final ambíguo é "mais potente" necessariamente, mas considero importante citar exemplos de transformações no texto de *Dentro* que implicam na presença de conflito, justamente para indicar algumas possibilidades de se explorar conflitos em um texto dramático.

Quanto às pulsões dominantes de conflito, pode-se considerar que *Dentro* tem como conflito principal a batalha interna de Micael, que quer sair da situação de estar preso no tempo-espaço, mas que, para isso, precisa entender e decifrar um mistério cuja resposta está escondida em seu inconsciente: o que aconteceu para que Micael ficasse preso no tempo-espaço? Qual foi o último fato ocorrido antes do "aprisionamento" de Micael e o que há por trás desse fato? Ou seja, o conflito geral da obra, o desejo em choque com desafios, que é o que impulsiona as ações subsequentes, se dá em pulsão intrassubjetiva dominante. No entanto, em *Dentro*, o quarto de Micael não serve apenas como quarto, mas como uma extensão de seu inconsciente, no qual ele interage pessoalmente com questões/figuras do seu interior. Os lugares onde pulsa esse conflito intrapessoal de Micael são materializados através das personagens de X, 12 e Peixe, configurando diversos micro-conflitos interpessoais, ou de pulsão intersubjetiva, ao longo da obra.

Os conflitos de pulsão intersubjetiva mais evidentes em *Dentro* podem ser listados da seguinte forma: Micael quer entender o que o levou à chegar na situação inicial da peça, mas X confunde Micael progressivamente, trazendo à tona apenas fragmentos do mistério e da memória de Micael; 12 quer, contraditoriamente, que Micael beije e/ou mate Alice, enquanto Micael constantemente recusa; Peixe quer que Micael cometa suicídio como auto-punição, mas Micael jura não entender o que ele pode ter feito de errado, além de sentir-se amedrontado pela figura de Peixe, dificultando a comunicação entre os dois; Alice quer dormir, mas Micael faz muito barulho no quarto ao lado no meio da madrugada; Alice quer acalmar Micael e entender o que há de errado, enquanto Micael se assusta com a presença de Alice, pois quanto mais eles interagem, mais Micael sente que os dois não estão no mesmo momento no tempo e isso o apavora; Micael acredita ter beijado Alice em um momento anterior da peça (que é concretizado para o público) e eventualmente tenta beijá-la de novo a mando das criaturas, enquanto Alice jura não se lembrar do beijo e se assusta cada vez mais com o comportamento de Micael. Esse último conflito entre Micael e Alice se desdobra em um momento "ápice" do conflito entre as criaturas e Micael e entre Micael e Alice: as criaturas forçam Micael a pegar uma faca e ameaçar Alice para que ela conte uma história, porém, durante a história, Micael entrega a faca para Alice, que o ameaça. No meio desse confronto, o tempo para e retorna para a primeira cena de Micael.

Quando me coloco a praticar minha escrita dramática, raramente penso: "vou escrever uma cena e a pulsão dominante de conflito será X". Normalmente meus processos de escrita são mais intuitivos em um primeiro momento, mas quando entro em processo de reescrita/ajustes, considero interessante perceber quais relações de conflito já se configuraram para entender se julgo necessário construir algumas delas de forma mais fluida e/ou coerente para com cada personagem, além de pensar se alguns deslocamentos ou transformações de pulsão relativos a esses conflitos poderiam ser interessantes para a dinâmica da peça. Perceber como se configuram as pulsões e eixos de conflito presentes em *Dentro* me ajudou também como diretor, por pensar entender que, a partir das relações de conflito presentes no texto, posso explorar como potencializá-las cenicamente: como e em que momentos deixá-los mais sutis ou mais ressaltados através da atuação e dos elementos diversos de encenação? Poderiam, ainda, aparecer mais relações de conflito para além do que é dado no texto?

Exponho isso tudo para colocar que o foco de *Dentro* nunca foi direcionado somente às relações de conflito observáveis no texto. Não levantei, ou ao menos não me

recordo de levantar, provocações do tipo: "Carol, busque o conflito de sua personagem com a personagem de Matheus". Na realidade, as relações de conflito presentes no texto já existiam e, só de estarem presentes, iam influenciando algumas das dinâmicas entre personagens à medida que se tentava levar para o corpo e para o espaço aquelas cenas que até então estavam apenas no papel (posteriormente fui entendendo que esse processo não se tratava simplesmente de "traduzir o texto escrito para o palco", até porque muito do que foi sendo descoberto na sala de ensaios implicou em alterações no texto). Tanto a relação dos atores/personagens com o espaço, como com objetos, bem como a estética e a atmosfera da peça eram elementos que eu considerava importantes no processo de direção. Nesse sentido, a lente do conflito serviu como uma interessante ferramenta em momentos diferentes do processo de montagem da peça.

