



Letra e Ato
Grupo de Estudos em Dramaturgia

Anais do I Colóquio Internacional de **Dramaturgia Letra e Ato**



03 a 05 de outubro 2016
UNICAMP

06 de outubro 2016
USP

Organização
Elen de Medeiros
Larissa de Oliveira Neves
Lucas Pinheiro



Letra e Ato
Grupo de Estudos em Dramaturgia

Anais do I Colóquio de Dramaturgia Letra e Ato

03 a 05 de outubro de 2016

Unicamp

06 de outubro de 2016

USP

Organização

Elen de Medeiros

Larissa de Oliveira Neves

Lucas Pinheiro

Arte da Capa

Ivan Avelar

Campinas

2017

Elaboração da ficha catalográfica

Silvia Regina Shiroma – Bibliotecária

Núcleo Editorial

IA/UNICAMP

Rua Elis Regina, 50

Cidade Universitária – CEP 13083-854

Campinas – SP – Tel: (19) 3521 – 1462

Email: silviaregina@iar.unicamp.br

Realização

Grupo de Estudos em Dramaturgia Letra e ato
Instituto de Artes – UNICAMP

Tiragem: Eletrônica (E-book)

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORA PELA
Biblioteca do Instituto de Artes – UNICAMP
Bibliotecária: Silvia Regina Shiroma – CRB-8ª/8180

C719a Colóquio Internacional de Dramaturgia Letra e Ato (1. : 2016 :
Campinas, SP).
Anais do I Colóquio Internacional de Dramaturgia Letra e Ato /
organizadores: Elen de Medeiros; Larissa de Oliveira Neves; Lucas
Pinheiro – Campinas, SP: IA/UNICAMP, 2017.
146p.

ISBN: 978-85-92936-02-0

1. Dramaturgia. I. Medeiros, Elen de (Org.). II. Neves, Larissa de
Oliveira (Org.). III. Pinheiro, Lucas (Org.) IV. Título.

23ª CDD - 792

Impresso no Brasil
2017
ISBN: 978-85-92936-02-0

I Colóquio Internacional de Dramaturgia Letra e Ato

Comissão Organizadora

Aléxia Lorrana

André Sun

Bruna Luiza Munhoz

Carolina Delduque

Cassandra Ormachea

Cristiane Taguchi

Elen de Medeiros

Isa Etel Kopelman

Larissa de Oliveira Neves

Lucas Pinheiro

Maria Emília Tortorella

Mario Santana

Maria Lucia Pupo

Sofia Fransolin

Comissão Científica:

Profa. Dra. Elen de Medeiros (UFMG)

Profa. Dra. Isa Etel Kopelman (Unicamp)

Profa. Dra. Larissa de Oliveira Neves (Unicamp)

Profa. Dra. Maria Lucia Pupo (USP)

Prof. Dr. Mario Santana (Unicamp)

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS – UNICAMP

Reitor: José Tadeu Jorge

Coordenador Geral: Álvaro Penteado Crósta

Pró-Reitora de Pesquisa: Gláucia Maria Pastore

Diretor do Instituto de Artes: Fernando Augusto de Almeida Hashimoto

Chefe do Departamento de Artes Cênicas: Cassiano Sidow Quilici

Realização:



UNICAMP

Letra e Ato

Grupo de Estudos em Dramaturgia

Apoio / Financiadores:



USP



FAEPEX

FAPESP

Apresentação

Durante três dias, de 3 a 5 de outubro de 2016, ocorreu, na Universidade Estadual de Campinas (com extensão de um dia, 6 de outubro, para a Universidade de São Paulo), uma série de apresentações, debates, trocas, diálogos, interações. Um tema guiava essa movimentação: dramaturgias moderna e contemporânea. O I Colóquio Internacional de Dramaturgia Letra e Ato teve o objetivo de trazer como mote de trabalho a discussão sobre texto e cena no teatro de hoje. Para tanto, as atividades foram amplas e diversificadas: palestras com professores convidados; depoimentos de dramaturgos; lançamento de publicação; leitura de texto crítico; sessões de comunicação e apresentações de espetáculos.

Com cronograma cheio, o evento ocupou manhã, tarde e noite dos três dias, propiciando um diversificado dinamismo no dia a dia da universidade. A dramaturgia centralizou as conversas, as indagações, as exposições. A composição inovadora do texto teatral na atualidade, cujas formas são muitas vezes insondáveis para os estudos críticos, no seu esgarçamento, na acolhida ao diverso, na extensão para a cena, gerou vigorosa interlocução tanto nas conversas após as palestras como nas mesas de comunicação e no bate-papo com os artistas após os espetáculos.

Sáímos do evento com muitas ideias, argumentos e indagações, com uma certeza, porém: a dramaturgia instiga a criação artística e a leitura do mundo. A palavra que ganha vida no encontro do teatro, na boca do ator, revela o outro, a alteridade. Sua importância, portanto, em tempos nos quais os relacionamentos virtuais alastram-se, margeia a concretude do corpo presente, ao propiciar um deslocamento rumo à presença física.

Não sendo possível registrar todas as discussões, perguntas, concordâncias e discordâncias – o desvendamento e ampliação do apresentado, ocorridos após cada apresentação – dos quais apenas os participantes aproveitaram, pelo menos uma parte daqueles resultados poderá ser acessada aqui, nesses anais. Apresentamos parte fundamental do que foi o I Colóquio, as pesquisas que deram origem ao dinamismo do evento – todas as sessões estão representadas.

O volume se inicia com os ensaios dos professores estrangeiros convidados, o Professor Joseph Danan, que acompanhou todo o evento, e o Professor Jean-Pierre Sarrazac, que, por motivo de saúde, não pode estar presente, mas enviou um artigo que foi lido em uma das manhãs. Os dois textos abordam as transformações do texto teatral nas últimas décadas, e as reverberações dessas mudanças para a cena teatral.

Em seguida apresentamos os artigos sobre teatro brasileiro, dos professores participantes do grupo Letra e Ato, que apresentaram suas pesquisas em mesa-redonda especial. Os dois textos completam-se, já que o artigo da Professora Elen de Medeiros aborda a estética das dramaturgias modernas e contemporâneas, em sua originalidade brasileira e em seu (possível) diálogo com as teorias estrangeiras, enquanto o texto do Professor André Carrico abarca a dramaturgia popular única do mamulengo.

Para finalizar a primeira parte, que compõe os textos dos convidados, temos os depoimentos de dois dos dramaturgos que dividiram com a audiência seus modos de trabalhar, de ver o mundo, o teatro e a escrita cênica. Os textos dos dramaturgos Claudia Barral e Vinicius Souza são tocantes, porque, diferentemente da escrita acadêmica, enlaçam a riqueza da composição artística, com seus dilemas, receios, e, por que não?, certezas.

Após os textos dos convidados, seguem-se vinte artigos dos participantes inscritos nas sessões de comunicação. Foram dez sessões, divididas tematicamente. A qualidade das discussões espelha a curiosidade dos pesquisadores em desvendar diferenciados aspectos das relações entre texto e cena.

Assim, se a dinâmica de um evento não pode ser reproduzida textualmente, temos certeza que esse volume é um reflexo do que se passou naqueles dias, tanto pela amplitude dos conteúdos como por sua diversidade. Fica aqui, então, registrado, o I Colóquio em Dramaturgia Letra e Ato. Esperamos que não seja o único e desejamos uma boa leitura,

Elen de Medeiros

Larissa de Oliveira Neves

Coordenadoras do Grupo de Estudos em Dramaturgia Letra e Ato

SUMÁRIO

#CONFERÊNCIAS

O texto à prova da cena/ a cena à prova do texto
Joseph Danan 10-18

Discurso de Sofia
Jean-Pierre Sarrazac 19-25

#MESAS-REDONDAS

A dramaturgia no Mamulengo contemporâneo
André Carrico 26-31

Modernas e contemporâneas: reflexões sobre as formas dramáticas
brasileiras
Elen de Medeiros 32-37

Dramaturgia Letra e Ato
Cláudia Barral 38-39

11 notas sobre como eu ando pensando e fazendo dramaturgia
Vinícius Souza 40-43

#COMUNICAÇÕES

Ateliês de dramaturgia
Adélia Nicolete 44-48

“Sinta-se livre para foder comigo”: primeiros apontamentos sobre a
dramaturgia de Elfriede Jelinek
Artur Kon 49-54

Tchekhov e o ator brasileiro: do texto à interpretação - uma análise do
espetáculo *As Três Irmãs*, do Teatro Oficina (1972)
Carolina Martins Delduque 55-61

Dramaturgia polifônica: vozes do trabalho palhacesco no contexto
asilar.
Cassandra Batista Peixoto Ormachea 62-66

Apontamentos para um roteiro cênico em fluxo: um estudo do processo
de re(criação) e apresentação da peça “Price world ou sociedade a
preço de banana” da cidade de Fortaleza/CE para a cidade de São
Paulo/SP.
Eduardo Bruno Fernandes Freitas 67-71

A representação do íntimo social na escritura cênica do Show Opinião
72-76

Everton da Silva José

Lady Macbeth e a representação do feminino na tragédia Shakespeariana <i>Fernanda Cunha Nascimento</i>	77-82
Dramaturgia líquida: olhares sobre o processo criativo contemporâneo <i>Gislaine Regina Pozzetti</i>	83-87
Dea Loher e as micronarrativas de poder: a tênue fronteira entre realidade e ficção <i>Júlia Mara Moscardini Miguel</i>	88-93
Os princípios da dramaturgia sonoro-verbal das encenações de Bob Wilson: por trás da voz-pensamento de um autista <i>Lucas Pinheiro</i>	94-99
Diálogo e comunhão de linguagens: a vida se frontando no espetáculo “SOPRO” <i>Luiza R. F. Banov, Marina Henrique e Sayonara Pereira</i>	100-107
Ensaio para Pousos <i>Marcelle Ferreira Louzada</i>	108-111
O teatro escrito com a pena da melancolia <i>Matheus Cosmo</i>	112-117
Cadê a personagem que estava aqui? Notas sobre o processo de mutação da personagem na estrutura do drama <i>Nayara Macedo Barbosa de Brito</i>	118-124
A burleta <i>O Mambembe</i> e a questão do moderno no teatro brasileiro: uma análise da dramaturgia e das relações com o público e a sociedade de 1904 e 1959 <i>Phelippe Celestino</i>	125-130
O teatro contemporâneo enquanto literatura <i>Rafael Coutinho</i>	131-136
<i>May B</i> – hiatos entre dança e dramaturgia <i>Sofia Vilasboas Slomp, Sayonara Pereira</i>	137-139
Dramaturgias insurgentes <i>Tiago Viudes Barboza</i>	140-146

#CONFERÊNCIAS

O texto à prova da cena/ a cena à prova do texto

Joseph DANAN
Université Paris III – Nouvelle Sorbonne

Tradução : André Carrico

Sem querer revisitar a história do teatro ocidental, podemos concluir que em todas as épocas do passado, a relação, as relações do texto e da cena se estabeleceram sob o signo da harmonia. É forçoso constatar que hoje, essa harmonia se rompeu. O objetivo desta conferência será considerar suas razões, propondo uma genealogia dessa ruptura, e examinar em que medida o texto se tornou um problema para a cena contemporânea, e aquilo que daí decorre. Afirmar que ele se tornou um problema não significa, ao contrário do que polêmicas vãs, às vezes, podem dar a entender, que ele esteja separado da cena, uma vez que está diminuído – longe disso. Penso na falsa oposição entre teatro de texto e teatro de imagem, que agitou o Festival de Avignon em 2005. O texto continua a ter no teatro um lugar e um papel majoritários, e raros são os espetáculos sem texto, se é que eles existem. Para ser mais preciso, não podendo falar além daquilo que conheço, tratarei aqui da cena europeia, principalmente francesa, e será interessante, na troca que se segue, tratar daquilo que, na percepção que vocês têm do teatro brasileiro, lhes parecer diferente, ou comparável.

É preciso voltar, mais uma vez, ao pensamento de Bernard Dort. Em texto curto, mas essencial, ao qual me refiro com frequência, intitulado “O estado do espírito dramático”, Dort explica de maneira luminosa o que mudou com a invenção da encenação, no final do século XIX. Ora, o que mudou diz respeito precisamente à natureza da ligação unindo texto e representação. Em épocas passadas, cada regime teatral (entendido por mim como aquele de uma época, de uma cultura) produzia textos de acordo com o modo ou “os modelos de representação”, para citar Dort¹, de seu tempo. É o que eu há pouco denominei “harmonia” e o que se poderia designar também como “necessidade” – de “relação necessária”. Isso foi verdade no teatro grego, como no teatro elisabetano ou no teatro clássico francês. Entre o texto e a cena havia um acordo, que nesse caso era de alguma maneira preliminar. Quando aconteceu o rompimento desse acordo, encontramos-nos diante de textos irrepresentáveis: vejamos, por exemplo, o “teatro numa poltrona” ao qual se referiu Musset, que jamais viu encenada *On ne badine pas avec l’amour* e esperou, se ousou dizer, quase um século para que a peça fosse montada em sua integralidade.

O que muda, disse Bernard Dort, com a invenção da encenação, é que já não há vínculo obrigatório entre um texto e a sua representação. Desde que o diretor se constitui como mestre da cena (talvez fosse melhor denominá-lo assim), todo o texto – toda a peça de teatro, uma vez que o texto, no teatro, é a peça de teatro (pelo menos, até uma data muito recente, mas é exatamente dela que nós falaremos) -, toda peça se torna suscetível de ser montada de um número ilimitado de maneiras, conforme a *leitura* que dela faz o diretor. *Electra* é substrato do anfiteatro para o qual foi escrita, *Andrômaca* nasce do berço

¹Bernard Dort, « L'état d'esprit dramaturgique », *Théâtre/Public*, n° 67, janvier-février 1986, p. 8.

do palco à italiana que a viu nascer, Shakespeare pode ser representado em um hangar e Marivaux em um circo. Doravante tudo é possível.

Eu falei de “leitura”. Outro nome para isso é dramaturgia. Sem ela, diz Dort, sem a dramaturgia, tomada em seu sentido moderno, “o fio é rompido: já não há senão textos e espetáculos, separados uns dos outros ou [...] unidos por uma prática incontrolável, cega”.² A dramaturgia é este pensamento da passagem para o palco de um texto de teatro que permite recriar o lugar, ali onde ele não é mais evidente. Dizer isso é o mesmo que dizer que o texto se tornou um problema para a cena, um problema que a dramaturgia se colocará como tarefa a ser resolvida.

Podemos ainda refletir de outra maneira. Quando Jean-Loup Rivière, na sequência de Vitez³ fala do texto como de um enigma proposto pelo poeta, enigma que caberá à cena decifrar,⁴ ele instaura o diretor como hermeneuta do texto, o que ele é de fato desde a origem, e a cena ela mesma como o dispositivo que permite o exercício dessa hermenêutica. Durante muitas décadas, quase todo o século XX, a cena e o diretor desempenharam esse papel, tiveram essa função. Nós não estamos mais nessa época.

Já em texto publicado em 1984, Dort defendeu a necessidade de uma “nova aliança” (é a expressão que dá título a este artigo) entre o texto e a cena. Partindo da constatação de que “se esboça uma autonomia relativa dos elementos” da representação⁵ (que em outro texto ele denomina de “a representação emancipada”⁶, na qual o texto perdeu sua posição dominante e onde todos os elementos da representação são convocados a atuar juntos e a interagir), ele propõe uma análise da qual eu retiraria uma formulação mais precisa, cujo título de minha conferência reproduz, sem querer, a sentença em quiasma: “o texto não se preocupa mais com a cena; a cena às vezes finge ignorar o texto”.⁷

Acaba o “teatro numa poltrona”: o autor, sendo dramático, já não se preocupa com qualquer modelo pré-estabelecido, tudo se passa em “acordo predeterminado” com a cena, lançará antes um desafio à cena que não se submeterá a um modelo pré-existente. Este gesto, se não lhe garantiria a montagem, também não o impediria de o ser. Por que escrever essa frase no passado? É isso que eu preciso acrescentar: se houvessem diretores interessados em assumir o desafio, isto é, prontos a se defrontar com a “impossibilidade de representação” de um texto conquanto escrito para o teatro, mas para um teatro imaginário, virtual, que não existe ainda. É aí que intervém a segunda parte da citação de Dort, “a cena, às vezes, finge ignorar o texto”, pois aqui, antes de tudo, se trata do texto dramático, e isso tanto é verdade que a cena não cessa de se alimentar de outros textos, sob o risco de tornar o texto dramático invisível (ou inaudível). A verdade é que essa dupla constatação conduziu Dort, – depois de ter constatado a revolução copernicana⁸ de invenção da encenação, que fez passar para o primeiro plano o acontecimento teatral, não mais o texto, mas a representação - a falar de uma “revolução einsteiniana”, caracterizada

²*id.*

³Cf. por exemplo: « L'œuvre dramatique est une énigme que le théâtre doit résoudre. » (Antoine Vitez, « L'Art du théâtre », in *Le Théâtre des idées*, Gallimard, 1991, p. 125).

⁴Jean-Loup Rivière define o teatro como “um acontecimento suscitado pela solução de um enigma proposto por um poeta em um texto dramático” (« Lettre aux metteurs en scène – sauf un – des spectacles du 4^e festival international de théâtre universitaire de Nanterre », *Registres* n° 2, juin 1997, p. 14).

⁵Bernard Dort, « Le Texte et la scène : pour une nouvelle alliance », in *Le Spectateur en dialogue*, P. O. L., 1995, p. 269.

⁶ Cf. o artigo de mesmo título, em *La Représentation émancipée*, Actes Sud, 1988.

⁷Bernard Dort, *Le Spectateur en dialogue*, *op. cit.*, p. 270.

⁸*Ibid.*, p. 268.

por “uma relativização generalizada dos fatores da representação teatral, uns em relação aos outros”⁹.

“Nesta diversificação do campo e dos modos de exercício do teatro”, acrescenta Dort, “o par texto/cena perde sua posição central e se abre às variações”¹⁰. É interessante, “a dupla texto/cena perde sua posição central”, o que vai além da crítica habitual do textocentrismo, pois é esta relação fundamental, a *união* entre texto e cena, por muito tempo constitutiva do teatro, que se encontra deslocada, modificada, revirada. É esta ligação entre o texto e a cena que se desfez, e com ela sua manifestação institucional, se posso dizer, mas também artística, a mais patente, a relação texto-diretor (ou autor-diretor), o que explica que o enfraquecimento do texto, via problematização do texto dramático, que se produz hoje, seja também o enfraquecimento da arte da encenação e da própria posição do encenador, da mesma forma que a do autor dramático.

As “variações” de que fala Dort constituem no final das contas a paisagem eclodida e diversificada da cena contemporânea, vista por ele de maneira quase profética, uma cena que não pode ser apreendida a não ser a partir de uma constelação onde figuram todos os seus outros componentes, o espaço, o ator, a luz, mas também o vídeo, a música, a dança...

“O texto, todos os textos têm aí o seu lugar”, diz ainda Dort sobre essa nova cena¹¹, ecoando o famoso “fazer teatro de tudo” de Vitez¹². Esse “vale tudo” vertiginoso é o turbilhão no qual se elabora, de tal modo que o teatro de hoje pode parecer caótico para o observador desprevenido.

O título de minha conferência coloca esse jogo de variações sob o signo da prova. Podemos dar diferentes sentidos a este termo, especialmente no que concerne ao ensaio, à experiência, à experimentação. “Para mim, o teatro é o impossível, o improvável”, dizia Vitez. “A encenação é a encenação do impossível”¹³. Ele diz também, a respeito de *Catherine*, adaptação do romance de Aragon, *Les Cloches de Bâle*: “Como encenar tudo? O todo? E não somente os personagens, mas também as ruas, as casas, o campo, e os automóveis, a catedral de Bâle, a vida?”¹⁴ Essa questão, que Vitez dizia que era do ator, parece ter se tornado aquela que assombra a cena em todos os componentes que eu acabo de enumerar (o espaço, a música, o vídeo...), tanto que eles parecem ser convocados, no jogo caleidoscópico que abrem, a representar ou apreender esse “todo”. É como se um texto e os atores já não fossem suficientes, o que foi o caso em *Catherine* (é preciso acrescentar aí o olhar de um encenador), o que é ainda o caso de certas estéticas que tendem a tornar-se minoritárias.

A cena contemporânea tornou-se um vasto laboratório onde se ensaiam aproximações, colisões (como em um acelerador de partículas), reações (no sentido químico do termo). Procuram-se formas que permitam que tudo isso exista e funcione. Procuram-se adequações, ajustamentos, mas também disjunções, hiatos. – Em “A representação emancipada”, Dort coloca a relação entre o texto e a cena sob o signo do *agon*: por oposição à obra de arte total wagneriana, o todo não está ligado e unificado.

Mas procuram-se também textos que permitem dizer muito. De onde o título – reversível – desta conferência, que nada mais diz que: quais textos para qual cena? Qual cena para quais textos? Para formular de outro jeito: quais formas cênicas já não se

⁹*Ibid.*, p. 270.

¹⁰ *Id.*

¹¹*Ibid.*, p. 274.

¹²A. Vitez, « Faire théâtre de tout, entretien », *op. cit.*, p. 199.

¹³A. Vitez, « Ne pas montrer ce qui est dit, entretien », *Ibid.*, p. 184.

¹⁴A. Vitez, Programa do espetáculo, *Ibid.*, p. 495.

sustentam (o que deixa bem aberto o campo daquelas que a sustentavam)? Quais textos não se sustentam mais (no sentido de um enxerto necessário ou não)?

Há fenômenos de rejeição manifesta na cena atual. Se o personagem ultrapassado de certas dramaturgias, uma vez que não prescinde de uma historicidade, salta aos olhos – muita intriga fabricada, muita fórmula dramática, muito personagem (no singular...) –, a rejeição está numa realidade mais ampla. Globalmente, nós já a pressentimos, mas já é tempo de dizer mais claramente – pois é o esteio teórico da presente reflexão – quando nos perguntamos hoje qual o problema com o texto, o que está em jogo é a própria possibilidade [de existência] do texto dramático. A cena contemporânea viu crescer há décadas uma desconfiança da peça de teatro. Essa desconfiança passou por diferentes etapas, o que não vem ao caso examinar aqui, entre as quais podemos mencionar a proliferação de monólogos, que atingiu as cenas desde os anos 1970-80, e uma paradoxal atração pelas peças clássicas, com as quais os encenadores podiam fazer mais ou menos tudo o que queriam, em detrimento dos autores contemporâneos, que representavam, eles, o inegável inconveniente de estar ali (para dizer mais diretamente: de não estarem mortos). Mas isso nada mais foi do que uma etapa, ligada historicamente à própria constituição da arte da encenação.

