

MATERIALIDADES NA DRAMATURGIA CONTEMPORÂNEA

Marcos Nogueira GOMES¹

Resumo

O artigo consiste em uma reflexão sobre a relação entre texto e cena na dramaturgia contemporânea, indicando a presença de elementos cênicos absorvidos pela escrita teatral, que configuram novas possibilidades de escrita e encenação, mais permissíveis entre si. Em seguida, partindo do conceito de materialidade em Jean-Pierre Sarrazac e Sílvia Fernandes, são levantadas outras possibilidades de diálogo entre o espectador e o fenômeno teatral.

Palavras-chave: Dramaturgia contemporânea; Materialidade; Teatro performativo.

Abstract

The article consists of a reflection on the relation between text and scene in contemporary dramaturgy, indicating the presence of scenic elements absorbed by theatrical writing, which configure new possibilities of writing and staging, more permissible among themselves. Then, starting from the concept of materiality in Jean-Pierre Sarrazac and Sílvia Fernandes, other possibilities of dialogue between the spectator and theatrical phenomenon are raised.

Keywords: Contemporary playwriting; Materiality; Performative theater.

1. Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da UNICAMP e Integrante do Grupo de Estudos em Dramaturgia Letra & Ato. Publicou a peça Luz Fria (Patuá: 2014). É autor, entre outras peças encenadas, de Motel Rashômon, Recursos Humanos e Origem Destino - adaptada para o formato HQ: Cidade das águas (Pólen: 2015).

Ao longo do século XX, à medida que o texto se desloca para fora do epicentro da criação, a cena e o texto se emancipam da tutela do gênero dramático, permitindo que o material textual seja manipulado em favor de um discurso dado pela fricção. Há, com isso, uma alteração na forma como a dramaturgia, e também o dramaturgo, irá se posicionar frente ao processo – principalmente, pela exploração de diferentes maneiras de contato entre texto e cena. Cria-se, com isso, uma zona de atrito – como aponta Patrice Pavis –, em que se torna quase “impossível separar escritura de encenação”.

Onde é que se dá, então, a encenação? A escritura absorveu-a em grande parte, como se o autor, desde uma instância superior, já tivesse regulado inúmeros problemas cênicos: ambiguidades não elimináveis, personagens não figuráveis, mudanças constantes de chaves de jogo, convenções e níveis de realidade. O encenador não é mais dono da atuação, ou pelo menos não é o único dono: é apenas um sócio do autor e do ator, um “homem sem importância”. Quase que se tornou impossível separar a escritura da encenação, mesmo que a antiga divisão do trabalho continue a distinguir funções de autor, ator, encenador (e espectador). (PAVIS, 2010, p. 131-2)

Essa pluralidade de procedimentos cênicos incorporados pela dramaturgia pode ser encontrada hoje na produção paulistana expressa por diversas tentativas de alargar e, por vezes, subverter as fronteiras do drama; são recursos articulados pelo autor no corpo do texto que revelam a estrutura da cena, e que, de maneira geral, valorizam a metalinguagem, a performatividade e o hibridismo formal, mas que, em sua essência, refletem as iniciativas dos dramaturgos de encontrar uma forma de imprimir no papel o seu tempo. É com este objetivo que eles foram testando alternativas, incorporando outros elementos, à medida que o drama, enquanto gênero literário, encerrado em um universo fechado e linear, passa a não dar mais conta de abarcar o sujeito moderno e contemporâneo. Segundo Jean-Pierre Sarrazac, no primeiro capítulo de *O futuro do drama*, “escrever no presente não é contentar-se em registrar as mudanças da nossa sociedade; é intervir na conversão das formas.” (SARRAZAC, 2002, p. 34).

Sarrazac observa também que a escrita contemporânea tem como característica a costura de diferentes discursos, gêneros e estilos. Um tipo de linguagem polifônica, dada pela edição de fragmentos e estilos permissíveis à cena, e pelo emprego de diferentes formatos de notação – e não pela reprodução exclusiva de relações intersubjetivas que se articulam dentro de uma estrutura fabular linear. Para Sarrazac, trata-se de uma noção de rapsódia: “um gesto de criação poética” perpetrado pelo “autor-rapsodo”,² no sentido de costurar, quase que literalmente, o texto (SARRAZAC, 2012, p. 152).