Foram realizados, por exemplo, jogos físicos entre as personagens de forma a potencializar as relações já existentes ali. Como o texto indica que Micael tenta constantemente esquivar-se das "criaturas", entendemos que poderia ser interessante que Micael de fato tivesse sua movimentação limitada ao espaço da cama, o que cria uma nova camada de conflito, dando motivação ao como essas personagens relacionam-se espacialmente: Micael quer distanciar-se das criaturas e, ao mesmo tempo, quer que elas saiam do seu quarto, porém Micael é fisicamente impedido de sair do espaço de sua cama, enquanto as criaturas caminham livremente pelo espaço usando diferentes mecanismos para provocar/confundir/amedrontar Micael.

Criou-se, então, um elemento simbólico: fios pendurados em volta da cama, criando uma espécie de formato de "jaula". As "criaturas" também usavam fios e panos para amarrar Micael em alguns momentos, utilizando essas amarras como uma espécie de coleira, permitindo-o sair do espaço da cama, mas ainda amarrado a alguma criatura que o mantinha ligado ao centro dessa cama. Essa relação de conflito pautada na dinâmica espacial com a cama tornou-se uma constante na peça, mesmo não estando presente no texto. Há momentos da peça em que Micael pode sair do espaço da cama, mas somente quando as "criaturas" o permitem (empurrando-o ou puxando-o para fora, por exemplo), sendo que ainda assim Micael constantemente se via sugado novamente ao espaço da cama, que serviu quase como um "campo gravitacional" para as personagens. Na peça, inclusive, brinca-se com diferentes ações que remetem à rotação em sentido horário em volta da cama, criando um paralelo com a figura do relógio ao fundo (com quem Micael conversa no início da peça), bem como com a temática do tempo, recorrente em *Dentro*.



Figura 2 – Temporada de *Dentro* no teatro Casa dos Quatro, em Novembro de 2019.

Foto – Marcos Lopes

(da esquerda para a direita) Matheus Dias (Micael), Carol Franklin (12), Eduardo Görck (X), Julia Tempesta (Alice) e Marianne Marinho (Peixe).

Na foto, é possível ver Micael sentado na cama, que por sua vez é delimitada pelos fios de sisal. Ao fundo, X, 12 e Peixe posicionam-se em volta de Alice, que se senta em frente ao relógio. A ideia de fios em volta da cama, ao invés de uma jaula que de fato prendesse Micael ali dentro, vem com a proposta de indicar que o "aprisionamento" de Micael é metafórico/imaginário, cabendo a ele mesmo desvendar como sair daquela situação. A relação espacial das personagens com a cama surgiu após observados alguns padrões que apareciam na relação dos atores com o espaço durante investigações no processo de ensaios. Ao entender esses padrões, percebi que assumir e, de certa forma, organizar essa dinâmica com a cama, poderia incorporar uma camada de conflito que se dava principalmente nas relações físicas entre personagens/atores, o que acabou por implicar também na relação de atores/personagens com espaço/objetos de cena, dando mais sentido à forma como os atores se movimentavam e se relacionavam com espaço. Isso ajudou a potencializar, ainda, aqueles momentos de conflito que já existiam no texto. Por exemplo: em um momento da peça em que a personagem "Peixe" ameaça Micael, o fato de Micael só ter o limite da cama para se esquivar de Peixe,

implica em um controle maior das criaturas sobre o Micael, aumentando as possibilidades de Peixe para aterrorizá-lo.

Sobre a questão da intrassubjetividade em *Dentro*, outro ponto pertinente de se levantar diz respeito ao como João Sanches descreve o "monodrama":

Mas a distinção e caracterização do monodrama como procedimento de desvio lírico se justifica na medida em que este procedimento se diferencia do épico pelo apelo, ou indicação que faz às emoções, aos sentimentos, à dinâmica inconsciente, íntima, onírica, da percepção humana – esses aspectos são evocados por meio de explicitações do enquadramento íntimo das personagens, do scriptor, ou mesmo devido a um alto grau de desreferencialização da ação, espaço, tempo, personagens e discursos. (SANCHES, 2016, p.176)

Ainda sobre o monodrama, expõe-se o seguinte comentário de João Sanches sobre a peça *Valsa Nº6* de Nelson Rodrigues: "Trata-se de um monodrama: o que a personagem enuncia e a própria situação que contextualiza sua figura são subjetivas, tudo que se passa no palco seria o que 'se passa na mente de Sônia'." (SANCHES, 2016, p.168). Nessa perspectiva, é possível considerar *Dentro* também como um monodrama, visto que toda ou quase toda a ação da peça diz respeito ao que se passa na mente de Micael. Considerando que o monodrama é apresentado por Sanches como possibilidade de desvio lírico, bem como que a ideia de *Dentro* ser considerado como um monodrama tem a ver justamente com a camada intrassubjetiva que permeia todo o espetáculo, é possível visualizar mais uma vez a ponte entre o lírico e a intrassubjetividade, ou a característica do lírico como possível território do "intra".