A evolução mais recente do teatro tende a trazer para o mesmo movimento os vivos e os mortos – as peças de repertório e as obras dramáticas contemporâneas. O “fazer teatro de tudo” vitéziano triunfou, tendendo a excluir desse todo o drama. Fazer teatro de tudo, sim, desde que não seja de uma peça de teatro. É esse todo amputado daquilo com que, até um período recente, [se] *fazia teatro*, que permite ao encenador esperar o sucesso (ou a realização) daquilo que terá sido seu percurso secreto ao longo do século XX, na *autonomização* progressiva de sua arte, a saber se constituir como criador cênico, mestre único da cena, como eu disse acima – Dort fala aliás de “mestre do palco”¹⁵, ao qual se associa a categoria polissêmica do “escritor de palco”, na qual Bruno Tackels inclui sintomaticamente tanto autores (verdadeiros escritores) como Rodrigo Garcia, quanto encenadores como Ariane Mnouchkine ou Anatoli Vassiliev, o “escritor de palco”, aquele que possui a virtuosidade do palco, o comando e a autoridade.

O encenador hoje já não necessita dos clássicos para se afirmar, para testemunhar sua maestria. Ele já não se coloca como hermenêuta. Ele necessita de textos somente para uso, para dar-lhes a sua abordagem, do mesmo modo como utilizar a luz, o vídeo, e os atores. Certamente, esse é, há muito tempo, o caso, mas ele poderia distender esses dois pólos – o texto submetido à exigência de uma hermenêutica e o texto se submetendo à elaboração do universo cênico particular de um artista. Hoje, o que poderia, na pior das hipóteses, passar por um alibi, um pretexto, ou uma máscara, tende a se apagar: o encenador não necessita mais de peças de dramaturgia (no sentido tradicional) constituída – é um grilhão que ele não quer mais arrastar –, ele precisa de *materiais* para construir a sua obra. Aqui eu abro um parêntese: um texto de teatro (uma obra dramática) é, às vezes, um texto para ser entendido e uma dramaturgia, uma rede de ações, uma estrutura espaço-temporal, que constitui o drama. Recusando incumbir-se desse segundo componente (que poderia muito bem, aliás, ser o primeiro), o encenador irá de bom grado em direção aos textos que o interpelam a materialidade textual, os textos, se possível, sem dramaturgia.

É nesse sentido que Lehmann fala de “pós-dramático”, noção a qual eu me recuso a entender como desaparecimento do drama, ao menos da potência dramática do teatro, do teatro como drama (que alguém como Castellucci pode reivindicar¹⁶), mas que eu entendo mais simplesmente como a recusa da peça de teatro e de sua dramaturgia

¹⁵Bernard Dort, *Le Spectateur en dialogue*, op. cit., p. 249.

¹⁶ “Mais do que o termo história, eu prefiro a palavra drama [...] Nosso trabalho busca antes de tudo dar corpo a um drama” (entrevista com Bruno Tackels citada por Jean-Pierre Sarrazac).

específica, cujo um dos sintomas maiores encontrados é a marginalização crescente do diálogo, como se o que mais importasse doravante para a cena fosse assumir a frontalidade de direcionamento ao público, ou seja, fazer “dialogar” os blocos de texto, ou ainda os diferentes componentes da representação já evocados, bem como os personagens. O que, de resto, está em questão aqui é a existência mesmo do personagem, pedra angular da *mimesis*, que foi o fundamento teórico da arte dramática.

Entretanto, a forma dramática, ao longo do século XX e até nossos dias, não parou de se problematizar e de se ampliar. Depois de ter escrito *O Futuro do Drama*, publicado em 1981, Jean-Pierre Sarrazac, em obra coorganizada em 2007 com Catherine Naugrette, evoca “*La réinvention du drame (sous l’influence de la scène)*” (é seu título). Ali ele recusa, no prefácio, a noção de pós-dramático, argumentando essa vitalidade constantemente renovada do drama, sua capacidade de se reinventar quando acreditamos que ele esteja à beira da extinção. Utilizando termos que poderíamos, sem piedade, aplicar à evolução da cena, ele escreve: “a forma dramática moderna e contemporânea é o terreno extremamente movente das mutações e experimentações incessantes.”¹⁷ Subscrovo plenamente essa constatação, na qual eu me reconheço também como autor. O fato é que se continua a escrever um número impressionante de peças (em relação às suas chances de serem montadas), em uma reinvenção permanente de formas (ao menos quando elas não são completamente equivocadas, se considero minha experiência como leitor em diferentes comissões de leitura), que parece ser capaz de corresponder às expectativas da cena, de responder a seus desafios (o texto à prova da cena) e sem dúvida também, pois trata-se de uma dialética ou, pelo menos, um “vai-e-vem”, como diz Sarrazac¹⁸, de lançar à cena novos desafios (a cena à prova do texto), eis porque Vitez mensurava a importância dos grandes autores dramáticos¹⁹.

Ainda seria preciso, para que o desafio proposto pelas peças escritas hoje seja relevado, que haja, como já dei a entender, encenadores, isto é, artistas preocupados com o paradigma do teatro como “arte em dois tempos”, para retomar a fórmula de Henri Gouhier, paradigma de onde talvez estejamos de saída. Os artistas cuja prática consiste em *levar à cena* uma obra dramática preexistente.

Ora, tudo se passa muito bem como se essa prática não interessasse mais àqueles que continuamos a chamar de encenadores e que lhes seria preciso definitivamente procurar fora do drama constituído os textos que serão o objeto de suas buscas e de seus desafios – o último sintoma disso foi a proliferação dos espetáculos adaptados de filmes (muito recentemente, *Les Damnés* ou *La Règle du jeu*, seguiu-se à *Persona*, *Scènes de la vie conjugale*, *La Maman et la putain*, *Pauline à la plage* e um bom número de outros), o que constitui uma espécie de negação da integração da linguagem cinematográfica pela escritura dramática, que constituiu durante o século XX um outro elemento determinante de sua renovação.

É certo que essa generalização tem seus limites, e eu admito seu caráter excessivo: ainda há encenadores (incluindo aqueles que têm outras práticas em paralelo ou em alternância) que continuam a montar peças (como Warlikowski ou Ivo van Hove). Eu falo aqui de uma tendência – uma tendência pesada, profunda, que é bem mais, na minha opinião, que um efeito da moda, como se escuta dizer, às vezes. A perda do desejo – dos encenadores, ou da cena ela mesma, se assim posso personificá-la (mas a cena de uma época é uma entidade que existe muito além das individualidades que a fazem ou creem fazê-la) –, essa perda do desejo é real, é mensurável, de todo modo, observável. É

¹⁷Jean-Pierre Sarrazac, « La Reprise (réponse au postdramatique) », in *Etudes théâtrales*, n° 38-39 / 2007, *La réinvention du drame (sous l’influence de la scène)*, p. 15.

¹⁸*Ibid.*, p. 16.

¹⁹Antoine Vitez, « L’Art du théâtre », in *Le Théâtre des idées*, op. cit., p. 125.

impressionante entre os mais jovens, os que não vão mais procurar utilizar uma peça como trampolim para começar sua carreira. Eis porque hoje os criadores cênicos têm necessidade não de peças de teatro, mas de textos-materiais, utilizáveis e moduláveis, à sua mercê.

Entretanto – e ainda é um paradoxo – o valor matricial do texto, que foi de peça de teatro, não desapareceu inteiramente. Eu entendo por valor ou função matricial, o fato que, na arte primeira da encenação, o projeto era o de montar uma peça, de desejo desse exato texto e de nenhum outro, de sua constituição singular, de sua dramaturgia interna e da interpretação que era feita, é que nascia a representação. Ora, essa função matricial, quando ainda existe, foi deslocada (incluindo, como acabamos de ver, em direção à obra cinematográfica, tomada então como “texto”, em um sentido amplo).

Quando Romeo Castellucci criou *Inferno*, ele o fez a partir do texto de Dante – um texto não teatral, portanto – do qual ele vai fazer a matriz do espetáculo a vir. Pode-se falar aqui de texto-material, quando o texto de Dante desaparecia da representação e do qual já não se ouvirá nem mesmo um fragmento? Para deslocar também a metáfora, eu diria que aqui o texto de origem se torna depositário de onde serão extraídos os materiais do espetáculo: materiais visuais, sonoros, corporais, coreográficos, espaciais... (ainda que, para ser exato, no caso de *Inferno*, a matriz seja dupla: era também um lugar, o Pátio de Honra do Palácio dos Papas para o qual o espetáculo foi concebido).

Exemplos não faltam, na cena contemporânea, desses espetáculos elaborados a partir de um texto não dramático, especialmente de uma obra maior da literatura (de Dostoiévski aos romances de Thomas Bernhard) que será às vezes, e conforme o caso, pré-roteiro matricial e material utilizado para a cena. Para dizer de outro modo, o texto-material pode ter uma dupla natureza, conforme ele seja material de origem (podendo se dissolver na representação) e material de chegada, presente na representação. Por que manter o termo material no primeiro caso (uma vez que a metáfora do pré-roteiro poderia se impor)? Eis que se trata de um material utilizado no trabalho de elaboração do espetáculo, qual seja, pelo criador cênico sozinho ou pela equipe de criação, notadamente no trabalho de improvisação a partir desse material. Eu penso, por exemplo, em *Elle brûle* do coletivo *Les Hommes*, aproximativo, espetáculo dirigido por Caroline Guiela Nguyen, com textos de Mariette Navarro, baseado, de certo modo, em *Madame Bovary*, para alimentar o imaginário dos atores, o texto de Flaubert quase desaparecendo do espetáculo. Eu ainda falaria com prazer aqui, sem jogo de palavras, a propósito de um espetáculo que se intitula *Elle brûle*, de um combustível, desempenhando finalmente o mesmo papel que aquele que assinalava Brecht no libreto quando ele descreveu o trabalho com Charles Laughton na versão americana de *A Vida de Galileu* (é Dort quem o cita): “O que nós fabricávamos era um libreto, somente a representação importava. [...] o libreto deveria ser *liquidado* durante a representação, consumir-se nela como o pó num fogo de artifício.”²⁰

Em outro caso, ao contrário, o material textual será conservado, a ponto de que à representação poderá se dar a missão (não exclusiva) de fazê-lo ser ouvido, como podemos desejar ouvir um texto de Racine ou Shakespeare. Penso em Julien Gosselin, dando a se ouvir o texto do romance de Michel Houellebecq, *Les Particules élémentaires*, certamente editado, como Vitez fazia ouvir o que ele tinha guardado do texto de *Cloches de Bâle* em *Catherine*. Julien Gosselin (menos rigoroso contudo que Vitez, na medida em que se autoriza a fazer modificações no sistema de enunciação, transformando um ele em eu, por exemplo) reiterou esse ano de operação com o romance monstro de Roberto Bolaño, *2666*, às vezes pré-roteiro fabuloso (e fabular), material de origem e de chegada

²⁰Citado por Bernard Dort, « L'état d'esprit dramaturgique », art. cit., p. 9.

(sob a forma de fragmentos retidos) do espetáculo. Ainda, em 2666 como em *Les Particules élémentaires*, reconhecemos a estrutura do romance, uma parte de sua “dramaturgia interna”, tomando desta vez “dramaturgia” metaforicamente, o que já não é de forma alguma o caso de Frank Castorf quando monta *Os Irmãos Karmázov* de Dostoievski. É preciso ser mais sutil e não se fechar numa visão binária, sempre redutível.

Pois em outros casos, a continuidade fragmentada da representação conservará ainda mais a natureza de material do texto. Eu penso nas obras compostas como certos espetáculos de Warlikowski, nos quais os materiais textuais heterogêneos são utilizados no seio do projeto global do criador cênico. Ali, a dimensão rapsódica da representação (para evocar a noção forjada por Jean-Pierre Sarrazac para caracterizar a evolução da escritura dramática no fim do século XX e estendida à cena por Raphaëlle Jolivet Pignon) funciona plenamente. É o caso, por exemplo, de *(A)pollonia*, onde coexistem fragmentos emprestados de Ésquilo, Eurípedes, Coetzee ou Jonathan Littell, que vem alimentar e fazer trabalhar, em sua montagem, suas colisões, uma reflexão sobre o mal. Quando Warlikowski monta *Fedra(s)*, ele o faz no plural, confrontando os textos de Sarah Kane, Coetzee ainda e Wajdi Mouawad. E quando Frank Castorf pretende montar *A dama das camélias*, ele transforma literalmente o drama, é verdade, obsoleto, de Alexandre Dumas filho, em material que ele desmonta e tritura, injetando em sua trama outros materiais emprestados de Heiner Müller a Georges Bataille.

Mas o material textual de que a cena faz uso não é mais do que literatura. Bem sabemos, o “fazer teatro de tudo”, na atualização que dele faz a cena desde há muitas décadas, excede largamente a literatura. A cena queima tudo o que é madeira, ainda que ela deva consumi-la. Eu tomaria aqui, por exemplo, os espetáculos realizados por Jean-François Peyret a partir da problemática científica. No prefácio do livro, *Les Variations Darwin*, que poderia, à primeira vista (certamente distraído), parecer reproduzir o texto do espetáculo concebido em colaboração com Alain Prochiantz, eminente especialista em biologia, os dois coautores anunciam que o que foi publicado, é “uma amostra de materiais, os materiais Darwin, a propósito dos quais as duas peças foram escritas, depois encenadas”²¹ – as duas peças são *Des chimères en automne* e *Les Variations Darwin*, todas as duas concebidas por Peyret e Prochiantz. “Os materiais presentes aqui”, explicam eles, “são apenas uma pequena fração do que foi escrito ou recolhido”²², o conjunto desse material está disponível no site da companhia²³. A partir desse ou desses materiais começa um “processo de seleção”, que resulta numa “partitura”, que só encontrará forma final “ao cabo de ensaios, atuações e improvisações dos atores, e de entrevistas com diversos cientistas, filósofos, ou outros contribuintes solicitados pelos autores”²⁴. “É o teatro”, concluem, “a cena, os atores e todo o dispositivo artístico e técnico que escreve o texto no movimento dos ensaios.”²⁵

Eu resumo. De início, um vasto material constituído de escritos de Darwin, e de escritos sobre ou em torno de Darwin. Um material, ele mesmo, muito vasto, é extraído desse material – tão vasto que dará vazão não a um, mas a dois espetáculos. Esse trabalho vai alimentar todo o processo de palco, que conduzirá a uma partitura. Notaremos que Peyret continua a falar de “peças”, mesmo se ele o questione, sem excluir a possibilidade que elas não sejam jamais “reencenadas” – não há dúvida de que o texto repete a forma dramática, eu diria que ele flerta com ela. As duas partituras, às quais o livro dá igualmente acesso, são de fato muito dialogadas. Mas são diálogos nos quais os atores

²¹ Jean-François Peyret e Alain Prochiantz, *Les Variations Darwin*, Odile Jacob, 2005, p. 7.

²² Id.

²³ *Ibid.*, p. 9.

²⁴ *Ibid.*, p. 8.

²⁵ Id.

mantém seus nomes (é um modo de assinatura, diz o prefácio²⁶) e quase seu status de atores. Na verdade, eles se põem em cena em jogo com o material, que conserva em boa parte os traços do material inicial.

Jean-François Peyret assim explica, pondo à distância a noção de “peça”: “eu tive a tentação de escrever uma peça de verdade²⁷ [...] mas eu não me vejo floreando, fantasiando [...] uma vez que Darwin provavelmente deve ter dito tudo. [...] Eu não gostaria de inventar um personagem. Eu abandonava meu projeto de peça para dar a palavra a Darwin. [...] Eu tinha que dar vida a esse formidável material fornecido pelo próprio Darwin, sem necessidade de inventar. E eu tinha a ferramenta, os atores. A arte nasce do material e da ferramenta, da luta entre o material e a ferramenta [...] Minha tentativa [...] é aquela que adveio sobre o teatro de um certo material”.²⁸

O trajeto do material textual está perfeitamente descrito aqui: de depositário (“Darwin disse tudo”) a material esculpido pelos atores para fazê-lo advir ao teatro.

O processo de criação de Jean-François Peyret, sua *creativ method* como ele diz, devido à parte essencial assumida pelos atores, nos aproxima de uma questão que eu ainda não abordei, a da escritura coletiva ou daquilo que chamamos no Brasil de processo colaborativo. Os coletivos de criação tomaram um novo impulso na França nos últimos anos, mais importante ainda em número do que quando de sua primeira fase, nos anos 1970.

Na tentativa de Peyret, a fase de ensaios é claramente um tempo de experimentação durante o qual o material textual é posto à prova da cena. Uma “seleção natural”, muito darwiniana, se opera quando de suas experimentações, e permite a triagem entre o que a cena aceita (às vezes com entusiasmo) e o que ela rejeita. A escolha dos textos, ou sua escritura via a ferramenta das improvisações efetuadas a partir do material inicial, se faz literalmente na e à prova da cena.

Todos os coletivos o sabem: existe *o que funciona* e *o que não funciona*. Mas se observarmos de mais perto, não é somente o texto, o material textual preexistente, que é colocado à prova da cena. É também a cena, colocada sob o desafio – no caso de Peyret – de dar vida às vezes aos textos científicos ou filosóficos árduos, que é posta à prova do texto. E passa ou não passa na prova – encontra ou não encontra uma forma teatral adequada.

O caso ilustrado pelo método de Jean-François Peyret pode ser ampliado em duas direções: a tentativa do criador cênico e a do coletivo. Nos dois casos, o vai-e-vem que descrevi há pouco caracteriza o processo de criação. E que o mestre do jogo seja um artista único utilizando, como diz Peyret, a ferramenta da improvisação, ou um coletivo, não muda enfim a natureza do que está em jogo entre o texto e a cena.

O que pode variar, é o lugar e a função do material textual no processo – quer ele seja anterior (pré-roteiro, o primeiro material selecionado, e isso vale também para um material de romance) ou quer ele nasça do trabalho de improvisação com, aí também, variantes: raramente se improvisa do nada, mas o ponto de partida de uma improvisação não é necessariamente textual. Em que momento o texto intervém? Peyret fala de uma primeira partitura que vai entrar em um processo evolutivo e ele conta seis ou sete etapas antes da partitura final²⁹. Warlikovski ou Gosselin partem de um material literário, de textos cuja materialidade eles pouco ou nada tocarão, a não ser pelo que constitui seu agenciamento, a montagem. Vitez, a partir do romance de Aragon, *Les Cloches de Bâle*, reconstituía ainda mais radicalmente o livro, que os atores tinham à mão, como material

²⁶*Ibid.*, p. 8.

²⁷*Ibid.*, p. 216.

²⁸*Ibid.*, pp. 218-219.

²⁹*Ibid.*, p. 8.

textual intangível do espetáculo. Alguns coletivos, ao contrário, fazem nascer o texto do espetáculo etapa por etapa, no decurso de improvisações, sem que haja texto prévio ou como primeira etapa da partitura. Em alguns casos, o texto não estará nunca completamente fixado. Ele persistirá, noite após noite, à prova da cena. No caso extremo dos *Chiens de Navarre*, ele nunca será escrito – o que não significa que ele não exista, mas é, simbolicamente, um gesto artístico forte, o de não fixar jamais sobre o papel ou o disco rígido do computador um texto.

Nessa constelação de práticas, que eu tento abordar a partir do ângulo da diferenciação, Joël Pommerat ocupa um lugar especial, o de autor dramático que se recusa a separar o tempo da escritura e o da encenação. O texto nasce das improvisações de um grupo de atores habituados, na maior parte, a trabalhar juntos, entre trupe e coletivo de criação, improvisações que podem ser elas mesmas abastecidas por textos trazidos pelo autor-encenador. Depois Pommerat escreve e relança uma nova sequência de improvisações, o texto do espetáculo se elabora nesse vai-e-vem e continua por muito tempo se movendo, os atores devendo, às vezes, memorizar diferentes versões do texto, até que uma delas se imponha e alcance, após a criação da obra e de suas primeiras representações, a edição do livro que a fixará. Trata-se em suma de uma invenção e de uma regulação permanentes do texto à prova da cena, da cena à prova do texto.

É tempo de concluir. Pelo menos, tentar. O fato marcante que caracteriza o fenômeno teatral neste começo do século XXI é talvez essa disseminação, que acabo de evocar, das relações entre o texto e a cena, de seu jogo e de sua disposição à prova recíproca. O que eu denominei em um texto recente, de maneira certamente um pouco hiperbólica e em referência divertida a uma canção de Jacques Brel, uma “arte em mil tempos”, a fim de endossar o abandono do paradigma do teatro como “arte em dois tempos”. Para um autor dramático, escrever peças na solidão de seu escritório torna-se, nessas condições, uma empresa perigosa. Preso em demasia a um “primeiro tempo” que corre o risco de bloquear o processo de criação. Restam-lhe assim duas soluções, a terceira sendo parar de escrever: escrever outra coisa que não seja teatro, escrever de maneira indiferenciada, produzir material textual dizendo que, desde que fazemos “teatro de tudo”, ele terá talvez um pouco mais chances de encontrar um dia a cena, do que se ele escrevesse uma peça de teatro; ou mesmo trabalhar em meio a uma equipe de criação, como um coletivo, para se engajar em um projeto, uma demanda, um desejo, pouco importa o nome que lhe dermos, vindo da cena.

**Discurso de Sofia
Entrega do Prêmio “Thalie”
17 de abril de 2008**

Jean-Pierre SARRAZAC
Université Paris III – Nouvelle Sorbonne

Tradução: Lara Moler

Senhor Ministro da Cultura,

Senhor Presidente da Associação Internacional de Críticos de teatro,

Senhoras e Senhores membros do Júri do Prêmio "Thalie",

Caro Jean-Pierre Han,

Para mim, tudo começou, de fato, no início dos anos setenta com *Travail théâtral*, revista fundada por Denis Bablet, Emile Copfermann, Françoise Kourilsky e Bernard Dort- Bernard Dort, que foi meu mestre e a quem hoje eu quero fazer uma homenagem. Desde os primeiros números, eu me vi aprendendo o ofício, de fato, escrevendo a respeito de alguns espetáculos, em especial duas montagens de *Homme pour Homme*, assinadas, respectivamente, por Bernard Sobel e Jacques Rosner e por Jacques Rosner, e *Andrômaca*, de Racine, encenada por um certo, ainda não celebrado, Antoine Vitez. Foi somente a partir de 1974 que entrevi qual seria minha contribuição específica à revista - e que iria, sem que eu imaginasse na época, impulsionar todo um percurso de equilíbrio instável entre teatro e universidade, reflexão e prática.