2. “(...) autor-rapsodo, que, no sentido etimológico literal – *rhaptein* significa ‘costurar’ –, ‘costura ou ajusta cânticos’. Através da figura emblemática do rapsodom que se assemelha igualmente à do ‘costurador de *lais*’ medieval – reunindo o que previamente rasgou e despedaçando imediatamente o que acaba de juntar –, a noção de rapsódica aparece, portanto, ligada de saída ao domínio do épico: o dos cantos e da narração homéricas, ao mesmo tempo em que a procedimentos de escrita tais como a montagem, a hibridização, a colagem, a co-

Pensar a dramaturgia contemporânea, neste contexto, é dialogar com a cena. É entender que não há mais determinações entre instâncias cênicas e literárias, mas uma relação congruente diretamente ligada à prática teatral. É entender também que esta prática não está apartada da teoria e da reflexão, como polos estanques, mas imbricados em um processo de criação mútuo – e, principalmente, é entender que separar todas estas categorias seria corroborar com o vazio entre um empirismo sem pensamento e um pensamento sem experiência (REWALD, 2005). Para analisar a dramaturgia contemporânea, portanto, é imprescindível levar em conta as transformações cênicas que o teatro vem sofrendo ao longo do tempo, especialmente a partir do final do século XIX, com a crise do drama, apontada por Peter Szondi em *Teoria do drama moderno [1880 – 1950]*; mas também abordada por outro viés em *Drama em cena*, de Raymond Williams. Obras fundamentais que hoje se desdobraram em diversas produções teóricas, não só dedicadas à relação entre forma e conteúdo – com o fez Szondi –, ou entre texto e cena – como na abordagem de Williams –, mas que passam a incluir elementos da *performance art* em suas conceituações.

Quando o drama deixa de ser o epicentro, ou a correspondência direta da cena, para se transformar em um dos elementos, entre tantos outros – em uma condição agora não mais hierarquizada, mas horizontal, que pressupõe a interferência mútua entre texto e cena na composição de um espetáculo –, a análise sobre a dramaturgia contemporânea, conseqüentemente, deve envolver a cena em sua abordagem, seja por meio da apreciação do fenômeno teatral como um todo, englobando a escritura cênica proposta pela encenação, sendo investigando, no próprio texto, os vestígios cênicos incorporados em sua estrutura.

Sílvia Fernandes nos lembra, no entanto, que este movimento não é novo, uma vez que a dramaturgia sempre esteve em relação com a cena, seja por oposição ou por correspondência. A forma dramática, ela diz, “além de expressar um sentimento de época, sempre revelou uma prática cênica, um tipo de desempenho e uma determinada imagem da representação” (FERNANDES, 2010, p. 158), e que, portanto, o dramaturgo sempre considerou os elementos da cena, como o espaço, o estilo e o modelo de fábula em sua escritura. A diferença, segundo a autora, estaria no fato de que, nas dramaturgias contemporâneas, é possível identificar o esvaziamento da ação dramática como elo determinante entre o texto e a cena. Uma resposta, talvez, à “escritura autoral dos encenadores”, seja, portanto, o florescimento de uma dramaturgia “não dramática, sem ação, que em última instância é autônoma” (Idem, *ibidem*).

Esta dupla autonomia do texto em relação ao drama, e da cena em relação ao texto, contribuiu para que a dramaturgia se aproximasse da poesia, do depoimento e do relato,

ralidade. Situada na origem de um gesto de criação poética, bem como na confluência dos principais dados do drama moderno, a rapsódia afirma-se como um conceito transversal importante, que se declina em uma série de termos operatórios, desembocando na constituição de uma verdadeira constelação rapsódica. Através do *rapsodo*, com efeito, a *rapsódia* faz ouvir uma *voz rapsódica*, a que produz uma *rapsodização* que se resolve num *transbordamento rapsódico* – uma relação concorrencial entre o dramático e o épico no seio das dramaturgias demasiado contemporâneas – que por sua vez se inscreve num *devenir rapsódico*.” (SARRAZAC, 2012, p. 152. Grifo do autor)