Estudar mais a fundo os conflitos em *Dentro* e acompanhar os ensaios, bem como revisar anotações do período de ensaios pensando a partir da lente do conflito teve um papel crucial para o meu entendimento prático de que o conflito em pulsão intersubjetiva é somente uma dentre diferentes possibilidades de conflito.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em acordo com Joseph Danan quando diz que "Já não estamos no tempo dos sistemas, das grandes sínteses teóricas" (DANAN, 2010, p.87), a ideia em "sistematizar" uma maneira de se pensar no conflito de forma expandida não vem na intenção de propor uma fórmula rígida de se analisar ou desenvolver dramaturgia, mas sim de oferecer ao artista cênico uma ferramenta minimamente estruturada que o auxilie em seu trabalho. Nessa perspectiva, reconhece-se que a interpretação de quais pulsões/eixos e conflitos são dominantes em uma obra, bem como em quais

pulsões/eixos investir, ou quais novas pulsões/eixos de conflito desenvolver (tanto partindo de uma dramaturgia já pronta, como no desenvolvimento de uma dramaturgia textual ou não), dependem da perspectiva do próprio artista cênico. Partir do pressuposto de que há sempre um eixo ou pulsão conflito passível de ser observado em qualquer cena que seja, permite que se pense sobre como trabalhar esse ou esses conflitos a favor do que se pretende chegar em relação à proposta artística de uma determinada obra teatral.

Vale lembrar que, mesmo que se consiga defender que não há teatro sem conflito, existem vários artistas cênicos fazendo teatro sem ter o elemento "conflito" em mente na hora de executar uma cena e isso não significa que essas cenas careçam de potência, mas também não significa que essas mesmas cenas não tenham conflito. Assim, a lente do conflito aparece como uma ferramenta útil e possível, mas não determinante na prática teatral. Entendendo que a lente do conflito pode ser útil tanto para o desenvolvimento como para análise de dramaturgias, pode ser interessante investigar a possibilidade de tal ferramenta apresentar-se também como uma abordagem que une camadas dramáticas diferentes, quem sabe de forma a permitir perspectivas/abordagens mais horizontalizadas de dramaturgia, encenação e atuação, por exemplo, seja em processo criativo ou em sala de aula.

REFERÊNCIAS CITADAS

BAUMGÄRTEL, Stephan. "Conflitos estruturais no texto pós-dramático: reflexões sobre o deslocamento do conflito dramático na teatralidade performativa e sua aplicação na dramaturgia brasileira". In: NAVAS, Cássia; ISAACSSON, Marta; FERNANDES, Sílvia (Org.). **Ensaio em cena**. Salvador, São Paulo, Brasília: 2010, p. 34-45.

BECKETT, Samuel. "À espera de Godot". In: BECKETT, Samuel. **Teatro de Samuel Beckett**. Lisboa: Arcádia, s.d.

DANAN, Joseph. **O que é a dramaturgia?**. 2. ed. Évora: Editora Licorne, 2010.

ESSLIN, Martin. **Uma anatomia do drama**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

GAUDÉ, Laurent; KUNTZ, Hélène; LESCOT, David. "Conflito". In: SARRAZAC, Jean-Pierre et al. (Org.). **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naify, 1ª edição eletrônica, 2013.

MENDES, Cleise Furtado. "A ação do lírico na dramaturgia contemporânea". In: **Revista aSPAs**. Vol 5, n.2. São Paulo: USP, 2015, p.6-15.

- MOTA, Marcus. **Dramaturgia: conceitos, exercícios e análises**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2017.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. **Ler o teatro contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- ROUBINE, Jean-Jacques. **A Linguagem da Encenação Teatral**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.
- SANCHES, João Alberto Lima. **Dramaturgias de desvio: recorrências em textos encenados no Brasil entre 1995 e 2015**. 2016. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Bahia, 2016.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. **O futuro do drama**. Tradução de Alexandra Moreira da Silva. Porto: Campos das Letras, 2002. Disponível em: https://www.academia.edu/15301564/O_Futuro_do_Drama
- SARRAZAC, Jean-Pierre et al. (Org.). **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naify, 1ª edição eletrônica, 2013.
- SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno**. (1880-1950). São Paulo: Cosac Naify, 2001.