Eu tinha acabado de montar *L'Atelier volant*, a primeira peça de Valère Novarina - obra depois publicada no número 5 de *Travail théâtral* - e terminava de escrever minha primeira peça, *Lázaro também sonhava com o Eldorado*. Atestando o lugar reduzido reservado às escrituras dramáticas contemporâneas, não apenas entre nossa revista, mas, mais notadamente, no teatro francês, decidi tentar remediar essa carência, ao menos no âmbito da revista. A enquete era, naqueles anos, uma das palavras-chave daquilo a que se chamava "prática teórica". Então iniciei uma enquete junto a alguns autores franceses que eu estimava e publiquei, em dois números da revista, entrevistas com dramaturgos como Georges Michel, André Benedetto, Jean-Paul Wenzel, Michel Deutsch, Jacques Lasalle, Michel Vinaver, alguns em ascensão; outros, como era o caso, na época, de Vinaver, de certa forma esquecidos após um primeiro reconhecimento nos anos cinquenta e sessenta.

Eu acompanhei essas entrevistas com uma reflexão pessoal sobre a questão do "desvio". Diferentes desvios que as dramaturgias dos anos setenta tomavam para dar conta, no teatro, de uma forma definitivamente não ilusionista ou de mera imitação, do mundo em que vivíamos. Um questionamento sobre a crise da mimesis que, desde então, não deixei de fazer: como abordar na cena a "atualidade viva", o aqui e o agora, como fazer um teatro "na situação" sem ceder ao pseudorealismo, ao realismo ilusionista de um "teatro realidade" (como se fala de uma "telerrealidade"...). Desvio pela História e/ou pelo mito à maneira de Gatti e Benedetto, desvio pelo cotidiano das dramaturgias dos anos setenta, como aquelas realizadas por Kroetz na Alemanha e Michel Deutsch na França, o recurso à parábola - tipos diferentes de parábolas, a brechtiana, a claudeliana, a kafkiana

-, dramas itinerantes de Ibsen a Koltès, passando pelos expressionistas e por seu "drama de estações", lances de sonhos e teatro onírico de Hauptmann e Strindberg até Adamov e Jon Fosse, diálogo de mortos à maneira de Sartre ou à de Heiner Müller etc.

Eu não cessava (e jamais cesso) de fazer o inventário - uma verdadeira alternativa à poética dos gêneros - dos desvios do teatro moderno e contemporâneo e de aprofundar uma problemática que a fórmula do filósofo Ernst Bloch bem sintetiza, aplicada a um teatro que deseja dar conta do mundo em que vivemos: os "desvios aparecem como os únicos recursos possíveis".

Mas eu recordava meu esforço em meio à revista *Travail théâtral* em favor das dramaturgias contemporâneas. Esforço que mantive até o fim da revista em 1980 e ao qual dei um prolongamento universitário, com minha tese defendida em 1979, publicada como livro em 1981, *O Futuro do drama*. No prefácio, Bernard Dort escreve que eu, nessa obra, "construí um objeto singular... uma espécie de dramaturgia-ficção dos dias de hoje".

E é verdade que eu sempre passei por uma certa ficção em meus ensaios, e por uma certa reflexão, até mesmo um "ensaísmo" à moda de Musil ou Kundera - em minhas ficções. *O Futuro do drama* pretendeu ser o despertar daquilo que estava prestes a emergir no teatro francês daquela época, um "diário de criação de múltiplas vozes, em que eu mesmo tanto escreveria sobre os autores, quanto tomaria suas próprias reflexões, deixando que Benedetto interpelasse Blanchon, que Vinaver interrogasse Gatti e o "Teatro do Aquário", autor coletivo, ou que interrogasse Deutsch ou Wenzel.

"Tratava-se menos, eu explicava no preâmbulo, de propor um discurso que unificasse as dramaturgias contemporâneas do que imaginar um dispositivo polifônico que permitisse sua confrontação". Dessa dupla perspectiva utópica, que consistia em apreender, a um só tempo, uma arte em formação - ao contrário daquilo que Bergson chama de "todo feito" - e em instaurar um verdadeiro dialogismo entre os autores e seus textos, acredito que todos os meus trabalhos posteriores trazem a marca.

Como epígrafe de *O Futuro do drama*, coloquei esse aforismo de Mikhail Bahktin segundo o qual "apenas aquele que está, ele próprio, se constituindo, pode compreender o fenômeno do devir". Minha paixão crítica - se ousa dizê-la - reside nessas três palavras: "compreender o devir". Tentar - sou antes de tudo um ensaísta - compreender o devir. Para tal fim, me dei conta de que não podia me contentar com o estudo do contemporâneo, de que me era necessário reunir aquilo que, na minha visão, "estava se constituindo" - com a duração mais longa, com o moderno.

Daí o meu mergulho nas origens de nossa modernidade teatral: os grandes dramaturgos que sacudiram a forma dramática na virada do século XX, Ibsen, Maeterlinck, Tchekhov; mas, também - pois eu não me esquecia do espaço teatral e do devir cênico das peças -, os primórdios da encenação moderna, particularmente o "Teatro Livre" e Antoine, sobre o qual me dispus a mostrar que ia muito além da antiga lenda do uso malogrado da iluminação a gás (na verdade, Antoine era um grande artista; seus filmes são testemunhas disso).

A partir de *Teatros íntimos*, obra publicada na coleção *Actes Sud* dirigida por Georges Banu, minhas pesquisas e meus livros vão então reconstruir sistematicamente essa crise da forma dramática, da qual, nos anos cinquenta, Peter Szondi foi o teórico. Obra fundamental, *A Teoria do drama moderno* foi e é, ainda, objeto de uma leitura profunda, tanto de minhas pesquisas quanto das do grupo de estudo que dirijo na universidade. É grande a minha dívida junto ao teórico alemão de origem húngara. Antes mesmo de ler sua *Teoria*, eu já dividia com ele a convicção de que "o sentido está na forma", e que, se é o caso de abordar as obras artísticas não de forma atemporal, mas de um ângulo sociohistórico, não seria possível considerá-las como simples documentos e

apenas em função de seu conteúdo. Das análises tão rigorosas quanto sutis de Peter Szondi, sustento, principalmente, o fato de que a partir dos anos 1880 - com Ibsen, Strindberg, Tchekhov e, depois, Pirandello, - passamos a uma forma dramática de segundo grau - "metadrama", em certo sentido - em que as grandes categorias da ação, do personagem, do diálogo são retomadas e desconstruídas: a ação cede espaço à narração; a relação intersubjetiva à relação intrapessoal, intrassubjetiva, até mesmo intrapsíquica; o diálogo no presente a uma colagem de monólogos ou de solilóquios em grande parte dedicados à rememoração, ao reviver, à reprodução do passado.

Por outro lado, eu contesto na teoria de Peter Szondi sua tendência teleológica, em grande parte explicada pelo contexto do triunfo do brechtianismo e da ideia de teatro épico própria dos anos cinquenta, época em que a teoria foi estabelecida. Não penso, como o faz Szondi, que se deva considerar a forma épica como superação dialética da forma dramática. A sequência de acontecimentos, a eclosão daquilo que alguns chamam de pós modernidade - o fim das grandes narrativas e da ideia de progresso na arte - nos ensinaram que o teatro épico não era o horizonte intransponível do teatro e que era bastante redutor considerar as obras de dramaturgos como Ibsen, Strindberg, Maeterlinck como simples etapas ou tentativas - marcadas de contradições e medidas insuficientes - na trilha do teatro épico. Mais do que expandir a noção szondiana de "crise do drama" a todo o século XX - uma crise sem fim continua a ser uma crise? - decidi abordar as dramaturgias do fim do século XX e da virada do século XXI como reflexos num espelho - de Beckett a Duras, Bernhardt, Fosse... - daquela do fim do século XIX e da passagem ao século XX. Mais precisamente, minha intenção era tentar localizar, em sua longa duração, e definir esse novo paradigma do drama - de um drama amplamente desconstruído - que começa a se impor com Ibsen e Strindberg e que continua a se manifestar nas obras imediatamente contemporâneas. Eu chamo de "drama-da-vida" esse novo paradigma da forma dramática, que altera radicalmente a "medida" do drama, ou seja, que altera, ao mesmo tempo, sua extensão e seu ritmo interno.

De Aristóteles a Hegel, a forma dramática era pensada segundo um triplo princípio de ordem, unidade e completude resumido na ideia de progressão dramática: um começo, um meio, um fim, tudo formando um contínuo dramático. A partir dos anos de 1880, constatamos uma dilatação extrema da forma dramática, que abrange não mais um "dia fatídico", de acordo com a proposição de Sófocles, mas todo o curso de uma vida - e que o abrange antes na forma de retrospectão do que na de progressão. Além disso, o contínuo se torna descontínuo: à concatenação de ações sucede o espaçamento de quadros (como, por exemplo, Strindberg em *Inferno* ou em Tchekhov); a obra se fragmenta e o estático suplanta o dinâmico. Uma certa desordem, uma certa desmedida se apropria da arquitetura do texto e se distancia da medida da representação. Como um apelo a mais liberdade ou irregularidade. Essa irregularidade tão dolorosa ao espírito francês. E, entretanto, tão necessária, já que desejamos escapar às belas simetrias e aos formalismos que não cessam de nos ameaçar.

Esse fenômeno característico do novo paradigma do "drama-da-vida", eu o concebo desde *O Futuro do drama* como sendo de pulsão rapsódica". A rapsódia define a si mesma como a forma mais livre, o que não significa ausência de forma. Nós já constatamos, há mais de um século, o fim da dialética hegeliana do dramático como síntese do lírico e do épico. Nas novas peças, as partes épicas, líricas, dramáticas e até mesmo argumentativas (quando o diálogo dramático se faz filosófico) tornam-se autônomas, se justapõem e entram em confronto. E a hibridação não se limita às grandes formas expressivas, ela é também transgênera, o farsesco frequentemente pendendo para o trágico, ou o contrário (penso especialmente no teatro de Werner Schwab). O espírito rapsódico que costura tudo junto - "*rhaptei*", em grego arcaico, significa costurar -, com

costuras bem visíveis, emendas a priori disparatadas. E o próprio diálogo dramático traz as chagas desse despedaçamento, a voz da rapsódia (do narrador) imiscuindo-se nas vozes dos personagens...

São abundantes os exemplos da presença da pulsão rapsódica nas obras do repertório moderno e contemporâneo. Eu poderia limitar-me ao caso de Hiener Müller. Citaria também Tony Kushner. Gérard Wacjman, que traduziu o texto para o francês, assinala mais claramente o caráter de drama-da-vida e rapsódia no belíssimo *Angels in America*: "Há de tudo e não importa o quê em *Angels in America*. De Shakespeare aos Irmãos Marx, de Brecht a *All that Jazz*, de mórmons a qualquer coisa que o valha, do Céu à merda, do trágico ao carnavalesco, da comédia à epopeia... Como se Tony Kushner tivesse arreventado as travas do teatro. Um teatro caldeirão?". "*Angels*", ele conclui, "é a imagem da vida. Da desordem da vida. De nossas próprias vidas".

Hoje em dia a pulsão rapsódica, que se opera por incessantes transbordamentos, se faz muito além do próprio texto dramático. Nós assistimos a outros cruzamentos, a outras hibridações do teatro com a dança, com o vídeo - ou ainda do texto dramático com a performance... Não é a primeira vez que vemos realizados tais cruzamentos em que o teatro - e a forma dramática - se alimentam e se reanimam fora de si mesmos. Poderíamos citar as experiências do teatro épico de Piscator, aliadas a romancistas como Alfred Döblin, que integraram a tecnologia moderna e o cinema ao universo teatral e, da mesma forma, mais próximo a nós, esse "teatro-narração" iniciado em fins dos anos setenta e nos anos oitenta por Antoine Vitez. Bem recentemente, Hans Thies Lehmann dedicou um livro inspirado à noção do pós dramático. Em suas análises de certos espetáculos - que eu classificaria como paradramáticos - de Robert Wilson ou de Jan Lauwers, Lehmann é bastante persuasivo.

Não estou de acordo, por outro lado, com a inclusão de autores como Duras, Koltès, Handke ao pós-dramático, nem com o discurso subjacente, segundo o qual - sempre a "superação", sempre a litania dos "pós" e dos "neo"! - o dramático será então obsoleto, sem mais pertinência e relação com o mundo em que vivemos. O que eu refuto é a concepção de Lehmann, já amplamente ilustrada por Adorno, de que o drama estaria morto, Beckett tendo feito sua autópsia em "Fim de Partida". Obsoleto é o pensamento hegeliano sobre o dramático. Esse é o velho paradigma do teatro. O que (ainda) está vivo diante de nós é o novo paradigma do drama, esse drama-da-vida que ainda é "drama". Ainda é ação. Mesmo se essa ação é frequentemente fragmentada, esporádica, mínima. Esse tipo de ação moderna de que Nietzsche teve, em um trecho póstumo de *O nascimento da tragédia*, uma perfeita intuição: "Conceito do "drama" como "ação". Em sua raiz, essa concepção é bastante ingênua: o mundo e o hábito do "olhar" é que decidem aqui. Mas, se refletirmos de uma forma mais espiritual, enfim, o que não é ação? O sentimento que se expressa, a compreensão de si mesmo, não são também ações? É sempre preciso ser sacrificado até a morte?

Com os anos de 1880 - Ibsen, Strindberg e, ainda mais, Tchekhov ou Pirandello - entramos na era - que se prolonga até hoje, diante de nossos olhares de espectadores - Beckett, Duras, Bernhard, Vinaver, Fosse, Lagarce... - do "infradramático".

*

Quando eu abordei a questão da presença do íntimo no teatro, eu o fiz ao mesmo tempo como ensaísta e como autor dramático. Eu mencionava, no início desta fala, o teor de utopia que subjaz a toda a minha prática, seja ela prática de reflexão ou de criação. Há, em meu percurso, outro elemento utópico que eu ainda não confidenciei a vocês, mas de que tratei em uma entrevista com Jean-Pierre Han. Confrontar Strindberg a Brecht (e aqui

vai uma calorosa saudação a Eric Bentley, o primeiro a receber o Prêmio Thalie). Eu me refiro ao íntimo e ao político. O íntimo, que não é intimista, que não é o privado; que é a relação mais estreita, mais forte com o Outro, com aquele que nos é estranho. E então o político... Inscrever no teatro a subjetividade no movimento de uma sociedade. Dar-se conta, ao mesmo tempo, do "gestus" brechtiano, isto é, dos comportamentos socializados dos personagens, e dos "raptus", dos atos falhos - tão significativos- de seres presos aos tormentos de sua vida psíquica. Esse é o desenvolvimento de vários autores que pude estudar, notadamente Arthur Adamov ou Franz Xaver Kroetz. Mas é também, ao longo das cerca de vinte peças que escrevi até hoje, minha própria tentativa como autor de teatro.

Heráclito nota que aqueles que estão em vigília têm em comum um mundo único, enquanto que aquele que dorme se encaminha para um mundo que lhe é próprio. Eu faço teatro dessa aventura noturna, mas me esforçando para levar um pouco da claridade do dia à necessária escuridão da noite. Dramaturgia da parábola e/ou jogo de sonho, em todo caso de desvio, o mundo diurno - aquele da exploração do homem pelo homem, do racismo e do antissemitismo, aquele em que os velhos sofrem com seu isolamento, e onde cada um se afoga na solidão e na indiferença comum, esse mundo nunca deixa de me assombrar... De me "assombrar", precisamente, e de tomar sob a minha pena ares de fantasmagorias. Quando eu escrevi e depois vi encenada, há uns vinte anos, uma peça, *A paixão do jardineiro*, sobre uma notícia de jornal, do assassinato de uma senhora de origem judia por um jardineiro antissemita, eu a vejo como um diálogo de mortos em quatro estações: a senhora já morta, que retorna, cheia de vida, para obrigar seu assassino, o jardineiro, agora uma espécie de morto vivo na prisão, a assumir seu ato diante dos espectadores. Se me ocorre de colocar em cena, em *Les Inséparables*, dois velhos à espera da volta improvável de seu Filho pródigo e, com mais segurança, da morte, a relação deles é essencialmente onírica, ao ponto em que não tardamos a nos perguntar se eles são, de fato, duas pessoas ou apenas um único ser duplicado. Eu me coloco na curva dos contos e das velhas parábolas para melhor apreender os arquétipos da existência.

O princípio que conduz minha escrita é um princípio de incerteza. Sempre um "talvez" vem se insinuar entre os fatos, os personagens, as coisas tangíveis que povoam minhas peças. Meu trabalho de escrever não é senão uma longa e bastante incerta tentativa de voltar para o real. Eu penso, aliás, que esse motivo do retorno está profundamente inscrito, e em vários exemplos, na trama das escrituras contemporâneas (desde *A volta ao lar*, de Pinter, peça que me marcou muito em sua época, até *País distante*, de Jean-Luc Lagarce). Porque mais do que um tema, o retorno é sempre um "esquema", a própria forma do drama da vida em sua versão retrospectiva: retorno, a partir da soleira da morte, para o percurso de uma existência, retorno para uma catástrofe já consumada. Se assim imagino, minhas últimas duas peças, ainda inéditas, *Ajax/retour(s)* e *La Boule d'or*, foram escritas sob o signo do retorno. *Ajax/retour(s)* até em seu nome... Nessa peça, retomo suas tentativas de reconquistar a própria casa, de ser reconhecido pela mulher, de reencontrar seu filho em um pequeno "herói" local (algo que poderia se passar na ex-Iugoslávia, em Ruanda, no Oriente Médio), de uma espécie de combatente de vilarejo, que se perdeu nas guerras étnicas, nos estupros e nos massacres. Mas Ajax não é Ulisses. Não se trata, então, de revelar uma história, enfim, feliz de um retorno, mas de colocar em cena o paradoxo do retorno impossível. Do reconhecimento "impossível" do pequeno Ajax pela jovem, essa AntiPenélope, que não lhe abre as portas da casa senão para confrontá-lo com um paisagem de devastação sem retorno. *La Boule d'or* é o nome de um café parisiense, que fechou há vinte anos, onde se reuniam, por volta de 1968, alguns aprendizes de "revolucionários". Na peça, que se passa no fim dos anos noventa, uma dessas comunidades dispersas se reúne por um instante, graças à internet e a outros meios mais

ou menos telepáticos, apenas para fazer o inventário de tudo o que se perdeu, que se está sempre perdendo, mas que poderia, quem sabe, ser retomado...

Os personagens de minhas peças "agem" muito pouco, para dizer a verdade. São antes testemunhas de si mesmos, de suas próprias vidas. E eu penso que o mesmo vale para uma grande parte das escrituras dramáticas modernas e contemporâneas, ao menos aquelas que correspondem ao novo paradigma da forma dramática, que eu chamo de drama-da-vida. Personagens passivos, reflexivos mais do que ativos. Nessa imagem do personagem-testemunha juntam-se, curiosamente, as poéticas, a priori diametralmente opostas, de Artaud e de Brecht. "Eu sou testemunha, a única testemunha de mim mesmo", lemos em *Pèse-nerfs*. E é em *A compra do cobre* que Brecht erige o testemunho de uma "cena de rua" (um acidente banal de trânsito) como "modelo-tipo" do teatro épico. Encontramos aí os dois lados da moeda, o lado subjetivo e o objetivo das dramaturgias modernas e contemporâneas. Do lado objetivo, o drama como Processo, na grande via aberta por Ésquilo e pelas "Eumênides". Do outro lado, o subjetivo - e se nos lembramos de que as palavras "testemunha" e "mártir" têm a mesma etimologia, e que o "mártir" é uma "testemunha" -, o drama como Paixão, isto é, como itinerário do sofrimento - "a Paixão do homem", segundo Mallarmé. Esses dois aspectos, o artaudiano e o brechtiano, o subjetivo e o objetivo, Processo e Paixão, não cessam, é claro, de se combinar nas peças que lemos e naquelas que escrevemos.

O que se testemunha, acima de tudo, é o não humano, até mesmo desumano, do humano. A dimensão de testemunho da escritura dramática procede das valas comuns da guerra de 1914 a 1918 e do silêncio ensurdecedor que se seguiu. De Auschwitz a Hiroshima e do choque que se seguiu. Mas como o teatro poderia ser uma testemunha à altura da Catástrofe que nosso "breve século XX" abrigou? ... Adorno, que não vê senão a extinção do drama como réplica possível ao genocídio, e tantos outros pensadores que, depois dele, também expressaram seu ceticismo. A história nos dirá se a escritura dramática pode superar esse desafio. No cortejo das violências e dos atos de barbaridade que desfilam hoje em nossas cenas, porém, encontraremos talvez os primeiros indícios de respostas. Se existe uma violência nociva, uma violência que se presta à pura imitação, que não tem outro fim senão causar sensações, emoções e, definitivamente, "traumas" ao espectador; existe uma outra violência - e penso sobretudo em algumas peças de Kroetz, de Bond ou de Sarah Kane - uma violência que se pretende reflexiva, que se distancia e que se faz objeto de uma mediação, uma mediação própria do testemunho: sempre "a Paixão do Homem". Eu citei há pouco essa bonita peça, *Angels in America*, em que um anjo do Apocalipse desce ao continente americano, nova Tebas contaminada pela peste da Aids, e se coloca lá onde o mundo é mais corrompido e onde há mais sofrimento. Eu acrescentaria apenas que *Angels in America*, com sua estranha doçura, não é uma simples peça, de uma forma geral, sobre a devastação da Aids. Se o retrovírus se faz presente, é também como retrospecto, como lembrança de todas as catástrofes e violências irremediáveis que marcaram o terrível século XX. Pois o que buscamos nós, autores de teatro, senão responder à destruição da humanidade por esse mergulho aterrador - esse testemunho - do não humano no humano?

Aos sessenta e dois anos, eu me digo que meu percurso certamente ainda não acabou, que restam ainda algumas peças e alguns ensaios críticos para escrever. Assim, eu não receberei essa distinção honrosa, o Prêmio "Thalie", como uma consagração, mas, sim como um encorajamento, um encorajamento muito, muito poderoso. Por esse voto de confiança e pela honra que os senhores dirigem a mim, eu agradeço com todo o meu coração. Eu voltarei a Paris, reencontrarei meus colegas e meus alunos - em particular, aqueles que fazem parte do Grupo de pesquisa que dirijo na Sorbonne - saboreando essa honra à qual tenho de associá-los.