apropriando-se de outros gêneros literários e, assim, tornando-se cada vez mais híbrida; por outro lado, a autonomia da cena fez surgir uma série de encenações de textos não escritos para o palco, como romances, poemas, documentos oficiais, jornalísticos e biográficos, entre tantas outras possibilidades de articulação da palavra no palco. Tanto da perspectiva do texto como da cena, a relação entre estes componentes teatrais passou a ser determinada pela fricção, pela resistência ou pela justaposição. Para Sílvia Fernandes, um dos exemplos mais radicais deste fenômeno são as encenações feitas por Bob Wilson das peças de Heiner Müller:

A verdade é que as montagens de Müller por Wilson tinham pouca semelhança com o que se entende por encenar um texto dramático. O artista americano gravava a íntegra das peças do dramaturgo e as exibia ao público como trilha sonora da escritura cênica. Na realidade, o que se via no palco era a justaposição do texto do dramaturgo no espaço sonoro e do texto do encenador no espaço cênico, literatura e teatralidade justapostas para criar um sentido aberto, que cabia ao espectador completar. (FERNANDES, 2010, p. 158)

Neste exemplo extremo de rearticulação entre texto em cena, no contexto da dupla autonomia, é possível ainda identificar as camadas que compõem o espetáculo, sem que um elemento determine o outro. No cerne desta questão, está a dissolução de um modelo dramático em que o sentido unívoco emana da representação, para que seja inserido, nesta equação, o olhar ativo do espectador – que, em última instância, é quem determina, entre vários caminhos possíveis, os sentidos do fenômeno teatral. Este é um dos pilares que estruturam o teatro pós-dramático segundo a proposição de Hans-Thies Lehmann.

Luiz Fernando Ramos, no entanto, lembra que o conceito de pós-dramático não pode ser compreendido como um “estágio necessário e inédito na evolução da forma dramática” (GUINSBURG; FERNANDES, 2009, p. 68). Artistas como Edward Gordon Craig (1872-1966) e Adolphe Appia (1862-1928) anteciparam a constituição de uma cena completamente autônoma do modelo dramático, “fundada estritamente em sua própria materialidade, e numa sintaxe composta a partir da arquitetura cênica e de sua movimentação.” (Idem, *ibidem*). Muito antes, porém, uma *poética da cena*, da qual se subentende a tensão entre o dramático e espetacular, já estaria contida na reflexão estética de Richard Wagner, no século XIX, mas também presente no teatro elisabetano e no barroco espanhol: “Numa perspectiva mais radical, a poeticidade do espetáculo nunca esteve ausente da reflexão sobre teatro, desde suas formas mais primitivas às mais acabadas, e mesmo na *Poética* de Aristóteles ela já está apontada.” (Idem, p. 64). Neste sentido, a divisão entre *mythos* e *oposis*, na poética de Aristóteles, não teria outro fim senão possibilitar a análise do fenômeno total da tragédia, e não necessariamente instituir duas unidades distintas, da qual o texto prevaleceria sobre a cena; pelo contrário, tanto um quanto outro estariam plenamente integrados no todo e em suas partes.

Se a tensão entre o dramático e o espetacular, ou entre o teatral e o antiteatral, gerou tanto manifestações radicalmente antidramáticas e

antimiméticas como reações opostas, seria mais adequado, antes de perceber a contemporaneidade como superação do paradigma dramático, reconhecer como essa tensão adquiriu, hoje, características próprias, por certo históricas, mas que não chegam a configurar o coroamento de uma progressão necessária. (Idem, p. 67)

Jean-Pierre Sarrazac, no caminho aberto por Bernard Dort (1977), considera que a tensão da forma dramática – tanto no que se refere à relação entre texto e cena, como no que se refere à relação entre forma e conteúdo no interior do drama –, a partir do final do século XIX, não caminha para uma superação dialética, como previa Peter Szondi, pela irrupção do elemento épico; nem para o florescimento de uma forma pós-dramática que, de algum modo, conteria o drama em sua formulação, mas amplamente reconfigurado pela cena. Em sua abordagem, pelo contrário, é a própria ideia de superação que é questionada, para que em seu lugar seja introduzida a noção de devir, no sentido de atribuir ao drama um movimento inerente e permanente de reinvenção. Desvios, hibridizações, apropriações seriam uma condicionante dos escritos para teatro, que sempre conviveram – de maneira mais harmônica ou mais conflituosa – com a dupla determinação do texto teatral – ao mesmo tempo literatura e teatro; ao mesmo tempo texto e cena.