No entanto, o admirador de Strindberg que, eu sei, não chegará, certamente, a superar todas as suas dúvidas e todas as suas fragilidades - ele simplesmente tentará torná-las ainda mais produtivas. No segundo quadro de "O Caminho de Damasco", uma das obras de Strindberg a que sou mais apegado, o protagonista, chamado O Desconhecido, imagina ter logrado, em seus trabalhos de alquimia – ou de "hiperquimia" –, fabricar ouro e pretende oferecer, em uma hospedaria, um banquete em que deverá receber as honras de uma sociedade sábia. Mas coisas não tardam a dar errado. Os empregados retiram os pratos apetitosos que haviam pouco antes trazido, assim como a louça de ouro e os guardanapos bordados. Logo os aplausos cessam e dão lugar às vaias. E O Desconhecido, que não tinha como pagar pelo banquete, acaba na prisão...

Eu vou reservar um olhar à louça - quero dizer, sobre esse objeto magnífico, esse bastão com a efígie de "*Thalie*"...

Eu agradeço a todos pela atenção.

#MESAS-REDONDAS

A dramaturgia no Mamulengo contemporâneo¹

André CARRICO

Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN

Mamulengo, Cultura Popular e Inovação

O Mamulengo é o único gênero dramático da Cultura Popular brasileira que se apoia estritamente na relação entre atores e bonecos, sendo realizado com bonecos de luva e de vara. A partir de reminiscências das primeiras encenações catequéticas feitas com fantoches pelos jesuítas no período colonial, o Mamulengo se desenvolveu na região Nordeste e converteu-se, ao longo dos séculos, em gênero cômico popular.

Apesar de seguir certas convenções de uma tradição (temas, personagens, procedimentos técnicos), o mamulengueiro não se atém a esses recursos, inventando e incorporando tudo aquilo que estimule o riso e a participação direta da plateia. O aproveitamento de elementos oferecidos pela circunstância de apresentação (local e audiência) é fundamental na composição da dramaturgia de improviso do Mamulengo, uma arte feita para acertar.

O contexto rural no qual se originou o Mamulengo influencia diretamente suas temáticas e procedimentos. Há dificuldade, por parte da análise crítica, de aceitação do Mamulengo como gênero teatral cômico *per se*, dinâmico e mutável, esvaziando-o dos purismos que a conotação de manifestação “folclórica” lhe impinge. Este é o equívoco corrente dos que consideram a Cultura Popular uma categoria primitiva e estática, atrelada exclusivamente à repetição de velhos padrões.

Outro mito persistente nas abordagens românticas do popular é a ideia de comunitarismo, associando-o sempre a uma produção coletiva e de domínio público (BURKE, 2010). Essa abordagem impede que se atribua contribuição individual significativa ao artista popular e dificulta a análise de seus processos de criação. “Frequentemente isso resulta na não distinção entre a produção de um artista e de outro, como se eles fossem uma massa anônima sem individualidade” (BROCHADO, 2005, p.36, tradução nossa). Independente da participação do povo na concepção e transformação de sua cultura, o estilo individual também pode florescer em meio aos padrões herdados de uma tradição. Por tradição designamos legado de valores, conhecimentos e práticas transmitidos e recebidos por meio de ensino-aprendizagem entre sucessivas gerações de artistas.

Nos últimos 30 anos, o Mamulengo tem alcançado regiões brasileiras fora do Nordeste, por meio da atuação de mamulengueiros migrantes. Nossa pesquisa “Mamulengos na contemporaneidade: tradição X reinvenção” acompanhou a poética dos pernambucanos Mestre Valdeck de Garanhuns (Teatro de Mamulengo de Mestre Valdeck de Garanhuns) e Danilo Cavalcanti (Mamulengo da Folia), estabelecidos em São Paulo, e Sandro Roberto (Grupo Imaginário), sediado em Niterói (RJ), refletindo acerca dos embates e fronteiras entre suas convenções tradicionais e as formas de inovação do brinquedo.

Situações, conflitos e personagens

¹ Este texto é parte resultante da pesquisa de pós-doutorado “Mamulengos na contemporaneidade: tradição X reinvenção” financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo entre 2013 e 2015.

Mamulengo é uma palavra ambígua, de origem incerta, que denomina tanto o gênero quanto o boneco, mas que também pode significar o conjunto de aparelhos que servem a uma encenação. Um equipamento completo de Mamulengo é composto pela barraca, pelas malas ou canastras de transporte e pelos bonecos e adereços. Ele também é conhecido como brinquedo, dada sua natureza lúdica e, por extensão, uma apresentação pode ser chamada de brincadeira e o titeriteiro de brincante, mamulengueiro ou, em alguns casos, mestre. Esse título é concedido pelos próprios artistas e reservado àqueles que demonstram capacidades de atuação acima da média; por isso, geralmente, é destinado a atores mais velhos. Além de manipular os principais personagens-tipo, dois de cada vez, o mestre também é o dono do brinquedo e, na maioria dos casos, é auxiliado por outro manipulador, o contramestre. O contramestre ajuda a carregar a mala, a montar e a desmontar a tolda e põe o terceiro e o quarto boneco de cada cena, mas na maioria das vezes não fala, reservando as vozes de todos os personagens-tipo à atuação do mestre. Antigamente era comum que, num grande evento, atuassem outros manipuladores auxiliares, chamados de ajudantes ou folgazões, sobretudo nas cenas de dança ou com grande quantidade de personagens-tipo. Por razões de ordem econômica, essas funções estão extintas.

De dentro da barraca, os bonecos conversam com o sanfoneiro, que responde às suas provocações, ou com um palhaço designado para fazer a ponte entre o público e os mamulengos, chamado de “mateus”. Como figura independente sua presença também é rara atualmente. Em geral, sua função de “escada” dos bonecos protagonistas, ou corocomentarista, é exercida pelo sanfoneiro do trio de músicos que acompanha o brinquedo.

Os enredos do Mamulengo estão divididos em passagens, esquetes curtos e desenvolvidos em sequência, sem ligação lógica. Como nos *canovacci* da *Commedia dell'Arte*, as passagens não são escritas, mas transmitidas oralmente dos mestres para seus aprendizes, a partir de um longo processo de ensino-aprendizagem. Elas são divididas em cinco tipos, de acordo com Santos (1979):

- a) passagens-pretexto: servem apenas de *motu* para a exibição de um boneco;
- b) passagens narrativas: narram fatos e causos em versos, ao estilo dos repentes musicais;
- c) passagens de briga: são cenas de luta entre os bonecos;
- d) passagens de danças: nas quais os bonecos dançam e cuja função é costurar as demais passagens. Funcionam como entreatos, como os *intermezzi* de ópera;
- e) passagens de peças ou tramas: apresentam uma fábula completa, muitas baseadas em moralidades, farsas e autos religiosos. Essa categoria hoje é praticamente inexistente.

Os temas do Mamulengo são sexo, comida e bebida, sátiras políticas, religiosas e raciais e histórias fantasiosas e assustadoras. As cenas se localizam na lavoura, no pasto, em festas populares, no forró, na igreja ou dentro de casa. As ações representadas acontecem no tempo presente, mas há também muitas ações narradas de forma épica, no tempo pretérito, sobretudo nas passagens narrativas.

O Mamulengo é uma arte anti-ilusionista. Os movimentos de seus fantoches não são miméticos dos deslocamentos humanos, como no teatro de marionetes e nos títeres de balcão. Via de regra, a maioria de seus bonecos de luva, enfeixados por mãos e cabeças de madeira, disponibilizam poucos recursos ao manipulador. O fato de ser apresentado, na atualidade, majoritariamente à luz do dia reforça certo efeito de “distanciamento”, ao contrário de outras modalidades de teatro de formas animadas que empregam a luz negra. A aproximação e o envolvimento da plateia se dão não pelos recursos técnicos, mas pela habilidade de convocação e integração do brincante.

Uma mesma função costuma misturar, pelo menos, três ou quatro tipos de passagens, imprimindo heterogeneidade temática e dinâmica rítmica a cada sessão. O texto é sempre sarcástico e malicioso, alicerçado sobre trocadilhos, jogos verbais e regionalismos. Por razões de inteligibilidade e até da vigência de modos de correção política na linguagem, os atores pernambucanos, no contexto paulista, já adaptaram muito de seu linguajar. Mas, às vezes, no Sudeste, a própria sintaxe nordestina funciona como válvula do riso.

Os conflitos se dão em torno da traição conjugal, dos jogos de sedução, das disputas de valentia, da exploração religiosa, da busca por saúde e dinheiro e, sobretudo, da exploração no trabalho. Todo espetáculo apresenta, pelo menos, uma passagem na qual os personagens-tipo dos empregados são oprimidos e se vingam de seus patrões através de algum ardil. Esses quiproquós deslindam, inevitavelmente, brigas e lutas corporais e geralmente finalizam-se em morte. Costurando os sucessivos entrecchos movimentam-se as danças, acompanhadas pelos ritmos do forró. Em nossa análise, dividimos a tipologia tradicional do Mamulengo da seguinte forma:

- 1) Bonecos de abertura: geralmente palhaços, sempre com articulações nos olhos, boca ou pescoço, a serviço do prólogo e das passagens-pretexo.
- 2) Tipos do povo: empregados, camponeses, operários, doentes, explorados e desvalidos. Benedito e Simão, os heróis malandros e protagonistas do Mamulengo e Marieta, a donzela, estão nesta categoria.
- 3) Tipos religiosos: padres e sacristãos, devassos.
- 4) Tipos poderosos: fazendeiros, exploradores, violentos e mesquinhos, muitas vezes ignorantes. São os coronéis, capitães e o Cabo 70.
- 5) Matronas e comadres: mulheres perspicazes, fofoqueiras e assanhadas, geralmente idosas, chamadas de Quitérias.
- 6) Tipos da fauna animal: Alguns entram apenas como figuração, outros são relacionados ao mau agouro, como o Corvo, a Gralha e o Jaraguá, outros têm sua própria passagem, como a Cobra, que engole outros mamulengos, e o Boi, fujão, que deve ser laçado por algum espectador.
- 7) Tipos excêntricos: Bêbados, médicos, advogados, loucos, moribundos, cegos, músicos, rústicos e prostitutas.
- 8) Tipos míticos: a Alma, a Morte, o Diabo.

Além dessas classes de tipos fixos, todo o mestre de prestígio possui alguns mamulengos exclusivos, criados e exibidos em todas as funções, independente da fábula e do tempo de duração da circunstância de contratação. É nessa categoria que se enquadram os bonecos específicos de cada brincante e a que mais abre espaço para a composição da sátira aos temas da atualidade. Figuram ali o louco da praça da cidade, o político estadual, o ser extraterrestre, a caricatura do protagonista de um filme hollywoodiano, a psicóloga que distribui camisinhas, o guarda de trânsito corrupto, o adolescente-dependente-digital que não desgruda do celular.

Uma companhia de Mamulengo, na atualidade, possui um repertório de 20 a 25 passagens, embora, no caso dos artistas atuantes no Estado de São Paulo, seja comum apresentar somente cerca de um quarto desse número. Ao longo dos anos, os mestres mais experientes de Pernambuco chegam a formar uma “mala” com mais de 60 mamulengos, ainda que não utilizem todos. O mais frequente entre os mamulengueiros estabelecidos nos grandes centros sudestinos é a encenação de seus repertórios animando de 20 a 25 bonecos. O número de passagens exibidas numa função é difícil de determinar, variando conforme o mestre, a circunstância de contratação e a reação da plateia. Enquanto na Zona da Mata uma sessão pode levar até seis horas (Alcure, 2007), no Estado de São Paulo sua duração média é de 30 a 40 minutos.

Assim como a remontagem de um texto dramático não implica a imitação de montagens pregressas, apresentar a mesma passagem de outro brincante, ou do repertório tradicional, não significa copiar sua forma de encenação. Em muitos casos, mesmo quando encenam passagens da tradição comum, os mamulengueiros as adaptam às suas próprias linguagens, excluindo personagens-tipo, prolongando, encurtando ou mesmo mudando ações dos títeres. Esse procedimento, entretanto, não é padrão. Na região Sudeste e Centro-Oeste, há manipuladores que constroem suas carreiras apenas com a repetição de passagens clássicas, seguindo padrões e até diálogos dos velhos mestres da Zona da Mata.

Esse assunto é tema de polêmica entre os brincantes. Dois dos artistas estudados por nossa pesquisa, Mestre Valdeck de Garanhuns e Danilo Cavalcanti, descredita os artistas que não criam entrecos inéditos. Para eles, só quem compõe suas próprias passagens pode ser considerado mamulengueiro. Além disso, conforme depoimento de ambos, uma companhia de Mamulengo tem que ampliar permanentemente seu repertório, renovando-o atenta ao que acontece no mundo e na rua.

O texto do Mamulengo estrutura-se sobre o calor do improviso, a partir da resposta da audiência, embora contenha algumas tiradas e piadas que o brincante conhece decor. A exceção são as passagens narrativas e as loas (versos de louvor, cantados ou recitados). Somente no caso das passagens narrativas, raras, é que se encontram versos rimados, decorados. Mesmo assim, algumas passagens já se tornaram clássicas e integram o repertório de quase todos os mamulengueiros experientes. Entre elas, a do Boi, da Cobra, do Casamento da Filha do Coronel, da Viuvinha, do Pacto com o Demo, do Confessionário.

Comicidade de interação

O Mamulengo possui uma dramaturgia pautada mais pelo tempo na relação entre brincante e público do que por um cânone de parâmetros rígidos. A qualidade de participação da plateia conta mais do que as regras pré-estabelecidas. Mesmo assim, sendo uma brincadeira, ele possui algumas normas precisas. Como é um gênero cômico, depende dos tempos para se instaurar: o tempo de aquecimento da plateia, o tempo de apresentação dos personagens-tipo, o tempo do desenrolar de cada passagem, o tempo do esfriamento para o desenlace, a colheita das ofertas e a despedida.

Na passagem da Cobra, por exemplo, é a alternância entre demora e ligeireza no abocanhamento de suas presas que estabelece o paradoxo entre agonia e surpresa no espectador. Agilidade e delicadeza manual são competências imprescindíveis do brincante para essa execução.

Izabela Brochado (2005) em seu trabalho sobre a tradição do Mamulengo a partir de estudos de campo na Zona da Mata, elenca oito tipos de reação na plateia:

- 1) Resposta a questões lançadas pelos bonecos;
- 2) Conselhos voluntários dirigidos aos bonecos;
- 3) Comentários em voz alta a respeito dos diálogos e solilóquios;
- 4) Oferta de comida e bebida aos mamulengos;
- 5) Contato físico direto com o títere, demonstrando atração sexual, afeto ou raiva;
- 6) Envolvimento parcial na ação específica de um boneco;
- 7) Aposta em dinheiro, direcionando as ações dos fantoches;
- 8) Controle da sequência do espetáculo, pedindo ao brincante para atuar de acordo com sua expectativa.

Em nossa pesquisa, acompanhando apresentações diurnas em centros culturais das cidades de São Paulo e Campinas, registramos apenas as reações um e três, sobretudo por parte de crianças. Já em apresentações em praças públicas, em São Paulo, Guararema e Piracicaba, presenciamos também, ocasionalmente, as reações dois, três, sete e oito, por

parte de moradores de rua e transeuntes bêbados. Esse contexto difere daquele levantado por Brochado (2005), que detectou essas reações na plateia adulta do interior pernambucano, em funções noturnas, sobretudo, nos municípios de Feira Nova, Vitória de Santo Antão e Lagoa de Itaenga.

O mamulengueiro não interpreta, mas brinca. Pelo menos, não prioriza a representação psicológica de personagens como técnica formal na animação de seus bonecos. Ele concentra sua arte no estado elementar da natureza teatral – o estado do jogo. Olhando a plateia por um buraco oculto da barraca, ao mesmo tempo em que manipula, ele confere *pari passu* a eficácia de sua peça para direcionar sua atuação. É por ali que ele calibra seu brinquedo.

Rupturas e ressignificações

O mamulengueiro mais radical nos processos de ressignificação da brincadeira é Sandro Roberto. Nascido em Cabo de Santo Agostinho (PE), fez parte do fluxo migratório de artistas que se deslocaram para a capital paulista na década de 1990. Após atuar como cenógrafo e esculpir bonecos para outros artistas, entre eles, Antônio Nóbrega, em 1999 fundou o Grupo Imaginário, em São Paulo. Sediado hoje em Niterói (RJ), desenvolve o projeto “Novas Facetas e Trejeitos do Boneco Popular Brasileiro – Transculturação”, pelo qual experimenta ressignificar o Mamulengo no contexto da cultura urbana, experimentando novas formas de repercutir a tradição popular na cena contemporânea. Sandro fratura a possível rigidez dos códigos do brinquedo, provando sua potencialidade de hibridação com outras linguagens. Sua ruptura se dá na encenação e não na dramaturgia, uma vez que conserva as passagens e personagens-tipo tradicionais.

No espetáculo “A fantástica história do circo Tomara Que Não Chova” apresenta sua estrutura de animação à vista do público, dispensando o invólucro de chita da empanada. Além disso, desnuda a túnica de seus mamulengos. O público vê o corpo inteiro do manipulador, sustentando as mãos e a cabeça dos bonecos ajustadas entre seus dedos. A mão nua do ator dá a impressão de que seus fantoches estão sem roupa. A armação de alumínio da tolda, embora despida e sem enfeite, delimita seu espaço cênico e serve-lhe de moldura. Em seu processo de rearticulação poética, outros elementos estruturantes da cena, externos à área de movimentação dos bonecos, passam a ser relevantes para a compreensão da obra. Vestido de preto, Roberto busca orientar a atenção para os títeres. Mas, por estar evidente, sua habilidade na manipulação e troca de mamulengos chama a atenção para si.

Enquanto está atrás da barraca, o mamulengueiro tradicional se mantém resguardado. Há uma barreira entre si e a plateia. Ao demolir esse escudo, Sandro fica desprotegido, eliminando a invisibilidade da manipulação. A plateia acompanha, simultaneamente, a fábula dos bonecos e a estrutura que sustenta sua animação. Além disso, Sandro quebra qualquer possibilidade de ilusão do brinquedo, pois já não se vê o títere como gente, apenas como boneco.

A música no espetáculo do Grupo Imaginário mantém a função de administração do ritmo da peça. Mas em alguns momentos também serve à ambientação e sugestão do clima dramático das passagens. Para esse fim, Sandro emprega temas musicais de *new age*. Veiculada por sonoplastia mecânica, a trilha-sonora exclusiva, de Marcelo Costa, mistura instrumentos musicais tradicionais do forró, como a rabeca, a sintetizadores. Há momentos em que apresenta ritmos nordestinos, como baião, xote e até o chamado “brega”. O gênero é utilizado como tema do Seo Rufino, velho cafona e apaixonado por Marieta. Em outros instantes, entretanto, a trilha-sonora provoca estranhamento no clima cômico do brinquedo, ecoando sons bizarros e dissonâncias.

Sandro também incorpora a melodia de sua fala, no uso proposital que dela faz, explorando timbres, tessituras e sotaques. Esse *modus operandi* pode assemelhar-se à

instauração das “paisagens-sonoras” de que trata Lehmann (2007) ao elencar os procedimentos do teatro pós-dramático. Em que pese o estabelecimento de um ambiente sonoro futurista, estanho ao Mamulengo, a música predominante da peça continua a ter função de conexão entre as cenas.

Rompendo com a arquitetura convencional de instauração da brincadeira e com sua forma de representação, Sandro afirma que reduziu sua empanada ao que existe de essencial na brincadeira.

Podemos apontar sete elementos frequentes do teatro contemporâneo no espetáculo “A Fantástica História do Circo Tomara Que Não Chova”:

- 1 – O corpo do ator como eixo articulador de significado na cena;
- 2 – O ator tornando-se ele mesmo instrumento de representação;
- 3 – A encenação objetivando a revelação de um significado oculto no diálogo;
- 4 – A metalinguagem como forma de exposição dos instrumentos de produção de ilusão;
- 5 – A trilha-sonora não apenas com função narrativa, mas estabelecendo paisagens sonoras autônomas, ora harmoniosas ora dissonantes, provocando estranhamento;
- 6 – A redução dos recursos cenográficos (figurino, cenário, tecido) ao mínimo;
- 7 – O rompimento com o espaço teatral convencional.

Entre os outros brincantes, Sandro causa estranheza e muitos já não consideram seu teatro como Mamulengo.

Finalmente

O Mamulengo é um teatro que, ao longo de sua trajetória secular, constituiu uma tradição de matrizes dramáticas, de atuação e de encenação. A esse *corpus* poético acrescentou a contribuição individual de diferentes brincantes, com suas invenções e estilos. Ao se misturar com os hábitos e modos de fazer disponibilizados pelo desenvolvimento sociocultural da sociedade urbana, começa a arriscar rupturas com a tradição e aproximações com a cena contemporânea. Ainda que ancorado em um repertório de convenções, se mantém sujeito a interferências plurais, atualizando seus códigos cênicos na tentativa de manter sua característica mais potente: seu forte poder de comunicação.

Referências bibliográficas:

- ALCURE, Adriana Schneider. *A Zona da Mata é rica de cana e brincadeira: uma etnografia do Mamulengo*. 1997. Tese (Doutorado em Antropologia) - Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.
- BROCHADO, Izabela Costa. *Mamulengo Puppet Theatre in the socio-cultural context of 21th century Brazil*. 2005. Tese (Doutorado em Teoria Teatral) - Samuel Beckett Centre School of Drama, Trinity College, Dublin, 2005.
- BURKE, Peter. *Cultura Popular na Idade Moderna: Europa 1500-1800*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- SANTOS, Fernando Augusto G. *Mamulengo, um povo em forma de boneco*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1979.

Modernas e contemporâneas: reflexões sobre as formas dramáticas brasileiras

Elen de MEDEIROS
Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG

O que gostaria aqui é antes levantar alguns questionamentos que têm percorrido minhas atividades de pesquisa e docência; muito mais do que elaborar afirmações sobre a forma dramática no teatro brasileiro – uma forma plural em sua gênese e historicamente marcada por hibridismos. O que vou colocar aqui, portanto, são questões que me perseguem há algum tempo, algumas reflexões tendo como base um percurso teórico de compreensão de nossa dramaturgia.

Não vou me deter em traçar um conceito de “dramaturgia” mais aprofundado com o qual vou lidar, dado que a contemporaneidade insiste em alargar algumas noções e este não é o objetivo de minha fala. Trato-a aqui em sentido bastante diverso, mas se for sintetizar uma noção ampla a fim de balizar a reflexão, podemos pensar no sentido mais clássico, enquanto uma “peça de teatro”.

Uma das grandes questões do teatro brasileiro diz respeito ao nascimento de nossa modernidade, que não é ponto pacífico entre críticos, muito possivelmente porque nosso percurso histórico é marcado por aspectos bastante próprios, enquanto sua leitura comumente é pautada por teorias oriundas da Europa, onde o percurso de transformação da forma dramática foi diferente. E como continuidade do moderno, o drama contemporâneo sofre do mesmo mal: como observá-lo teoricamente? Atentando às suas particularidades, nossas especificidades, mas sobretudo compreendendo-o como matéria artística que faz parte de uma arte que em si é bastante complexa: o teatro.

O que vou levantar aqui, portanto, são propostas de questionamentos e reflexões a partir de dois teóricos que tenho acompanhado: Peter Szondi, com sua *Teoria do drama moderno*, e Jean-Pierre Sarrazac, em diversos escritos sobre o drama moderno e contemporâneo. Ambos os casos têm sido instrumentos de abordagem do teatro brasileiro como *metodologia*. Explico: considero-os intelectuais que, ao propor um olhar à forma dramática que se desenvolveu na Europa a partir do final do século XIX, eles me têm ensinado a observar as nossas formas dramáticas. Nesse sentido, portanto, não seriam teorias aplicáveis, mas referenciais de observação.

A teoria pensada por Szondi na década de 50 nos coloca perante o problema central de compreensão do drama moderno: em que medida, diante das transformações sociais e psíquicas no período finissecular ocorridas na Europa, o drama burguês encontra seus limites? Uma vez que o drama, referência para o pensamento szondiano, “surgido no Renascimento”, tinha como preceito fundamental propiciar um modelo de boa moral e bons costumes ao espectador, o próprio modelo burguês começa a se desfazer com as revoltas de classe e as descobertas da psicanálise, voltadas à esfera mais profunda da psique humana. Desmantelada a configuração social burguesa, destaca-se agora um homem marcado pelo signo da separação. Parafraseando Sarrazac, Szondi nos ensinou que o homem moderno vive separado: dos outros, do corpo social, de Deus e das forças invisíveis, de si mesmo (dividido, fragmentado, despedaçado).

Basta isso e podemos observar uma conjuntura complexa com a qual o drama tem de lidar: de um lado, a falência do estrato social a que se refere; em consequência, a insuficiência de suas próprias formas. Então, Szondi apresenta o que considero o ponto fulcral para pensar a forma moderna do drama, que é questionar seu enunciado formal, colocado à luz daquilo que “o interdita e seu conceito compreende já um momento do questionamento pela possibilidade do drama moderno”. Repeti, propositadamente, o

radical em duas palavras: questionar/questionamento. A meu ver, aqui está o cerne do problema levantado por Szondi, do quanto o drama encontra seus limites e se vê diante de um momento crucial de repensar sua estrutura primordial.

Levo comigo sempre esse núcleo de pensamento a fim de poder pensar a dramaturgia brasileira. Em que medida houve um movimento de pôr em questão o formato dramático tradicional brasileiro? E daí surge a segunda grande questão que percorre minhas indagações: o que foi – se é que houve – o formato dramático tradicional brasileiro para posteriores questionamentos? Ora, se considerarmos que o drama moderno é a abertura da forma dramática convencional a partir da inserção de elementos que lhe são estranhos, em que medida podemos pensar nas proposições nacionais?

É então que surge outro ponto basilar para algumas reflexões teóricas: a ideia de drama rapsódico elaborado por Sarrazac em seu livro *O futuro do drama*, e que foi posto à prova em vários de seus trabalhos posteriores. Tendo como ponto de partida justamente o pensamento de Peter Szondi, Sarrazac se coloca de forma crítica ao pensamento do teórico húngaro no que tange à ideia teleológica de fim de crise do drama. Para o francês, a *crise dramática* é pautada pelo constante questionamento da forma dramática, promovendo um interminável repensar de dogmas formais. Várias de suas reflexões são respostas a teorias apocalípticas acerca da morte do drama, e para o teórico francês, o drama moderno (e contemporâneo) se refaz, se reformula, se questiona ao longo de todo o século XX – sobretudo sob a influência da cena –, mas não morre.

Não se trata aqui de valorar os pensamentos ou de colocá-los em confronto: cada qual oferece contribuição primorosa para pensar as estruturas dramáticas, compreendidas em seu tempo. Incurreria, talvez, em sério anacronismo se deslocasse o pensamento szondiano para reduzi-lo. Sua contribuição aos estudos de dramaturgia é permanente, e nos fornece instrumental para observar o drama em si e as insurgências do sujeito épico. Por outro lado, não menos importante, Sarrazac coloca problemas para a teoria do drama moderno, de Szondi, com todas as grandes transformações no pós-guerra europeu, contexto que se torna referência para a obra de um dos principais dramaturgos do século XX e ponto de partida para muitas das reflexões do professor francês: Samuel Beckett.

Neste momento, então, que me remeto aqui a uma observação do dramaturgo irlandês colocada como citação na introdução do livro *Poética do drama moderno*, do Sarrazac: a desordem do mundo do pós-guerra. “Para o autor de *Esperando Godot* (1949), trata-se de ‘admitir a desordem’ no seio da criação teatral: ‘Pode-se apenas falar daquilo que se tem diante de si, e no momento é apenas a confusão... Ela está aí e é preciso deixá-la entrar’.” (SARRAZAC, 2012b, p. 13) Seguindo ainda os passos do crítico, ele comenta: “A desordem na qual se encontram confrontados Beckett e tantos outros autores é a massificação consubstancial da sociedade industrial, que se agrava em nosso mundo pós-industrial, é a perda de sentido no universo pós-moderno, é o estado geral do planeta na época da globalização. É a devastação generalizada”.

Essa imagem, a da desordem, vem à mente com alguma constância, em forma de indagação: que desordem? Beckett se referia à desordem do pós-guerra; Sarrazac à desordem da pós-modernidade. E, entre nós, a desordem é a ordem social natural: a desordem econômica, política, histórica, artística, cultural. No entanto, embora em alguns desses fatores vejamos essa desordem por uma ótica pejorativa (política e econômica, sobretudo, haja vista a atual conjuntura), por outro lado talvez possamos aproveitar a ideia de “teatro bagunça” fomentada por Alcântara Machado em suas crônicas escritas no início do século XX – aspecto tão importante e observado por Maria Emília Tortorella (2015) em sua pesquisa. O que me vem à mente é como nossa dramaturgia, por muito tempo,

tem absorvido essa desordem, essa bagunça, na constituição de sua forma: teríamos tido alguma vez alguma “pureza” formal? Naqueles moldes tomados como referência de reflexão da teoria aqui utilizada, me parece que não.

Dada essa especificidade de nossa dramaturgia, retorno aqui ao termo “rapsódico”: em suas acepções – retiradas dos dicionários Littré e Petit Robert –, há dois sentidos primordiais. De um lado, a ideia de remendar, de mal arranjar; de outro, a concepção antiga de recitadores de trechos da Ilíada e da Odisseia. Na união de ambas as acepções está o fundamento do pensamento do crítico francês, de *pedaços, trechos mal costurados*, na construção da forma dramática moderna e contemporânea. Em síntese, ele afirma que “o autor-rapsodo [é aquele] que junta o que previamente despedaçou e, no mesmo instante, despedaça o que acabou de unir. A metáfora antiga não deixa de nos surpreender com a suas ressonâncias modernas” (SARRAZAC, 2002, p. 37).

Ao tratar dessa imagem, Sarrazac encara o drama por prisma semelhante ao de Szondi: frente ao drama absoluto, o drama burguês, como esse novo drama se coloca? Em face de questionamento, cuja força objetiva sair da pele do belo animal aristotélico – para me apropriar das palavras do crítico. No caso de Szondi, o esforço se concentra na inserção do elemento épico no seio da forma dramática, impulso realizado por dramaturgos no período finissecular e que promoveram uma abertura da forma dramática absoluta. Sarrazac vislumbra, para além do eu-épico, outros fatores que também se destacam como questionadores da forma fechada, e que promovem cada vez mais a postura crítica diante do teatro dramático.

No texto *A reprise – resposta ao pós-dramático*, Jean-Pierre Sarrazac (2007) concebe o drama moderno e contemporâneo como “um terreno extremamente móvel de mutações e experimentações incessantes”. Em “O futuro do drama”, há uma compreensão do drama moderno como uma espécie de *patchwork*, em que se evidenciam a desconstrução do diálogo, o uso do “não-dito”, um silêncio específico, o conflito entre o princípio dramático e o princípio épico, o questionamento da noção de personagem, a questão dos gêneros e dos legados da tradição. Tanto que “nem transcendente aos gêneros, nem gênero em si mesmo, o drama moderno representa uma das formas mais livres e mais concretas da escrita moderna” (SARRAZAC, 2002, p. 27). Ou seja, estamos diante de uma forma que é híbrida em sua formulação fundamental.

Refletir sobre essa hibridização da forma impõe uma reflexão da própria relação do drama com o seu contexto, da maneira como essa *forma* é ou não o seu conteúdo precipitado. Por tais vias que nos propomos a pensar o drama brasileiro moderno e contemporâneo. Ou, por outra, quais seriam as contribuições dessas reflexões (de Szondi e de Sarrazac) para pensarmos a nossa forma dramática, especialmente aquela advinda no século XX e que se estende até nossos dias?

Considerando, portanto, que não tivemos em nossa história teatral uma tradição arraigada no formato burguês – que se projetou sobretudo como literatura finissecular, mas que pouco atingiu os palcos até o início do que comumente chamamos de teatro moderno –, como encarar a postura de *questionamento e hibridização* de nossos dramaturgos; ou, por outro lado, como compreender teoricamente as propostas de esgarçamento da forma dramática de autores como Oswald de Andrade e Nelson Rodrigues? Como lidar, nessas dramaturgias, com as contradições da formação de uma nacionalidade que, pouco a pouco, tenta se consolidar e não sabe ainda onde pôr o pé? Em primeiro lugar, não estou aqui me propondo a fazer *história* do teatro; depois, não creio que eu tenha respostas a tais questões, senão levanto aqui possibilidades de leitura.

Aqui, retomo então a questão levantada anteriormente: tivemos um formato burguês do drama que pudesse ser questionado e contraposto? Não nos moldes europeus, mas em virtude de uma constante busca de afirmação identitária, nas primeiras décadas

do século XX se desenvolveu uma forma dramática – que podemos enxergá-la como “fechada” e “absoluta”, nos termos szondianos, ou com alguma aproximação com o “drama-na-vida”¹, de Sarrazac – que traduzia os moldes de formação nacional: a família idealizada como genuinamente brasileira – do interior e com certa pureza em sua essência –, em oposição aos vícios estrangeiros, marcados pelas influências europeias. Estou aqui me referindo à comédia de costumes que ficou marcada pela Geração Trianon. É contra ela, e mostrando suas limitações e contradições, que irão se voltar Oswald de Andrade e Nelson Rodrigues.

Oswald de Andrade, em *O rei da vela*, por exemplo, parte dessa estrutura dramática convencional à época e a subverte, a partir de um jogo irônico, para apontar a nossa formação burguesa pelos vícios e pelas complicadas relações de troca de favores e submissão ao capital estrangeiro. Em sua conformação dramatúrgica, a peça se apropria do formato da comédia de costumes e provoca a sua natureza fechada, desmantelando por meio de sarcasmos as convenções em que se sustentava. Não à toa, a proposta de ironizar a convenção e a formação social burguesa desencadeia uma desestruturação de sua dramaturgia, marcada pelo alargamento dos elementos fundamentais do drama e a insurgência ainda tímida do sujeito épico.

O jogo irônico com a comédia de costumes terá continuidade na dramaturgia rodriguiana, desde suas primeiras peças, provocadas sobretudo pela inserção daquilo que Sarrazac chama de “infradramático”. Trata-se de o drama lidar com aspectos insignificantes da vida – aspectos prosaicos da vida cotidiana – ao mesmo tempo em que se depara com personagens originais, pequenas e grandes catástrofes. Ou seja, o infradramático traz à tona o *fait divers* sem se deter precisamente nele: são peças que do ponto de vista dramático se situam em um nível inferior ao da vida de que participam. Nessa dramaturgia, Nelson Rodrigues desnuda a estrutura patriarcal bastante característica da sociedade brasileira, inserindo-a em uma forma que parodia as comédias de costumes. Isso provoca não a substituição do dramático, mas o alargamento de seu espectro: trata-se aqui de colocar muito mais em foco aspectos questionadores da convenção, e para isso o dramaturgo se ampara na subversão de suas funções.

Mas o infradramático não reside somente na pequenez dos personagens, dos eventos e outros microconflitos; ele tem igualmente parte ligada com a subjetivação e, portanto, com a relativização que marca esses eventos e microconflitos. Em outros termos, é a um teatro íntimo e a conflitos muitas vezes intrasubjetivos e intrapsíquicos que nós nos relacionamos. (SARRAZAC, 2007, p. 12)²

Essa proposição de observar o íntimo e, por meio dele, os conflitos do cotidiano, ou de aspectos mais abrangentes socialmente, surge em vários dramaturgos brasileiros, desde Jorge Andrade até Guarnieri ou Suassuna e Dias Gomes, ao lado, sem dúvida, de outros elementos de ruptura desse formato dramático. Trata-se aqui de apontar para aquilo que está presente na formação fundamental da sociedade brasileira: os pequenos conflitos do dia-a-dia, do cotidiano, que perpassam questões de sobrevivência e de afirmação. Levar o drama à subjetivação ou à esfera do intra não necessariamente significa voltarmos à concepção do modelo burguês.

¹ No drama-na-vida, “a fábula não deve cobrir senão um episódio limitado na vida de um herói, ou seja, o tempo de uma reviravolta da fortuna” (SARRAZAC, 2012b, p. 66).

² Tradução de Humberto Giancristofaro. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/author/jean-pierre-sarrazac/>. Acesso em 04/11/2016.

Pouco a pouco vemos a forma dramaturgica ganhar novos contornos ao longo do século XX, a partir de novos experimentos, que abrangem desde a reconstrução da estrutura dramática até a investigação do épico.

Essas experimentações da forma dramaturgica e sua consequente expansão ganharam contornos mais radicais, esgarçando ainda mais os limites do dramático para fora de si mesmo, por elementos os mais variados: proposições de tônica épica, documental, lírica; depoimentos, narrativas, fragmentos. E retorno mais uma vez às palavras de Sarrazac (2002, p. 232) e ao seu conceito-chave de rapsódia: “Fazer fugir o sistema dramático (e não exauri-lo), é nisto que consiste o devir rapsódico do teatro.”

Se a escrita se tornou um “espaço de tensões”, essas tensões ganharam forças plurais no contemporâneo, que dão continuidade àquilo de que todo o século XX é tributário. As formas de experimentação do íntimo, do infradramático, do épico, das relações sociais e de questões insurgentes na vida contemporânea se tornam objeto potencial para a construção do drama, por vezes como recurso de irrupção de demandas urgentes; outras, como retomada e ressignificação.

Então, peço licença para novamente me reportar à pesquisa de Maria Emília Tortorella, quando da investigação da dramaturgia de um mestre do teatro, Carlos Alberto Soffredini. Em suas peças, o dramaturgo reconstrói formatos consagrados, reconfigurando suas particularidades, dando novo corpo ao que foi outrora: do melodrama, do circo-teatro, do auto de Gil Vicente, assim o dramaturgo propõe a investigação que faz de sua obra tão moderna (e moderna que também se estende ao contemporâneo), porque fragmentária, composta em retalhos – ou, para utilizar-me então do vocabulário em particular, *rapsódica*: de desconstrução e reconstrução. Gosto de me referir à obra de Soffredini para pensar que o drama se refaz a partir de dois olhares cruciais: em primeiro lugar, numa posição de repensar a si mesmo, de se questionar enquanto forma e paradigma; segundo, isso só acontece – ao longo do século XX e sobretudo hoje – se o drama olhar para a cena e compreender-se diante dela.

Outras questões emergem na forma dramática moderna e contemporânea, advindas das lutas diárias e de formulações que partem do íntimo mas se voltam para o exterior. Penso aqui num texto que talvez resuma essas inquietações: Br-Trans. Espetáculo dramático, performático, fragmentário, íntimo e coletivo, para sua composição Silvero Pereira recolhe depoimentos e histórias impactantes sobre a vida de travestis, transexuais e transformistas: em misto de violência e poesia, ficção e realidade, teatro, cinema, dança e performance, se compõe um texto marcado pelo cotidiano de dor e sobrevivência, de luta e poesia, em que se evidenciam em sua forma não apenas o dramático, o lírico e o épico – esses gêneros mais notórios –, mas também recortes de músicas, depoimentos, narrativas, reportagens. Surgem microconflitos que se reportam a macroconflitos, conflitos sociais que explodem o cotidiano das vidas tomadas como exemplos no espetáculo.

Como afirma Sarrazac, cada vez mais difíceis de identificar, as formas contemporâneas ficam cada vez mais móveis e difusas. Talvez eu apenas repita aqui o óbvio, mas me parece que a contemporaneidade é um lugar do espaço aberto, cujas propostas encontram sua vez: as fronteiras foram rompidas e os paradigmas questionados. O teatro brasileiro, que nasceu da mistura e do conflito de influências, traz consigo a subversão e também o apaziguamento. Seria insano querer percorrer as múltiplas possibilidades da forma dramaturgica hoje, mesmo em território demarcado, mas assim *grosso modo* é bastante possível observar os experimentos que surgem, que emergem das necessidades mais singulares. Nos deparamos com a força épica e política na dramaturgia da Companhia do Latão; a dramaturgia metafísica e ao mesmo tempo profundamente

política e social da trilogia bíblica do Vertigem. Enfim, a variedade e as possibilidades são inúmeras.

Por fim, para encerrar a minha fala, eu retomo a ideia lançada no início da minha proposição de reflexão: de que modo podemos observar teoricamente nossas especificidades? Não se trata, reafirmo, de se pautar em uma teoria de além-mar para *responder* ao nosso teatro. Mas antes buscar mecanismos de questionamento e de observação: na medida em que os teóricos aqui retomados propuseram justamente um olhar para o drama moderno e contemporâneo, isso pode ser um ponto de partida a fim de conferir aos estudos da dramaturgia brasileira em suas especificidades teóricas e compreender nossa particularidade (nossa bagunça?) formal e temática.

Referências bibliográficas:

- PEREIRA, Silvero. *Br-Trans*. Coleção Dramaturgia. Rio de Janeiro, Cobogó, 2016.
- PINTO, Maria Emília Tortorella Nogueira. *O popular no moderno teatro brasileiro: das projeções de Alcântara Machado às realizações de Carlos Alberto Soffredini*. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena). Campinas, Unicamp, 2015.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. La reprise (réponse au postdramatique). In: *La réinvention du drame (sous l'influence de la scène)*. Études Théâtrales, v. 38-39. Louvain-la-Neuve, 2007.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo, Cosac Naify, 2012a.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *O futuro do drama*. Tradução de Alexandra Moreira da Silva. Porto, Campo das Letras, 2002.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poétique du drame moderne*. Paris, Seuil, 2012b.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. São Paulo, Cosac Naify, 2011.

Dramaturgia Letra e Ato

Cláudia BARRAL

Para a psicanálise, a ato criativo pressupõe uma regressão. Quando somos bebês e sentimos fome e a nossa mãe nos alimenta, pensamos que fomos nós que criamos aquele seio maravilhoso. O bebê acredita que foi o seu desejo que materializou o seio. Temos, quando bebês, a capacidade de criar um mundo que é bom para nós. Ou pelo menos acreditamos que temos. Todos os bebês são dramaturgos, ou acreditam que são.

A dramaturgia nos devolve a um estado conhecido: o estado criativo. Voltamos às nossas origens quando escrevemos uma peça, um poema, um livro. Há vários relatos de escritores que adoram aqueles momentos quando tudo flui. Nesses momentos, não há preocupações com o mundo lá fora. Para que esses momentos de intensa criatividade possam acontecer, é preciso que o criador esteja totalmente embebido de sua criatura e que todo o mundo seja, naquele momento, testemunha invisível do amor de dois, mais ou menos como acontece com mãe e filho.

É claro que a dramaturgia não implica só em criatividade. Ela pressupõe também uma técnica que deve ser aprimorada, tentativas, erros e muito trabalho.

Mas o que é ser dramaturgo?

Para falar de dramaturgia é preciso primeiro falar do teatro. Do teatro e seu poder. Sempre há os que dizem que o teatro vai acabar. O teatro é feito da matéria prima da humanidade que é o desejo de se relacionar. O poder maior do teatro é o de ser ao vivo, diante dos nossos olhos, enquanto respiramos o mesmo ar. O jogo que o teatro propõe é eterno porque é o mesmo jogo que anima a nossa alma, o que nos constitui humanos, que é existir diante do outro, em sua presença, compartilhando uma realidade. É isso que nos consola do fato de sermos os únicos animais conscientes de sua finitude.

Escrever uma peça é contar uma história, é, mais ainda, propor um jogo aos atores. Sim, escrever para teatro é escrever para atores, são palavras que pedem um corpo. Podem ser, também de certa forma, literatura. É prazeroso ler um texto de teatro, mas se for um bom texto, essa leitura nos fará ver as cenas e nos deixará com vontade de ver as cenas. Ser dramaturgo é, em primeira instância, embarcar na tentativa de dizer mais com menos, de promover uma sequência de causas e efeitos que, em escala ascendente, prendam a atenção. É a tentativa de propor um movimento que envolva o espectador, ou ainda, que o convide para um jogo, que o provoque, que o toque de alguma forma, que o emocione, que o desestabilize.

O desejo de ser dramaturgo pode vir de vários lugares. Cada um deve ter as suas próprias razões, mas alguns motivos podem ser comuns, imagino:

A dramaturgia vem de um desejo de ser Deus, de comandar destinos. Dramaturgo escreve uma história, talvez, abaixo de várias camadas inconscientes, para reescrever a sua própria?

O dramaturgo é também um delator. Ele viu, ele pensou, ele quer mostrar. Dramaturgia é denúncia. Como na frase de Bertold Brecht: O que eu sei, eu passo adiante, como um namorado, como um bêbado, como um traidor. Quando escrevemos uma peça, queremos dividir o que pensamos, o que aprendemos, o que vimos.