Se com o fim da era textocentrista, em que o texto determinava a encenação, a cena pôde emancipar-se do drama, o texto, em um duplo movimento, pôde tanto se afastar do modelo convencionado a partir do Renascimento, como, em grande medida, pôde também se apropriar da cena, internalizando-a cada vez mais, ao ponto em que se torna quase impossível, hoje, estabelecer os limites entre um e outro. É neste contexto que Josette Féral retoma a distinção entre *texto* e *texto performativo* proposta por Richard Schechner, para assim refletir sobre a produção contemporânea. O *texto*, na definição de Schechner, preexiste à representação, servindo de ponto de partida para a encenação, e sobrevive a ela enquanto obra literária autônoma. Já o *texto performativo* é indissociável da representação e existe apenas enquanto materialização cênica relacionada a outros componentes da escritura teatral; não pode ser tomado, a princípio, enquanto obra literária, pois depende da cena para existir (FÉRAL, 2015, p. 247). Em ambos os casos, Féral considera que sempre haverá um terceiro elemento textual, o qual denomina *texto espetacular*, que, em última instância, é o que determina a existência de um texto no palco. Em sua análise, seria este o “resultado de uma urdidura cerrada entre o texto e os demais elementos da representação, uma urdidura na qual os elementos estão estreitamente imbricados e quase que indissociáveis.” (FÉRAL, 2015, p. 250-251). Neste sentido, todos os textos levados à cena são incorporados pelo texto espetacular, sem, necessariamente, entrarem para a categoria de textos performativos.

De fato, seria adequado dizer que os dois termos desta distinção – “texto” e “texto performativo” – representam os dois polos entre os quais oscilam atualmente as encenações no seu uso do texto e que o teatro, segundo os encenadores, as épocas e a estética teatral do momento, têm oscilado – e oscila sempre – de um extremo ao outro. [...] A distinção entre um teatro baseado no texto prévio que lhe serve de matriz para a encenação

e um teatro em que o texto significativo é apenas o texto performativo representa, demasiado bem, intuitivamente, a diferença entre “teatro tradicional” e o “novo teatro.” (FÉRAL, 2015, p. 250)

Mais à frente, Féral irá relativizar esta polaridade, afirmando que não se trata de uma relação de exclusão, mas de complementaridade, da qual variam em dosagem:

A riqueza de uma encenação vem, paradoxalmente, não somente da fricção entre essas duas realidades, mas da resistência de uma frente à outra, de sua complementaridade. É da percepção que o espectador tem ao mesmo tempo dessa fricção e da justeza das escolhas efetuadas, das dosagens entre texto e texto performativo que nasce o seu prazer. (Idem, p. 265)

Em diálogo com Féral, Sílvia Fernandes irá trazer para o centro da questão a ação dramática que, pela sua transformação – e em alguns casos, pela sua ausência – engendrou profundas mudanças na relação entre texto e cena a partir do início do século passado. A autora resgata em sua argumentação a cisão entre fala e ação apontada por Raymond Williams ao analisar a peça *A gaiivota*, de Tchekhov, em que os diálogos já não correspondem à ação, em uma clara separação entre fala e performance. Neste contexto, o texto cria um hiato, forçando a encenação a agir sobre ele, perdendo, conseqüentemente, sua correspondência direta com a cena.