O dramaturgo é uma espécie de edifício, que comporta vários moradores. Os moradores são as inúmeras personagens que ele abarca e a quem vai, eventualmente, dar voz. Muitos escritores dizem que a personagem fala com eles, como se não fossem eles os responsáveis por fazê-las falar, como se tivessem vida própria e a escrita fosse, num certo sentido, um fenômeno mediúnico. O importante é frisar que a escrita de cada peça é única. Às vezes a história surge da encomenda de um grupo, de um ator. Às vezes é

inspirada por uma música, um poema. Às vezes, não temos a menor ideia de por que escrevemos aquela história. Cada vez é única.

O teatro entrou na minha vida muito cedo. Desde criança eu fazia teatro. Passei toda a adolescência trabalhando como atriz, até que a oportunidade de acompanhar os ensaios do espetáculo “A Casa de Eros”, de José Possi Neto, abriu a minha percepção para a questão da dramaturgia. Escrevi, aos 18 anos, a minha primeira peça. O ano era 1998.

O Cego e o Louco surgiu de uma frase: Tenha medo das pessoas que não gostam de comer. Dessa frase, nasceu um personagem velho, cego, gordo, para dizê-la. Do seu lado, seu irmão magro, frágil, oprimido. E a peça mergulha na relação desses irmãos, suas alegrias, suas disputas, seu vínculo doentio. Os dois esperam uma vizinha descer para jantar, há uma inspiração em *Esperando Godot*. A peça foi a mim surpreendendo e eu não poderia negar esse caminho, de forma que ela tem um final que muitos dizem surpreendente.

O meu segundo texto se chama *O Que de longe parece ser um Verso em Branco*. É uma peça para duas atrizes. Se passa no manicômio. Uma delas é paciente, está em estado catatônico e o que vemos é a outra, a enfermeira, monologar. É uma peça que trata de estabelecer contato, de se relacionar. Trata do estar ausente, estar presente.

Cordel do amor sem Fim tem, mais claramente, elementos da minha história pessoal. Ela surge de uma história que o meu pai contava, de uma mulher que ficou muitos anos esperando um turco, todo mundo achava que o turco era uma ilusão e um belo dia esse turco voltou. Aí eu escrevi *Cordel*, a história de uma mulher que espera um homem que é impedido de voltar porque é assassinado por um ex-namorado ciumento. Na época, eu morava em Salvador e meu atual marido estava de viagem em Fortaleza, sua terra natal. Desse período nasceu a peça, uma peça sobre a espera, sobre o tempo, sobre a paciência e sobre o amor. É uma peça que contém músicas, que também fazem parte da minha história, que eu cresci ouvindo, que meu pai compôs e que se remetem à região da beira do São Francisco, onde fica a cidade de Carinhanha, onde meu pai se criou e onde a peça se passa.

Depois desses textos vieram outros, alguns criados em colaborações com grupos, com diretores, alguns feito sob encomenda para atender a desejos e projetos de amigos.

Meu texto mais recente, finalizado em 2015 e levado à cena em 2016, graças ao Edital de Pequenos Formatos Cênicos do Centro Cultural São Paulo, com direção de Denise Weinberg e Alexandre Tenório se chama *Hotel Jasmim*. O texto acompanha a saga de Jorge Washington, nordestino que chega a São Paulo e se vê obrigado a dividir um quarto de pensão com um michê. Nesse texto, eu tentei debater um pouco a ética e a sobrevivência, os meandros e a dureza da vida.

O mais importante é ressaltar que quando falamos de dramaturgia falamos de muitas coisas. Cada autor é um universo. O espectador complementa a obra.

O que une a todos os dramaturgos é a batalha para que peça saia do papel.

Pessoalmente, eu tenho tentado estabelecer pontes entre meu trabalho na dramaturgia e o cinema. Aposto no caráter de permanência do cinema. É importante promover leituras, fazer o texto circular, chegar ao conhecimento de pessoas que possam viabilizar os projetos, além, claro, dos editais e prêmios de incentivo.

11 notas sobre como eu ando pensando e fazendo dramaturgia

Vinícius SOUZA

1. Eu me chamo Vinícius. Nasci em 1988. Sou latino-americano, crescido numa cidade industrial de Minas Gerais, filho de uma dona de casa e de um funcionário de uma multinacional que fabricava televisões. Um irmão e uma irmã, muitos cachorros. Hoje moro num bairro de classe média, na zona leste de Belo Horizonte. Branco, gay, casado, ateu. Artista e pesquisador. Quatro graus de astigmatismo e um pouco de desvio na coluna vertebral. Em dezembro do ano passado eu fui chamado pra fazer parte desta mesa, aqui. De lá pra cá escrevi e publiquei peças de teatro, vi o país sofrer um duro golpe e comecei a poupar dinheiro porque estou com medo do que vem pela frente. Digo isso porque é importante que vocês saibam que é deste lugar que eu falo, que é deste lugar que eu avisto o mundo; é este lugar que eu tento redescobrir a cada escrita. Pra mim, escrever uma peça ou qualquer outra coisa tem a ver com ponto de vista.

2. Ainda sobre ponto de vista. O escritor argentino Julio Cortázar disse em uma de suas aulas que se deu conta de que ser um escritor latino-americano significava fundamentalmente que ele havia de ser um latino-americano escritor. Tinha que interverter as terminologias. Pergunto: o que é ser um latino-americano dramaturgo? Que realidade eu vejo e vivo e que articulação dramaturgica consegue dar conta dela? O artista plástico e performer mineiro Paulo Nazareth não foi à Bienal de Veneza, famosa exposição internacional para a qual foi convidado, prometendo só pisar na Europa depois de passar por todos os países do continente africano. Antes disso, caminhou a pé de Minas a Miami, passando por diversos países da América do Sul e Central. A mesma obra exposta em Veneza, na Itália, foi exposta pelo próprio artista num barracão do bairro Veneza, num pobre município da região metropolitana de BH. “Nem todos os barcos levam à mesma Veneza”, disse o artista. E ainda: “O centro do mundo é onde nós estamos”.

3. Penso dramaturgia como invenção. O gesto dramaturgico é um exercício de possibilidades, das mais previsíveis às mais extraordinárias. E se a invenção é algo que aparenta estar confinada na cabeça daquele que inventa, gosto de pensar que ela está intimamente relacionada a tudo isso aqui: essa mesa, essas duas pessoas ao meu lado, um barulho que eu estou ouvindo, uma memória que me veio de repente. Dramaturgia está em tudo. O ateliê é o mundo, eu li uma vez. Na segunda-feira, eu estava sentado aí numa dessas cadeiras e uma pessoa que veio de muito longe começou a conversar comigo. Logo em seguida uma outra que estava na fileira da frente se virou e disse: *Eu estava ouvindo vocês. Vocês também não são daqui?* Pronto. Nós não nos conhecíamos antes e de repente estávamos na mesma situação. Na tarde chuvosa dessa mesma segunda-feira, num Prédio da Faculdade de Educação, dentro de uma das salas acontecia uma aula de tango para terceira idade. Do lado de fora um cara fazia cooper na chuva. Entre esse dentro e fora, na portaria, a faxineira do prédio disse para o porteiro: *Já pensou? Fumar um cigarrinho do capeta e descer rolando nessa grama molhada?* Ontem, enquanto uma moça explicava Tennessee Williams para uma sala de pesquisadores, o calor foi sutilmente derretendo as coisas. A moça tinha um topete loiro bem armado que foi se desmanchando com o derretimento do laquê. Alguém sugeriu ligar o ar. Mas quando foi pegar o controle remoto, ele já era uma massa mole sobre a mesa. Todos já estavam absurdamente

molhados e pálidos. Porque ninguém abria a porta, dava um grito, fazia alguma coisa? Dramaturgia pra mim tem a ver com o exercício simultâneo de escuta e imaginação, de modo que se escreve mesmo quando não se está escrevendo.

4. Acho importante levar em conta ainda as estruturas. Cada peça pede uma estrutura própria. Talvez o maior trabalho de um autor seja desvendar qual é a estrutura da vez. Pensar arquitetura me ajuda a pensar dramaturgia: um espaço vazio. Qual construção eu proponho? Por onde entra o espectador? Pela porta, pela janela, por uma escada? Haverá vãos livres? Haverá um *piloti* sustentando toda a obra? Ou cada pequena parede está dependente da outra? Será arejado ou apertado? Desenvolve-se na vertical ou na horizontal? Qual a escala, como é que dialoga com a paisagem natural, quem eu pretendo que habite esse edifício? E por aí vai. Caçar estruturas. Investigá-las. Como disse o Newton Moreno ontem sobre alguns rituais. Qual a estrutura desse nosso encontro, dessa mesa-redonda? Quem fala primeiro, quem fala depois, quem pergunta, quem responde, que horas se levanta, que horas se apagam as luzes? Qual a estrutura desse texto, desse que eu leio pra vocês? Isso me serve como dramaturgia?

5. A invenção também tem a ver com modos de produção. Inventar uma peça deve ser também inventar um jeito de escrever essa peça, propor uma órbita pra ela: metodologias, poéticas, inspirações, referências, técnicas. Quando eu projeto uma peça, penso: O que e quem eu convoco para estar comigo nessa criação? Naturalmente, às vezes, esse processo não é nada racional e previsto. Tudo isso pode vir aos poucos, até de maneira imprevisível, caótica ou secreta.

6. Ainda sobre invenção, me lembro de uma vez que a Grace Passô, dramaturga lá de Minas, disse que escrever pra teatro também é fazer teatro. É importante não se esquecer disso.

7. Lá em Belo Horizonte, devo dizer que percebo e vivo um movimento dramaturgicamente caloroso. Não só pela produção de diversos textos, mas por uma série de ações de estímulo e formação – na qual eu estou bastante envolvido. Mais ainda, por ver dramaturgos se reconhecendo e se posicionando como tais. É possível falar do surgimento de um movimento de autores e autoras, que não se caracteriza por uma reunião estética ou de estilo, mas pela própria reunião. Autores que se mantêm em intensa interlocução, parecendo surfar a mesma onda na cidade sem mar. Todo esse movimento, como me parece também em outras capitais, tem sido inspirado por um certo tipo de retorno ao texto (texto no sentido de: peça teatral escrita previamente à cena). Alguns anos atrás, um forte movimento de dramaturgia escrita em coletivo ou em processos colaborativos, estruturada por e para improvisações, imagens, elementos cênicos, pareceu arejar uma cena que estava velha e significar uma postura de resistência frente ao contexto político cada vez mais regido pelo individualismo capitalista. O que significa agora, então, esse suposto retorno ao texto? Ainda não sei responder isso. Alguns talvez digam que começou a haver uma carência de “apuro” dramaturgicamente nas montagens. “A dramaturgia vem sendo o calcanhar de aquiles do teatro contemporâneo”, ouvi uma vez. De toda forma, o que percebo é que o texto não retorna mais de maneira autoritária ou centralizadora; retorna mais esperto e amável para com a cena, já que a maioria dos dramaturgos tem uma vivência como atores ou diretores; retorna, inclusive, como em outros momentos da história do teatro, usando a palavra como provocadora de invenções cênicas. Uma vez,

recentemente, um dramaturgo de BH chamado Byron O'Neill escreveu um texto que termina com a seguinte indicação: *Ouve-se um grande estrondo. O teto do teatro desaba soterrando os espectadores.* Me anima muito o enorme campo de possibilidades que essa frase promove. Ainda sobre a palavra no teatro, tão debatida nesses dias aqui, cito o filósofo espanhol Jorge Larrosa: *Eu creio no poder das palavras, na força das palavras, creio que fazemos coisas com as palavras e, também, que as palavras fazem coisas conosco.*

8. Sou da geração dos anos dois mil. Me formei como artista já assistindo e produzindo obstinadamente obras em completa desconstrução, seja na sua estética, poética ou no seu modo de produção, de modo que há algum tempo eu percebi que a verdadeira desconstrução para mim, em mim, seria experimentar o velho gabinete e as estruturas mais tradicionais. Confesso que está sendo uma delícia experimentar diálogo e curva dramática. Um dia uma pessoa me disse que o drama não dava mais conta da realidade que vivemos. Essa pessoa escreve peças sem personagens definidas, fluxo de palavras soltas e nenhuma sequência causal. Essa mesma pessoa passa todas as noites assistindo a famosas séries americanas, eufórica para saber o que vai acontecer com o personagem no fim da trama. Ela condena a fábula e o jogo de expectativa no teatro, mas espera ansiosa pela nova temporada da série no *Netflix*. O que dá conta da realidade?

9. Dramaturgicamente, tem me interessado pensar o teatro como um espaço-tempo para dois acontecimentos. Um deles, ficcional: a criação de um mundo que não existe, uma fábula inventada; a invenção de figuras, narrativas, cenários. O outro, um acontecimento performativo: um texto que leve em conta o caráter real, presencial e imprevisível do encontro teatral. Tem me interessado explorar escritas que tentam em alguma medida propor esses dois acontecimentos, e mais ainda misturá-los. Pode ser que tudo o que eu disse até aqui seja uma grande farsa, um personagem e uma fábula que eu inventei para apresentar pra vocês hoje aqui por algum motivo. Mas estamos aqui, neste auditório, isto é inegável. Eu poderia estar vivenciando uma grande história inventada aqui, e ainda assim algum de vocês pode estar querendo ir ao banheiro, pode ver uma mensagem no celular e ter uma revelação muito bombástica, uma abelha pode estar passeando por esse auditório, enxergando cores que a gente nem imagina quais são, ou talvez um vírus esteja saltitante pelo ar porque encontrou muitos hospedeiros. Tudo isso enquanto eu proponho outra realidade aqui, ficcional. Mas estamos juntos. Eu estou falando com vocês. Ou como disse o diretor e dramaturgo Marcio Abreu, no espetáculo "Vida": *Estamos aqui, não estamos? Alguém escapou? Às vezes se escapa, sem querer, e então parece que, dramaturgicamente, é preciso propor algo, nos lembrar de que estamos aqui, de que eu estou falando e*

Algo assim. Estamos aqui, não estamos?

10. A estratégia dos artistas, em geral, para escapar aos cruéis estatutos do capitalismo, sempre foi resistir; foi propor formas desconhecidas e não embaláveis; foi não adentrar a roda do mercado; foi desestabilizar os eixos; ocupar as margens. Sem desqualificar todas essas tomadas, tenho me perguntado se elas se bastam, se não tem faltado uma chegada e uma comunicação real entre os artistas e o público (pensando o público da maneira mais larga possível). Então, como dramaturgo me pergunto: que negociação posso fazer comigo mesmo, com minha escrita, para que ela tenha maior alcance? Em que medida abro mão das minhas experimentações, dos meus fetiches artísticos em prol de uma comunicação com um público mais diverso? A separação teatro comercial, teatro experimental, teatro popular, tem feito sentido? Essa pergunta tem sido importante pra mim, sobretudo nesses tempos de horrível polarização. Mas, de fato, essa questão é ainda mais complexa: haveria um grande público? É tão difícil pensar em público hoje, onde parece haver um retorno aos velhos feudos, uma formação de grupos fechados em si mesmos (reflexos das *timelines* do *facebook*?)... Como e o quê escrever em tempos de *facebook*? Em tempos de comunidades virtuais? Tempos de exacerbação e desgaste da palavra, da imagem, do discurso? Escrever on-line ou off-line?

11. O clichê mais verdadeiro do teatro é dizer que “teatro é encontro”. A convivência que o teatro promove, sobretudo hoje, é revolucionária. Tenho pensado como posso, através do texto (seja por sua estrutura ou pelo seu tema, seja pela ficção ou pela realidade, seja pela narrativa ou pelo diálogo, seja pela performance ou pelo drama) promover ou expandir essa reunião de pessoas. É por aqui a minha pequena revolução. Dramaturgia para não ficarmos sós, porque eu acho que assim é pior.

Campinas, 05 de outubro de 2016.

Vinícius Souza é dramaturgo, ator, diretor e pesquisador teatral. Mestrando e licenciado em Teatro pela UFMG. Coordenador da Janela de Dramaturgia, mostra de dramaturgia contemporânea que acontece em Belo Horizonte desde 2012. Com Assis Benevenuto coordena o Núcleo de Pesquisa em Dramaturgia do Galpão Cine Horto e a Javali, editora dedicada a publicações de livros de teatro. É autor de diversos textos teatrais encenados por diferentes coletivos e artistas.

#COMUNICAÇÕES

Ateliês de dramaturgia

Adélia NICOLETE
Pesquisadora

Se até bem pouco tempo a dramaturgia ainda era uma atividade solitária e o autor, responsável pela totalidade de uma escrita verbal orgânica e precisa, os modos de criação compartilhada, bem como o afastamento cada vez mais intenso da forma dramática, solicitam do dramaturgo contemporâneo uma proximidade com a prática viva da cena. Busca-se com os Ateliês de Dramaturgia abordados no presente depoimento uma pedagogia que corresponda a tais configurações.

Gênese

Em linhas gerais, pretende-se com os *Ateliês de Dramaturgia* o desenvolvimento de materiais textuais para teatro com base na apreciação e na eventual produção plástica, a serem discutidos entre os pares, reescritos o quanto se fizer necessário e testados em sua relação com a cena. O referencial teórico principal foram os Ateliês de Escrita Dramática de países francófonos, mesclados com experiências anteriores em cursos e coletivos de dramaturgia, bem como com a prática docente. Dessa última é que veio o desejo de mesclar as artes plásticas à criação de textos teatrais.

Em 1993, ingressei no magistério superior em Artes e, como docente de Iniciação ao Teatro e de Encenação, propunha, entre outros recursos, a criação de cenas a partir da apreciação de outras linguagens, fixando-me, com o tempo, nas artes plásticas. Grupos eram formados e, depois de pesquisa de obras e autores brasileiros, escolhiam uma tela figurativa para apreciação. Em seguida, uma situação era identificada e, a partir daí, personagens, tempo e lugar. Conflitos eram percebidos ou criados, assim como os antecedentes e o desfecho da tal situação, tudo com o objetivo de se criar uma versão teatral da tela escolhida. As cenas eram apresentadas, avaliadas pelos colegas e reelaboradas até chegar a uma versão por escrito – tudo bastante inspirado pelos jogos teatrais de Viola Spolin e voltado à forma dramática.

Do ponto de vista pedagógico o procedimento foi bem sucedido, tanto que o adotei também nas oficinas de dramaturgia ministradas até o início dos anos 2000 com pequenas modificações: abertura para obras de arte estrangeiras e foco na criação de textos, sem a passagem à cena. Naquele período, iniciei um estudo do processo colaborativo que resultou em minha dissertação de mestrado “Da cena ao texto: dramaturgia em processo colaborativo”, defendido em 2005, sob orientação da professora Sílvia Fernandes.

Da dissertação à tese foi um passo, na medida em que à reflexão sobre uma pedagogia da dramaturgia compartilhada veio se somar outra demanda, a da criação de textos para além da forma dramática. Por conseguinte, dentre outros recursos, voltei aos anos 1990 e às artes plásticas, só que dessa vez, optei pelo não-figurativo, por imaginar que ele nos afastaria da forma dramática com maior facilidade, o que veio a se confirmar. Nasceram ali, em 2009, o que viriam a ser os Ateliês de Dramaturgia, sob orientação da professora Maria Lúcia Pupo.

Características gerais

O termo “Ateliê” foi escolhido menos por referir-se aos ateliês franceses que pelo lugar em que o artista plástico opera com as materialidades para a produção de suas obras.

O princípio talvez fundamental da proposta é que a escrita é, ela também, uma operação com materialidades. A inspiração e o dom cedem lugar à composição, ou seja, ao trabalho pesado (mas instigante) de conjugação de elementos desde os mais básicos como os signos linguísticos, o vocabulário; os sinais gráficos e a pontuação, até a sonoridade, o ritmo e o tom, o formato e o suporte, as ideias, o conteúdo e sua configuração gráfica e assim por diante.

Esse trabalho de composição da escrita verbal assemelha-se ao da escrita pictórica na medida em que se pauta igualmente pelas noções de equilíbrio/desequilíbrio, simetria/assimetria, contraste, volume, ponto de vista e perspectiva, por exemplo, além de procedimentos tais como recorte e colagem, justaposição, sobreposição, *assemblages*, montagem e tantos outros mais. Daí que, sempre que possível, procura-se não só apreciar as obras, mas experimentar composições plásticas em paralelo à composição verbal. Registro dos encontros, observações do cotidiano, retratos, descrições de estados internos ou mesmo planejamento de textos costumam ser bons estímulos à escrita pictórica.

Um dos objetivos desse recurso é a busca de um hibridismo de linguagens, tão característico da arte contemporânea, desde o princípio da criação. É nesse aspecto que os *Ateliês de Dramaturgia* aqui descritos se diferenciam mais acentuadamente da experiência francesa e dos demais ateliês de dramaturgia que têm sido propostos atualmente.

Estrutura e procedimentos

Aspira-se a atender nos *Ateliês* pessoas interessadas em dramaturgia, qualquer que seja sua área de atuação ou suas pretensões profissionais. Se o indivíduo já é dramaturgo pode ampliar suas referências e se ainda não é, pode sentir-se motivado a prosseguir e se aperfeiçoar. Se atuar em outras áreas do fazer teatral, a experiência permitirá que ele se beneficie não só da escrita como da passagem do texto à cena. Caso não pretenda seguir nenhum desses caminhos, pode vir a tornar-se melhor leitor, melhor espectador e melhor “compreendedor” do teatro contemporâneo, como sugerido por Jean-Pierre Sarrazac.

A estrutura do *Ateliê de Dramaturgia* diferencia-se das oficinas e cursos em geral por uma série de aspectos. Em vez de aula são realizados *encontros* ou *sessões*. No lugar de um professor, a mediação é feita por um *condutor* ou *coordenador*, encarregado de planejar e conduzir o projeto como um todo. A função cabe a um dramaturgo experiente, que não tem a pretensão de ensinar, mas de oferecer condições e estímulos para que se dê a criação e, a partir dela, a reflexão e o aprendizado, sem a necessidade de hierarquias.

Em lugar de alunos, *participantes* ou *escrevedores*, como sugere Sarrazac. Tais denominações sugerem uma postura ativa, condição básica para que o trabalho se realize. Mais do que um grupo, um *coro de participantes* é formado e cabe a ele, antes mesmo do condutor, a análise dos textos resultantes dos exercícios, bem como sugestões para que sejam aprimorados ou mesmo modificados.