Ao preencher esse hiato, a encenação permitiu à dramaturgia completar o percurso de autonomia e de expurgo da ação dramática a que me referi anteriormente. E, por outro lado, também estimulou o movimento paralelo de incorporação da nova materialidade cênica. Nesse caso, a contaminação do drama pela cena contemporânea aconteceu especialmente pelo uso de procedimentos literários que já não pretendiam construir uma ação dramática para ser atualizada pelo palco. Agora os dramaturgos procuravam incorporar a própria teatralidade ao texto, na tentativa de apropriar-se de tudo aquilo que na representação é especificamente cênico. (FERNANDES, 2010, p. 162-163)

O surgimento da noção de material no teatro moderno, segundo Sarrazac, “decorre num primeiro momento da crise da mimese, bem como da reavaliação das dramaturgias tradicionais, do tipo aristotélico e neoristotélico”. (SARRAZAC, 2012, p. 103). Esta noção aparece também em boa parte das teorias sobre teatro contemporâneo, e pode ser considerada peça-chave na formulação de um teatro pós-moderno ou pós-dramático, se tomarmos como exemplo a abordagem de Hans-Thies Lehmann; ou ainda performativo, na definição de Josette Féral. Em ambos os casos, o material designa mais do que objetos cênicos concretos, e pode se referir ao próprio texto ou aos textos que entram na composição de um espetáculo. Em princípio, a materialidade, que se restringia ao significante dos elementos cênicos da representação – corpo dos atores, luz, som e locução – volta-se, na contemporaneidade, para a própria materialidade da linguagem.

A exemplo do que acontece com números, termos ou conceitos empregados no campo das escritas dramáticas contemporâneas, assistimos

então atualmente a uma radicalização da noção de material. Não apenas o material emancipa-se doravante da significação a que ele supostamente servia e dos limites nos quais estava inscrito, para adquirir um status mais fundamental, como, tornando-se textual, constitui-se um elemento de opacidade. À transparência do material-objeto que “conta” que se enuncia como signo, podemos opor a opacidade do material-texto, que resiste às tentativas de lhe conferir um sentido, de interpretá-lo. Essa evolução pode ser relacionada com toda uma corrente filosófica. Com Derrida, por exemplo, que se opõe ao ideal de transparência da comunicação, sublinhando a resistência e a opacidade da fala, ou então em Foucault, que defende a entrada do caso, do descontínuo, da materialidade do pensamento. (SARRAZAC, 2012, p. 105)

No conceito de teatro pós-dramático, a materialidade da cena e do texto converte-se em questionamento da representação, manifesta pela quebra da ilusão e pela desconstrução do drama. Fundamental, neste processo, é entender que entre a cena e o texto não há mais nenhuma hierarquia – fenômeno denominado por Lehmann (2007, p. 143) como *parataxe* –, de modo que o “texto será considerado apenas como elemento, camada e material da configuração cênica, e não como regente desta configuração.” (LEHMANN, 2008, p. 19). O texto, em seu novo status, ganha autonomia em relação ao universo hermético do drama, não prescindindo mais de um “cosmos fictício, de um universo diegético” para existir, podendo, assim, voltar-se à palavra e à linguagem. E ainda, como identificamos em alguns textos analisados nesta dissertação, promover a irrupção de uma camada de realidade não restrita a apartes e apóstrofes emoldurados pelo *cosmos fictício*, mas como camada constituinte da própria estrutura dramática (LEHMANN, 2008, p. 163). É nesse sentido que, segundo Jacques Rancière, em *A partilha do sensível*, “a ordenação ficcional deixa de ser o encadeamento causal aristotélico das ações ‘segundo a necessidade e a verossimilhança’ para “torna-se uma ordenação de signos.” (RANCIÈRE, 2009, p. 55).

No conceito de teatro performativo, Féral irá colocar a performance no centro da questão, partindo das operações descritas por Richard Schechner (2003), em que a ordem da presença se impõe sobre a ordem da representação:

1) Ser/estar, ou seja, se comportar; 2) Fazer. É a atividade de tudo o que existe, dos *quarks* aos seres humanos; 3) Mostrar o que se faz (ligado à natureza dos comportamentos humanos). Esse consiste em apresentar-se como espetáculo, a mostrar (ou se mostrar). (FÉRAL, 2015, p. 118)