Diferente do coro grego, que se manifesta em uníssono, o coro de um *Ateliê* expressa vozes diversas, todas envolvidas, porém no mesmo processo. A cumplicidade alcançada graças aos desafios em comum permite que mesmo os iniciantes possam

interferir na escrita uns dos outros, o que proporciona a experiência de criação compartilhada logo numa primeira instância, a da criação verbal.

Um mínimo de cinco ou seis escrevedores é suficiente para que se forme um coro e a escrita possa beneficiar-se das trocas entre os pares. Como número máximo, sugere-se até quinze participantes: a grande quantidade de pessoas numa turma pode comprometer o andamento do trabalho, pois resulta em menos tempo disponível para se compartilhar os escritos e ouvir as considerações do coro.

Quanto à periodicidade, sugere-se a média de doze encontros, um por semana, e a carga horária de três horas ou mais, se possível, pois, de modo geral, cada sessão desenvolve-se em torno de três ações principais. Na primeira parte da sessão, os escrevedores são estimulados a apreciar coletivamente uma obra de artes visuais. Mais do que inspiração, ela é a fonte de onde brota uma série de possibilidades de escrita, pois é a partir dos elementos levantados nesta fase que dar-se-ão o planejamento e o desenvolvimento dos textos.

O critério de seleção das obras a serem apreciadas é estabelecido pelo condutor em função do perfil do grupo, das propostas de texto a serem desenvolvidas e do andamento dos trabalhos. Os participantes são orientados a observar a obra e anotar as primeiras impressões e questões suscitadas. Em seguida, é feita a apreciação coletiva, onde mais aspectos são anotados.

Durante a apreciação de um trabalho não-figurativo, procura-se não estimular a adivinhação de figuras ocultas ou de supostas narrativas. A apreciação será conduzida, pois, a aspectos tais como: lembranças suscitadas, impressões, atmosferas, sensações, bem como associações com cheiro, som, gosto, emoções, etc. Pode-se propor uma leitura a partir das decisões formais e materiais do artista: o que as formas transmitem? E as cores? Quais as sensações ligadas a elas? E as posições em que se encontram na tela? Espera-se que, com a prática, a apreciação se aprimore e acabe sendo feita quase sem as provocações do condutor. Pode-se também estudar os procedimentos do artista, visitar seu ateliê, etc. enfim, são muitos os caminhos possíveis. Todas as impressões e ideias são anotadas e formam o conjunto de elementos a que o participante irá recorrer para o planejamento e a escrita de seu texto.

A apreciação artística já faz parte da criação, não só pelos elementos com que irá motivar o texto, mas pelo movimento interno gerado em cada um – lembranças, ideias, associações que estabelecem de modo preliminar uma dinâmica criativa. Decorre daí a importância das ações previstas serem realizadas numa mesma sessão. A escrita quando elaborada em outro período, fora do encontro, desvinculada da apreciação, opera com dados concretos, mas sem o estado criativo gerado na ação grupal.

A partir dos elementos levantados nas apreciações, passamos à fase da escrita. Para começar, os delimitadores. A forma do texto, o tempo disponível, o tamanho, o tipo de narrador e, a depender da experiência do grupo, até alguns complicadores como o lugar em que a ação deve se dar, o número de personagens, o tom, enfim. Longe de tolherem o processo criativo, os delimitadores costumam ser libertadores, bastando para isso que se mantenha um clima de desafio, de jogo.

É sugerida aos escrevedores uma sequência de ações a ser seguida em quase todos os textos: rever a obra de arte e o material anotado na apreciação, planejar o que se quer, selecionar os conteúdos com que se quer trabalhar; escrever, reler, revisar e finalizar o texto. Isso tudo a fim de se apropriar o máximo possível da atividade.

A teoria, a literatura dramática, a técnica, são abordadas a partir da prática da escrita, suas necessidades e os questionamentos suscitados, sem que haja, obrigatoriamente, um estudo teórico *a priori*. O coordenador faz o “parto” de textos que foram gestados por outrem, livres de modelos e sempre a partir da prática, estimulando

e orientando o participante, desde o princípio, na busca pela complementação permanente de sua formação. Assim, podem ser lidos em sala ou recomendados textos não só de literatura dramática, mas de História, de psicologia e sociologia, de ficção, entre outros, bem como haver apreciação de filmes e fotografia, de música e dança, a depender do percurso do grupo.

Concluído o processo de escrita, na terceira parte da sessão ocorre a leitura dos textos a fim de compartilhá-los com os colegas e obter deles um comentário crítico, momento em que atua o coro de escrevedores. O contato com a escrita do outro é um bom exercício de alteridade para o participante, assim como ouvir seu texto com diferentes entonações, dicções e expressões mostra a ele uma variedade de abordagens, difíceis de se imaginar no momento da escrita.

Nesta altura do processo os colegas podem sugerir alterações, abordagens diferentes, correções, sempre adotando-se o “e se”: “e se você acentuasse o tom cômico do texto?”, “e se o final fosse mais aberto?” e assim por diante. O “e se” relativiza as colocações, tirando o peso tanto do que se fala quanto do modo com que se é ouvido. Ao condutor cabe abordar aspectos que não tenham sido levantados durante a análise coletiva, esclarecendo dúvidas, oferecendo informações ou referências sobre algum tema, sugerindo leituras.

Os elementos levantados na análise, submetidos ao livre arbítrio do autor, auxiliam na reescrita. Contra o cansaço, a frustração, a perda da novidade, o mito do texto que nasce pronto, etc, é o exame paciente do próprio texto e a compreensão das análises do coro que fundamentam as versões seguintes.

A dramaturgia da cena

Ao final de um processo no *Ateliê de Dramaturgia*, pelo menos parte do material textual é levado a público para que se efetive como dramaturgia sob a forma de cena, de leitura ou como exposição do trabalho em processo.

Não propomos a escrita de peças teatrais, mas de textos nos mais diferentes formatos – a que denominamos material textual –, a serem conjugados a outros materiais e às demais instâncias criativas da cena. É a linguagem teatral e o conceito de dramaturgia como rapsódia que vão transformar telegramas, cartas, notícias, depoimentos, relatos, poemas e outros tantos textos em teatro.

Um dos principais objetivos desse compartilhamento com o público é exercitar a passagem do texto à cena, aceitando seus desafios formais e caracterizando-o como dramaturgia, o que permite ao escrevedor verificar os problemas e as virtudes de sua escrita e a comunicação com o espectador, reconhecendo a satisfação ou insatisfação com os resultados obtidos. Finalmente, a comunicação dos textos permite que a comunidade, os familiares e os amigos possam participar de algum modo da experiência ocorrida nos *Ateliês*.

Em termos pedagógicos, trazer o trabalho para o centro do debate e ouvir o que o público tem a dizer implica em manter uma disponibilidade para o diálogo, despertada e desenvolvida durante os encontros e que tem como objetivo o aprimoramento da escrita. Portanto, um terceiro fator de relevância na comunicação dos materiais é a sua dimensão formativa em direção ao trabalho em colaboração permanente entre os criadores.

Conclusão

Para concluir, nossa opção pelo abstracionismo parece ter encaminhado os textos, de modo mais assertivo, para fora dos limites do drama. Na medida em que se trata, em primeira instância, do vínculo entre a composição plástica não figurativa e a escrita, os materiais textuais gerados trouxeram em seu bojo uma configuração que fugiu, em grande parte, ao padrão dramático.

A experiência com os princípios de criação pictórica pôde ser usada em favor da fragmentação, do questionamento de um sentido único e determinado, da colagem e da montagem em lugar de uma linha única de ação, como também da imissão de gêneros discursivos, da indeterminação dos agentes, do desprendimento em relação à verossimilhança e aos arranjos espaciotemporais, e assim por diante. Nessa mesma perspectiva, acredito que o padrão heterogêneo dos elementos levantados na apreciação, conjugando sensações, emoções, memória, articulações lógicas e elocuições de origens variadas podem ter predisposto a uma escrita igualmente desvinculada, por exemplo, de relações causais.

A ambição original de um projeto de democratização da escrita, baseado na conjunção com as artes visuais e com a cena, que se mostrasse uma opção aos moldes formais de ensino-aprendizagem de dramaturgia mostrou-se possível, bem como o diálogo com os novos processos de criação do espetáculo e com o teatro contemporâneo.

Referências bibliográficas :

- DANAN, Joseph. *Qu'est-ce que la dramaturgie?* (Aprender, 28) Arles, Actes Sud, 2010.
- NICOLETE, Adélia. *Ateliês de dramaturgia: práticas de escrita a partir da integração artes visuais-texto-cena*. São Paulo, 2013. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.
- NICOLETE, Adélia. *Da cena ao texto: dramaturgia em processo colaborativo*. São Paulo, 2005. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.
- NICOLETE, Adélia. Fazer para aprender: a prática dos ateliês de escrita dramática em língua francesa. In: *ANAIS do VI Congresso da ABRACE*, 2010.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. A oficina de escrita dramática. Tradução de C. dos S. Rocha. *Educação e realidade*, Rio Grande do Sul, v. 30, n. 2, p. 203-215, jul-dez 2005.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (Org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Tradução de André Telles. São Paulo, Cosac e Naify, 2012.

**“Sinta-se livre para foder comigo”:
primeiros apontamentos sobre a dramaturgia de Elfriede Jelinek**

Artur KON
FFLCH - USP

Toda crítica viva – isto é, que empenha a personalidade do crítico e intervém na sensibilidade do leitor – parte de uma impressão para chegar a um juízo (...). Isto não significa, porém, impressionismo nem dogmatismo, pois entre as duas pontas se interpõe algo que constitui a seara própria do crítico, dando validade ao seu esforço e seriedade ao seu propósito: o trabalho constitutivo de pesquisa, informação, exegese.

Durante meu mestrado, tomei esse trecho da introdução à *Formação da Literatura Brasileira*, do professor Antonio Candido (2000, p. 31), como lema. Foi o caso de tomar como objeto algumas peças do teatro paulistano recente, as quais me haviam impressionado fortemente, e elaborar análises críticas que pudessem ao mesmo tempo explicar a mim mesmo essa minha primeira admiração e também constituir certo entendimento sobre o que seria, nesse contexto paulistano, o teatro contemporâneo.

O que eu gostaria de começar a pensar aqui hoje é como, com objetivos bastante semelhantes, meu projeto de mestrado tem me colocado em uma relação mais complexa justamente nesse “entre impressão e juízo”, no “trabalho paciente da elaboração” (ibid.). Isso porque, ao me propor um estudo sobre os textos para teatro da escritora austríaca Elfriede Jelinek, com os quais não cesso de me impressionar nos últimos anos e os quais tenho com cada vez mais certeza avaliado como as mais importantes obras de dramaturgia do nosso tempo, ao querer traduzir essa experiência de feliz encontro em pesquisa teórica, eu acabei inserindo nisso que constituiria “a seara própria do crítico” um elemento impróprio: a encenação dos textos em questão. Elemento tanto mais perturbador se se considera que, segundo Candido (e minha impropriedade não me impede de subscrever), o objetivo desse trabalho crítico é “que o arbítrio se reduza em benefício da objetividade”; assim, mesmo se “a impressão, como timbre individual, permanece essencialmente”, é fundamental que “o orgulho inicial do crítico, como leitor insubstituível, termina pela humildade de uma verificação objetiva, a que outros poderiam ter chegado” (ibid.).

Ora, meu envolvimento criativo em montagens dessas peças que pretendo estudar não prejudica essa objetividade, não aumenta a possibilidade do arbítrio, não impede justamente essa universalidade pressuposta de um juízo “a que outros poderiam ter chegado”? Ou, pelo contrário, a experiência de encenar um texto pode ser uma ferramenta potente para constituir essa “espécie de moinho” que “tritura a impressão, subdividindo, filiando, analisando, comparando” (ibid.)? Ou será ainda que esse engajamento artístico com a obra torna-se fator quase necessário no caso de uma dramaturgia verdadeiramente contemporânea, consciente do estado atual das relações texto e cena, como é o caso da produzida por Jelinek?

Para (começar a) responder a essa pergunta, é preciso que eu lhes apresente a obra em questão.

Primeiro apontamento

“A autora não dá muitas indicações, isso ela já aprendeu. Façam o que quiserem” (JELINEK, 2008, p. 7). Assim Elfriede Jelinek começa a rubrica de abertura de um de seus mais importantes textos para o teatro, *Ein Sportstück*, primeira peça sua em que trabalhei, (com a Cia de Teatro Acidental, direção de Clayton Mariano, estreia no TUSP, em São Paulo, em 2 de outubro de 2015). Trata-se, na verdade, de recurso recorrente nas

indicações cênicas dessa autora. “Façam o que quiserem, mesmo assim eu digo o que eu imagino” (JELINEK, 2009); ou após uma rubrica habitual, com várias indicações pormenorizadas: “mas com certeza vocês vão fazer algo totalmente diferente” (2012, p. 66). Enquanto na rubrica para *Nos Alpes* a autora declara que “como todos já sabem a esse ponto, eu não poderia me importar menos com como você vai fazer”, para o diretor Nicolas Stemann ela teria dito, despidoradamente, “sinta-se livre para foder comigo” (apud HONEGGER, 2007). A autora reconhece, com bom humor, certo estado atual da criação cênica, que não mais se submete integralmente ao comando dos dramaturgos como em sua época “dramática”, mas afirma e defende sua autonomia por meio dos mais variados graus de desobediência ao texto (isso quando ainda há algum texto como matéria-prima a ser desobedecida). Nesse sentido, diz a autora em uma entrevista:

Bem, eu tenho imagens na mente quando escrevo peças, isso basta para mim. Quando um diretor faz algo completamente diferente, isso me interessa mais ainda. Também seria tedioso para mim se o diretor (e é claro também os atores) simplesmente encenassem e ilustrassem o que eu prescrevo para eles. Embora eu diga como imagino a peça, é tanto mais maravilhoso para mim quando eu aprendo a ver meu próprio texto com novos olhos, por meio da prática teatral. Uma peça nunca é o produto do autor, ela é só metade, se tanto, trabalho dele ou dela. Ela só vem a ser por meio de trabalho colaborativo em equipe. Isso é o que é tão interessante no teatro (2013, pp. 3-4).

De fato, as encenações das peças de Jelinek na Alemanha costumam ser marcadas por *uma desobediência quase agressiva*, um verdadeiro enfrentamento da figura da autora por parte de diretores e atores; o modelo para esse tratamento se estabeleceu com a montagem de Frank Castorf de *Raststätte*, na Hamburg Schauspielhaus, em 1994: o diretor não apenas cortava e modificava o texto despidoradamente, buscando “o cerne das vaidades e vulnerabilidades” da autora, mas ainda representava a própria Jelinek na forma de uma boneca inflável monstruosa, com suas tranças e o topete característicos (perucas com esses elementos haveriam de se tornar recorrentes em montagens posteriores de diversos diretores), além de enormes seios expostos (HONEGGER, 2007). Jelinek, porém, com seu habitual senso de humor autodepreciativo, teria dito que a montagem de Castorf, “apesar de absolutamente ofensiva, estava absolutamente correta para a peça”; a partir daí, tornar-se-ia comum confrontar e atacar abertamente a autora nas encenações de seus textos, explicitando o conflito entre texto e cena. Em nossa montagem de *Peça Esporte*, eu mesmo entrava em cena para fazer o prólogo e o epílogo da peça no lugar da Autora, de certo modo já ridicularizando sua figura.

Segundo apontamento

A dramaturgia de Elfriede Jelinek tem sido frequentemente referida em sua fortuna crítica como pós-dramática. No entanto, essa teorização não descreve justamente um teatro que prescindir do texto dramático e se realiza diretamente em cena? Qual o sentido de se falar em um texto pós-dramático? E por que, afinal, diante dessa cena contemporânea, seguir escrevendo para teatro? E como fazê-lo, fugindo da obsolescência e da falta completa de sentido? Talvez depois uma rubrica como as que citamos acima o que se esperasse fosse um texto fragmentário, curto, que deixasse muitos espaços para a imaginação dos encenadores, que não se impusesse como centro da cena, como alguns textos de Heiner Müller, Peter Handke ou Sarah Kane. De fato, entender o teatro contemporâneo como *pós-dramático* (LEHMANN, 2011), como faremos aqui – sem tempo de adentrar nessa polêmica da conceituação –, não significaria ver nele a passagem

de um império do “textocentrismo” para um “cenocentrismo”, uma preponderância da “materialidade da cena”? Um texto para esse teatro não teria que ser, de algum modo, um texto que se retira, que se apaga, que se nega ou pelo menos se diminui?

De certa forma, é justamente o contrário o que vemos nas peças de Jelinek, que já à primeira vista fogem totalmente ao formato habitual de um texto para o teatro: trata-se de grandes blocos de texto desprovidos de divisões de personagens e que “frequentemente têm a aparência de prosa” (sem de fato o serem, como insiste a própria autora: “Minhas peças são textos escritos para serem falados, enquanto a prosa narra. Peças são criadas para recepção coletiva, prosa para recepção individual” [JELINEK, 2013, p. 3]). “Nos casos mais extremos, elas oferecem apenas o que Jelinek chamou notoriamente de ‘*Sprachflächen*’ (superfícies ou planos de linguagem), que consistem em montagens de citações lúdica e desconstrutivamente manipuladas de várias esferas e gêneros” (JÜRS-MUNBY, 2009, p. 46), entre os quais notavelmente a cultura pop, as mídias hegemônicas (slogans publicitários, discursos espetaculares de políticos austríacos, *websites* de grandes bancos), filosofia (principalmente alemã, sendo Heidegger um favorito), poesia (Hölderlin, Goethe, Rilke) bem como literatura dramática clássica (novamente Goethe, Schiller, mas também amiúde Ésquilo), dos quais é difícil, mas não impossível, destacar a voz da própria autora – que recentemente definiu os próprios textos como “dramas parasitários” ou “dramas parasitas”, citando e assumindo uma crítica que lhe teria sido feita por um colega, de que sua literatura se alimentaria do já existente (caracterizado por Jelinek como resto ou lixo).

Tanto o tamanho (a primeira encenação alemã de *Ein Sportstück* tinha sete horas) quanto sua complexidade e qualidade no trato com a linguagem fazem desses textos sujeitos potentes, fortes, pouco aptos a uma encenação do “texto como pretexto”, como se tornou habitual num certo teatro contemporâneo. Também em nossas experiências aqui no Brasil percebemos que, com Jelinek, dificilmente o texto não será o protagonista da encenação. O que é ainda mais desesperador, dada a dificuldade de compreendê-los – o que não deve nos fazer pensar em uma erudição elitista, mas numa linguagem criada almejando efeitos de não-compreensão (ver LEHMANN, 2008). Talvez por isso mesmo os diretores sejam ainda mais agressivos com Jelinek do que com mais os textos clássicos frequentemente descritos como opressivos (na linha artaudiana de destruição das obras-primas): “quando quer que os diretores se perdessem na sintaxe de Jelinek ou em sua selva de citações (...) eles encenavam suas frustrações nas montagens” (HONNEGER, op. cit.). Einar Schleef, em sua célebre versão de *Ein Sportstück*, entrava ele mesmo sobre o palco e confessava: “*Frau* Jelinek, eu não te entendo!” (ibid.); Nicolas Stemann, que já dirigiu diversas peças da autora, afirma provocativamente: “Depois de ler três páginas de Jelinek, pelo menos eu tenho que pular pra fora da janela gritando. Esse grito então é a encenação” (apud JÜRS-MUNBY, op. cit., p. 51). Frequentemente nos dois processos de montagem dos quais participei, nos deparamos com nossa própria frustração diante da impossibilidade de compreender plenamente aquilo que nós mesmos teríamos que dizer em cena, ou ainda com a necessidade de organizar toda a encenação em torno da tentativa de aumentar ao máximo a possibilidade de alcançar alguma compreensão.

Terceiro apontamento

De fato, Jelinek não é “uma vítima involuntária”, já que “por meio de suas indicações autodepreciativas ela timidamente revela sua presença para seus diretores (em sua maioria homens), só para se retirar novamente por trás de camadas impenetráveis de linguagem” (HONNEGER, op. cit.). Isso nos permite retornar à questão da oposição entre um suposto “textocentrismo” da tradição dramática e um atual “cenocentrismo”. Ora, na medida em que a escrita da autora apresenta uma força capaz de assegurar seu

protagonismo ou pelo menos sua potência não diminuída pelos outros elementos cênicos, apesar das mais diversas encenações (e traduções), praticamente qualquer montagem de uma peça de Jelinek será, nos parece, muito mais *textocêntrica* do que qualquer peça dramática antiquada (e ainda habitual). Contudo, o mais interessante dessa dramaturgia é que isso não significa a limitação da cena, a submissão do encenador ou dos atores à vontade tirânica do Autor-Deus (ou seja, um teatro teológico tal como nomeara Derrida). Pelo contrário, o texto parece ganhar força à medida que a autora o escreve *contra sua própria autoridade*, abrindo-o para deslocamentos e ressignificações, criando espaços de não-compreensão, citação, rebaixamento.

Assim, mais do que uma oposição entre textocentrismo e cenocentrismo, devemos ver na passagem do teatro dramático para o pós-dramático (ou contemporâneo) um radical *descentramento* da cena como do texto. O que define o drama não é estar escrito num papel, ter sido elaborado no campo da literatura, não contar com a “materialidade” da cena. O drama é uma unidade de sentido que submete tanto texto quanto cena, *totalizando-os* de acordo com modos conhecidos – e profundamente ideológicos – de inteligibilidade, organizando-os em torno de um centro fixo, impedindo a abertura dos materiais a outras formas de pensamento. Assim, frequentemente vemos peças em que a materialidade da cena ganha protagonismo, não se parte de um texto prévio (por vezes nem precisa haver texto), mas tudo continua tão dramático e limitado como antes, porque se parte de um pensamento da cena já reificado por essa centralização do sentido. Igualmente, a aparente submissão da cena ao texto em encenações de textos de Jelinek (como as que realizamos nos últimos dois anos) nos parece ser muito menos um retrocesso em direção ao aprisionamento da cena recém-liberta do que um movimento de assumir uma profunda heteronomia interna tanto à dramaturgia – criada tendo em vista uma consciência do estado atual do fenômeno teatral – quanto à encenação – constantemente atraída pela enorme força gravitacional do texto. Nenhum dos dois é autônomo, soberano, ambos se constituem apenas no encontro com o seu Outro,

em uma, como bem disse uma vez Derrida, “heteronomia sem sujeição”. Uma não sujeição que não é criação de ilusões autárquicas de autonomia, mas capacidade de se relacionar àquilo que, no outro, o desposui de si mesmo. Capacidade de se deixar causar por aquilo que desposui o Outro. (...) deixo-me afetar por algo que me move como uma força heterônoma e que, ao mesmo tempo, é profundamente desprovido de lugar no outro, algo que desampara o Outro. Assim, sou causa de minha própria transformação ao me implicar com algo que, ao mesmo tempo, me é heterônomo, mas me é interno sem me ser exatamente próprio (SAFATLE, 2015, p. 40).