Neste sentido, o “ato performativo” confere materialidade aos elementos cênicos e, mais ainda, à linguagem que se revela enquanto jogo – e não mais como estrutura narrativa ficcional, voltada para a ilusão e para a representação real. Em seu lugar, encontra-se a presença, o aqui e o agora, e a materialidade dos elementos que compõem este instante. Segundo Erika Fischer-Lichte, em *Estética do performativo*, a performance provoca, essencialmente, uma oscilação entre sujeito e objeto – entre palco e plateia, entre significado e significante –, que aparece também na relação entre materialidade e representação. Fundamentalmente, a performance desestabiliza polos dicotômicos sem necessariamente superá-los. Há, portanto, no centro

da operação performática, “um constante intercâmbio em busca de estabilização, em que se destaca o momento de instabilidade e mudança, o limiar – em que uma ordem de percepção é alterada, mas outra ordem ainda não está estabelecida.” (MOREIRA, 2010, p. 106).

Para o espectador/leitor, essas dramaturgias promovem o apagamento dos limites entre palco e plateia, na medida em que não se separam mais os acontecimentos do enredo das situações materiais que elas evocam. Neste sentido, “o significado permanece por princípio suspenso” (LEHMANN, 2007, p. 145), em oposição ao ordenamento empreendido pelo texto dramático.

Se o real se impõe em relação a uma situação encenada no palco, isso se espelha na plateia. Se o espectador se pergunta (forçado pela prática da encenação) se deve reagir aquilo que se passa no palco como ficção (esteticamente) ou como realidade (moralmente, por exemplo), essa via do teatro no limite do real justamente desestabiliza a segurança irrefletida e a certeza com que o espectador vivencia seu estado como um modo de comportamento social não-problemático. (...) Toda vez que se dá esse apagamento dos limites, infiltra-se no teatro pós-dramático a qualidade de *situação* no sentido enfático do termo, mesmo nos casos em que ela parece pertencer de modo geral ao teatro clássico, com sua nítida distinção de palco e plateia. (LEHMANN, 2007, p. 169. Grifo do autor.)

Trata-se de uma forma diferente de percepção do sentido que, como aponta Lehmann, não se dá imediatamente por meio do encadeamento dramático, e sim por meio de um conjunto de “impressões sensíveis”, que exige do receptor uma “atenção flutuante por igual”:

A consequência de tudo isso é uma mudança de atitude por parte do espectador. Na hermenêutica psicanalítica, fala-se de “atenção flutuante por igual”. Freud elegeu esse conceito para caracterizar a maneira como o analista escuta o analisado. Tudo depende aqui de *não compreender imediatamente*. Ao contrário, a percepção tem de permanecer aberta para esperar, em pontos inteiramente inesperados, ligações, correspondências e explicações que fazem o que se disse antes ser encarado sob uma luz muito diversa. Assim, o significado permanece por princípio suspenso. Justamente aquilo que é secundário e insignificante é registrado com exatidão, porque em seu não-significado imediato pode se mostrar significativo para o discurso da pessoa analisada. De modo similar, o espectador do teatro pós-dramático não é impelido a uma imediata assimilação do instante, mas a um dilatatório armazenamento de impressões sensíveis com “atenção flutuante por igual”. (LEHMANN, 2007, p. 145. Grifo do autor.)

Referências:

- DORT, Bernard. *O teatro e sua realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
 FÉRAL, Josette. *Além dos limites*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
 FERNANDES, Sílvia. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
 GUINSBURG, J.; FERNANDES, Sílvia. *O pós-dramático*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
 LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
 MOREIRA, Leonardo Faria. *Escuro: uma dramaturgia cúmplice*. São Paulo, 2010. 211f.
 Dissertação de mestrado em Artes Cênicas. ECA, USP, São Paulo, 2010.

- PAVIS, Patrice. *A encenação contemporânea. Origens, tendências, perspectivas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- REWALD, Rubens. *Caos/Dramaturgia*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: 34, 2009.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *O futuro do drama*. Porto: Campo das Letras, 2002.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. (Org). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- SCHECHNER, Richard. *Performance studies. An Introduction*. Londres e Nova York: Routledge, 2002. E *Performance Theory*. Nova York e Londres: Routledge, 2003.
- WILLIAMS, Raymond. *Drama em cena*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.