Quarto apontamento

Não seria possível encerrar sem refletir um pouco sobre o que significa tudo isso para o trabalho do ator, responsável direto por trazer à cena esses textos. De fato, tanto em nosso processo de montagem de *Peça Esporte* quanto no de *Dramas de princesas*, o trabalho intensivo com o texto se mostrou central, determinando grande parte do sucesso ou fracasso das encenações.

Em seu mais conhecido ensaio teórico (embora teoria nunca venha descolada de poesia na bibliografia dessa autora), escrito em 1983 e intitulado reveladoramente “Gostaria de ser rasa” (*Ich möchte seicht sein*), diz a autora:

Eu não quero atuar e nem assistir a outros fazendo isso. Eu também não quero fazer com que outros atuem. As pessoas não devem dizer algo e

fazer como se vivessem. Eu não gostaria de ver como se reflete nos rostos dos atores uma falsa unidade: a da vida. (...) Eu não quero trazer à vida pessoas estranhas diante dos espectadores. Eu não sei, mas não quero ter sobre o palco nenhum gosto sagrado de um divino trazer à vida. Eu não quero teatro. (...) Talvez um desfile de moda, no qual as mulheres em suas roupas falem frases. Eu gostaria de ser rasa! (JELINEK, 1997)

O fenômeno teatral desejado por Jelinek, recusando “a falsa unidade da vida” (a ilusão “sagrada” de que aquilo seria mesmo vida), é comparado a um “desfile de moda em que as mulheres falam falas em suas roupas”, ou ainda um em que “também se poderia mandar entrar as roupas sozinhas”, de modo a se livrar das pessoas (“que poderiam estabelecer uma relação sistemática com uma figura inventada”). Não seria essa uma bela reformulação do efeito de distanciamento brechtiano? Apresentar as roupas e seus efeitos e não o indivíduo supostamente único que as veste, essa pode ser a descrição de um teatro que se preocupa com a representação crítica das estruturas sociais, em detrimento de uma ideologia dramática que apresenta cada personagem como insubstituível, porque dotada de rica vida interior.

Mas aqui essa interpretação épica seria levada ao cúmulo, radicalizada a ponto de destruir qualquer resquício de drama do qual o ator ainda precisaria se valer para poder se distanciar. Na verdade, foi por tentativa e erro que chegamos a essa conclusão na prática: depois de tentar constituir os textos a partir de nossas percepções sobre possíveis personagens que os diriam (pois as duas peças que montamos até agora ainda são de um tempo em que a autora indicava quem seriam os “falantes”, procedimento posteriormente abandonado em prol de puros blocos de texto), impingindo nas falas construções anteriores de traços, modos, estados, intenções, percebemos que tudo isso só atrapalhava a recepção do texto em toda sua complexidade. Cada fala era constituída por uma multiplicidade de vozes e origens, intenções e reflexões, questionamentos e julgamentos, misturando figuras ficcionais ou míticas, citações de sujeitos reais, e comentários da própria autora. Assim, também o trabalho de interpretação se constituiu a partir de um *descentramento*, eliminando (pre)conceitos habitualmente inquestionáveis como o da valorização da presença ou mesmo da compreensão prévia do (sub)texto pelo ator. Tratava-se mesmo de trabalhar na contramão do percurso habitual de transformar a palavra escrita numa fala que “poderia estar sendo dita de verdade, naquele exato momento”, ou mesmo uma fala que “é frequentemente dita por certos atores sociais” (como no teatro épico). Buscávamos, afinal, dar voz a uma linguagem que investiga os próprios meandros da linguagem, mostrando como é ela que constitui possíveis sujeitos, e não o contrário. Portanto, mais do que construir um modo de dizer essas falas, precisávamos *ser ditos por elas*. Como diz Jelinek, não se trata de um ser que fala, mas de *ser o falar*. *Die Schauspieler SIND das Sprechen, sie sprechen nicht*.

Apontamento (por ora) final

Seguindo Gita Honegger, uma das principais estudiosas da obra de Jelinek, teremos de admitir que o movimento de autonegação traçado pela austríaca – aproximando-se de um teatro pós-dramático desobediente em relação ao texto, como descrevemos acima – “requerirá dos críticos que repensem radicalmente seus instrumentos analíticos” (op. cit.). Aceitando essa recomendação, Karen Jürs-Munby (op. cit., p. 47) critica a tendência de críticos formados pelos estudos literários de assumir que o estudo dos textos em si e por si bastaria para elaborar uma perspectiva decisiva sobre a obra da escritora, prescindindo da consideração de suas variadas encenações.

Procuramos aqui ao mesmo tempo apresentar a dramaturgia de Jelinek, com seus procedimentos próprios e sua relação para com a cena contemporânea, tal como descrita

em sua já vasta fortuna crítica (embora no Brasil ainda se a desconheça quase totalmente), e também relatar nossa própria experiência montando seus textos, acreditando que na convergência e cruzamento desses dois planos, e principalmente nas dificuldades e problemas encontrados, pode-se encontrar um modo de investigação teórica bastante propício para esse novo objeto que é a dramaturgia pós-drama.

Referências bibliográficas:

- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.
- HONEGGER, Gitta. “Bodies that matter: Ulrike Maria Stuart by Elfriede Jelinek”. 2007. Disponível em: <http://www.hotreview.org/articles/bodiesthatmatter.htm>. Acesso em 03 de julho de 2015.
- JELINEK, Elfriede. “Ich möchte seicht sein”. 1997. Disponível em elfriedejelinek.com. Acesso em 12 de julho de 2015.
- JELINEK, Elfriede. *Ein Sportstück*. Reinbek: Rowohlt Verlag, 2008.
- JELINEK, Elfriede. *Abraumhalde*. 2009. Disponível em elfriedejelinek.com. Acesso em 20 de julho de 2015.
- JELINEK, Elfriede. *Der Tod und das Mädchen I – V: Prinzessinnendramen*. Reinbek: - Rowohlt Verlag, 2012.
- JELINEK, Elfriede. “I am a sort of justice fanatic”, entrevista a Simon Stephens. In: *Sports play*. Londres: Oberon Books, 2013.
- JÜRS-MUNBY, Karen. “The resistant text in postdramatic theatre: performing Elfriede Jelinek’s *Sprachflächen*”. In: *Performance Research: A Journal of the Performing Arts*, vol. 14, nº 1. Londres: Routledge, 2009, pp. 46-56.
- LEHMANN, Hans-Thies. Motivos para desejar uma arte da não-compreensão. In: *Revista Urdimento*, nº 9, Abril de 2008, pp. 141-9.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo, Cosac Naify, 2011.
- SAFATLE, Vladimir. *O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. São Paulo, Cosac Naify, 2015.

Tchekhov e o ator brasileiro: do texto à interpretação - uma análise do espetáculo As Três Irmãs, do Teatro Oficina (1972)

Carolina Martins DELDUQUE
Universidade Estadual de Campinas – Unicamp

Renato Borghi e José Celso Martinez Corrêa eram alunos da Faculdade de Direito do Largo São Francisco, na USP, quando, no final da década de 50, se conheceram num bar. Borghi, aos 21 anos, acabara de voltar ao curso universitário após sua primeira temporada no teatro profissional, realizada no Teatro Copacabana, com a peça *Chá e Simpatia*, apenas para terminar os estudos, como havia prometido à sua família. Zé Celso, como é chamado, era um "jovem muito tímido, de terno, gravata e sobretudo" (SEIXAS, 2008, p. 61), que fazia parte da nata intelectual da cidade. A primeira conversa entre os dois foi sobre MPB. José Celso perguntou-lhe se conhecia a cantora Isaurinha Garcia.

Ver Isaurinha Garcia cantando era uma verdadeira aula de atuação: a cantora usava o Método do Actor's Studio¹ para trabalhar na interpretação de suas canções. Quando numa outra noite foram assisti-la, a artista deixou uma impressão tão forte que ficaria marcada para sempre na memória de Borghi. Nessa época, os dois estudantes tinham muito em comum: queriam romper com os padrões culturais da classe média, odiavam Direito e esperavam que algo diferente acontecesse em suas vidas.

Foi então que Zé Celso escreveu uma peça que tematizava o conflito de gerações e a libertação dos valores da família. Junto a eles, se reuniram outros, em sua maioria estudantes de Direito também, e fundaram o Grupo Oficina Amador. Após terminarem a faculdade, em 1960, alugaram um imóvel na rua Jaceguai, 520 - que é sede do grupo Oficina até hoje. Foi nesse momento que o grupo passou a ser profissional.

A formação kusnetiana e o teatro realista

Eugênio Kusnet era ator do TBC (Teatro Brasileiro de Comédia) e foi convidado por Borghi para se juntar a eles, em 1961. Ele aceitou com a condição de que ministrasse aulas de interpretação ao grupo – era considerado herdeiro de C. Stanislavski. Kusnet esteve com o Oficina durante seus primeiros quatro anos de história e foi em grande parte responsável pela formação desses atores, que eram, nesta época, iniciantes no teatro profissional.

O ator e professor nasceu na Rússia, onde havia iniciado sua vida teatral. Ao contrário do que comumente se pensa, nessa época, início do século XX, não chegou a estudar ou ter contato direto com o próprio Stanislavski e seu Sistema. Entretanto, seu fazer artístico foi inevitavelmente influenciado pelas ideias e conceitos que estavam em voga à época na Rússia, cujo modelo ideal eram as peças e os trabalhos de atores do Teatro de Arte de Moscou e, por consequência, as pesquisas do mestre russo.

O contato com os conceitos do Sistema de Stanislavski ocorreu quando já estava no Brasil, com a chegada de seus livros aqui, em meados da década de 60:

Só muito mais tarde, aqui no Brasil, quando tive pela primeira vez a oportunidade de ler suas obras, cheguei a reconhecer nos elementos de seu método alguns detalhes de meu trabalho, quase instintivo, daquele tempo. Comparando as experiências concretas de Stanislavski com as minhas, embora muito tímidas e vagas, mas que surgiram sob a influência dele, naquela época, é que concebi a ideia de lecionar a arte

¹ Espaço que difundiu as ideias de Constantin Stanislavski em Nova York.

dramática na base do método. (KUSNET, apud. PIACENTINI, 2011, p. 29)

O trabalho com o "Método" feito com os atores do Oficina, além de uma viagem de retorno que fez à Rússia em 1968, na qual teve contato com discípulos diretos de Stanislavski, como Maria Knebel, anos mais tarde levaria Kusnet à publicação de alguns livros, dentre os quais o mais importante, *Ator e Método* (1975). Seu método consistia em uma análise científica do texto dramático num primeiro momento e, depois, na prática de laboratórios de improvisação em que os atores tinham liberdade para aplicar o que ele nomeava de "memória emocional" (KUSNET, 1975).

Segundo Borghi, após dois anos de práticas, foi em 1963, na montagem de *Pequenos Burgueses*, de M. Gorki, que os atores passaram a entender melhor os procedimentos de criação aplicados por Kusnet. Neste processo de criação, o grupo teve contato pela primeira vez com a literatura dramática russa e a atuação, em parte graças as suas aulas, foi ganhando em complexidade. Os atores aprendiam também vendo-o atuar em cena e observando o modo como ele próprio aplicava esses procedimentos:

O trabalho de Kusnet para criar o pai Bessenov era assombroso. O texto dele, com as anotações de seus subtextos, devia estar exposto em um museu. O curioso é que o trabalho dele partia de um exame meticuloso, frio e calculado das falas e situações da personagem, mas o que aparecia no palco era de um forte impacto emocional. (SEIXAS, 2008, p. 101)

Além do aprendizado teórico e prático dos ensinamentos de Kusnet, foi neste momento que os atores descobriram a ideia da vontade e da contra-vontade no estudo dos personagens. Ou seja, há o que o personagem quer, mas também há vontades opostas, assim como na vida real, em que somos um mundo de contradições. Borghi explica que em nosso cotidiano, por exemplo, é bastante comum, estarmos, ao mesmo tempo, fazendo algo, mas com o pensamento em algum outro detalhe da vida que queremos resolver (BORGHI, 2016).

Como resultado dessa prática encabeçada por Kusnet, criou-se o espetáculo *Pequenos Burgueses*, encenado em 1963. As cenas eram compostas por personagens realistas, nas quais os atores, por meio de sua atuação, causavam na plateia uma forte empatia e identificação, pois houve exímio trabalho de criação da personagem. Tanto que este espetáculo foi o primeiro grande sucesso do Oficina.

Os personagens geraram identificação com o público não só pelas técnicas de atuação adquiridas, como também pelo grupo ter conseguido fazer do espetáculo um retrato coerente com a situação política do Brasil de 1963. Essa característica de encenar seus espetáculos para discutir algum tema político brasileiro e atual foi se tornando cada vez mais marcante e radical com o passar dos anos. O Oficina sempre buscou, mesmo na encenação de dramaturgias clássicas, uma analogia com a situação política do país, e também com a situação interna do grupo, de seus conflitos e interesses.

Anos de liberdade antropofágica e crise política

A forte repressão a que o Brasil estava sujeito neste período por conta da ditadura tornou o tema da identidade com a cultura brasileira cada vez mais pungente. Tanto que em 1967, depois de alguns trabalhos com obras de autores estrangeiros, a escolha foi por encenar *O Rei da Vela*, do brasileiro Oswald de Andrade.

Posteriormente, houve uma experiência de Zé Celso fora do Oficina, que traria grandes influências para a forma de atuação posterior do grupo, ao longo de toda sua

história. Ele dirigiu o musical *Roda Viva*, de Chico Buarque de Holanda, no Rio de Janeiro. Nessa época, o diretor começou a trabalhar misturando jovens sem qualquer experiência teatral anterior com alguns atores mais experientes, para fazer o que ele chamava de "coro antropofágico". Tratava-se de um corpo coletivo de pessoas, conduzido por corifeus, que, em conjunto, por meio da expressão corporal e de movimentos agressivos e sedutores, se movimentavam em um ritmo que ia aumentando, como "uma grande trepada" (SEIXAS, 2008, p. 141). Esse coro tinha grande importância no desenvolvimento do espetáculo e, em certo momento, avançava em direção à plateia, que se apavorava – esse tipo de intervenção, naquela época no Brasil, era algo novo.

Após estas experiências antropofágicas, o Oficina recuou um pouco na direção da radicalidade de suas propostas cênicas, pois a censura artística estava cada vez mais presente. E em 1968, estreou *Galileu, Galilei*, de Bertold Brecht. Foi nesta encenação que, pela primeira vez, Zé Celso trouxe a ideia do coro de *Roda Vida* – “destemido e antropofágico” (SEIXAS, 2008, p. 164) para dentro do Oficina. Além disso, com esta montagem, o grupo começou a radicalizar nos princípios de encenação e interpretação do teatro épico. Na sequência, veio a encenação de *Na Selva da Cidade*, também de Brecht, quando o coro antropofágico teve seus dias de glória. Neste momento começou a haver um certo estranhamento e divisão entre os recém-chegados, que compunham o coro, e os atores mais antigos, que estavam no grupo desde sua fundação.

Logo em seguida, ainda por conta da perseguição pela censura, Borghi e Zé Celso foram passar um tempo na Europa, onde conheceram o *Living Theatre*. Segundo Borghi, este coletivo, expulso dos EUA por ser considerado muito revolucionário, pregava o fim do texto dramático e de personagens psicologicamente construídas. Estas novas descobertas, formas diferentes de fazer e pensar arte trouxeram muitas mudanças e influências para o Oficina.

Entretanto, esse movimento, somado à ideia do coro antropofágico, não era aceito por todos os integrantes e acirrou a divisão entre os atores, especialmente Zé Celso e Renato Borghi. Nessa época, o Oficina virou a "Casa das transas", com muitos acontecimentos ao mesmo tempo. A escolha ia se radicalizando em trazer experimentações ousadas, misturando os diversos gêneros artísticos nas salas de apresentações.

No ano seguinte, o grupo investiu em um trabalho novo inspirado no *Living*: viajaram por algumas cidades do Brasil, nas quais se apresentavam em laboratórios de criação abertos ao público. Sem o apoio de um texto dramático, havia bastante interação com a plateia.

Quando retornaram a São Paulo em 1972, aproveitando os laboratórios realizados pelo Brasil, estrearam *Gracias, Señor*. Nesta encenação, de dramaturgia autoral, não havia barreira entre público e atores. Neste momento, o desacordo entre os modos de atuação foi levado ao extremo. Por fim, o espetáculo foi severamente proibido pela censura após alguns meses de temporada e não pode ser apresentado em território nacional.

Além da censura artística como forte inimiga e das discordâncias internas artísticas e ideológicas, o grupo, nesse ano, passava por uma forte crise financeira. Com toda essa novidade, os poderes públicos estavam fechando as portas para o Oficina. A experiência estava se mostrando inviável economicamente. Para completar o panorama crítico, muitos atores saíram, ficando, da formação original, somente Zé Celso e Renato Borghi.

Diante desta encruzilhada, Borghi conta que a escolha recaiu sobre a obra *As Três Irmãs*, escrita por Anton Tchekhov em 1901, vinda de um grupo liderado por Borghi, que via uma possibilidade de trazer o Oficina de volta ao palco e recuperar seu prestígio. O

ator enxergava nessa montagem uma opção mais segura, uma tentativa de recuperar o teatro, que, talvez, segundo sua opinião, estivesse sendo deixado de lado.

O texto de Tchekhov na tradução de Zé Celso

Zé Celso fez, em primeiro lugar, uma revisão da tradução do texto de Tchekhov, que não foi publicada, mas se encontra parcialmente digitalizada no Fundo do Teatro Oficina, disponibilizada no Arquivo Edgard Lauenroth (AEL), Unicamp/SP.

Se olharmos para este texto comparando-o com uma versão publicada no Brasil alguns anos depois (JACINTHA, 1979), veremos como o diretor procurou trazer para fala dos personagens um português menos rebuscado e mais coloquial.

Há inúmeras mudanças nos textos dos personagens ao longo de toda tradução. Cabe aqui salientar um caso, que irá exemplificar tal característica. Trata-se de é uma cena do Primeiro Ato, quando os personagens Solioni e Tousembach conversam. Na tradução de Maria Jachinta:

SOLIONI [*com voz aguda*] - Menino, menino, menino...o barão passará até sem comer, contanto que o deixem filosofar.

TUSENBACH - Vassíli Vassilievitch, **eu lhe pediria que me deixassem em paz...** [*Muda-se de lugar.*] Isso acaba me aborrecendo... (TCHEKHOV trad. JACHINTA, 1979, p. 26).

Já na tradução de Zé Celso:

SOLIONI [*com voz aguda*] - ne-ne-ne-ne-ne...O barão prefere passar sem a sopa, desde que deixem ele teorizar.

TOUSENBACH - Vassily Vassilievitch, **eu te peço, me deixa em paz!** [*mudando-se de lugar*]: Isso está ficando irritante. (TCHEKHOV trad. CORRÊA, 1972, p. 11).

Podemos percebermos que na primeira versão é usado uma construção gramatical mais formal. Já na versão de Zé Celso, a fala dos personagens é mais direta e menos formal, aproximando sua fala do português falado.

Esta característica de sua tradução mostra que o diretor pensou o texto "na boca dos personagens", ou seja, olhando para a dramaturgia não como uma obra de literatura acabada em si mesmo, mas sobretudo como uma base para criação cênica, e, para tanto, está a serviço da linguagem teatral e tem uma conexão que lhe é intrínseca à linguagem falada. Notamos que mesmo com as diferenças, ainda é um português que respeita regras de concordância verbal, coerência, etc. O texto fica mais simples, por consequência, se adequa melhor à linguagem falada, e seu entendimento, tanto pelos atores quanto do público, se torna mais fácil e direto.

Processo de criação: personagens identificados com os atores

Em entrevista, Borghi conta que os atores tinham bastante semelhança com os personagens que os faziam, pois ainda na escolha de cada personagem foi levado em consideração a possibilidade de se estabelecer um elo entre personagem e ator. Como o grupo estava desfalcado de seus nomes mais antigos - que eram mais experientes - além do próprio elenco do Oficina, foram convidados alguns atores que já haviam trabalhado com eles anteriormente, para viver os personagens principais, e o próprio Zé Celso atuava em cena como o velho Tcheboutikine.

Borghi atuava como Andrei, que na ficção era o irmão que deveria ter sido brilhante nos estudos, mas perdera todo dinheiro de suas irmãs em jogos de azar. Além

disso, era dominado e traído por sua mulher. Sobre sua identificação com o personagem, Borghi conta que:

Nas Três Irmãs havia uma identificação enorme porque, assim como elas estão sendo postas para fora de casa, eu ía me sentindo expulso aos poucos, porque eu era uma discordância viva. Então, quer dizer, eu também tinha aquele sentimento de repente perder a minha casa, o meu lugar. E assim foi. (BORGHI, 2016)

Borghi usava sua própria memória, trazendo suas experiências pessoais para a criação de seu personagem. Assim como Andrei era posto para fora aos poucos pela sua esposa, ele também se sentia sendo expulso do pela "nova onda" em que o grupo se encontrava. Andrei talvez seja o mais solitário dos personagens. As irmãs tem umas às outras, mas ele mesmo está separado, tanto delas quanto de sua esposa. Assim também o ator se sentia em seu grupo. Além disso, Borghi também acabara de se tornar pai nessa época e isso era algo novo para ele, assim como para Andrei. Dessa maneira, o ator "emprestava" os sentimentos e experiências de sua vida particular e no grupo, para se colocar na situação de seu personagem.

Em *A preparação do ator* (1968), Stanislavski afirma aos atores que a criação de qualquer personagem deveria ser feita a partir de si mesmo. Ou seja, o ator teria que se utilizar de própria sua memória, seus sentidos, experiências vividas e sua imaginação para sua criação. Como a madeira é matéria prima de um carpinteiro, para o ator, seu corpo, suas memórias e sua imaginação são a matéria prima de sua carpintaria.

Na medida que os atores deveriam encontrar equivalências, analogias entre eles e os personagens, fazendo uma relação com os elementos do Sistema de Stanislavski e com a própria base de formação de atores que haviam tido anteriormente, podemos dizer que neste processo de criação os atores fizeram uso de sua *memória emocional* (STANISLAVSKI, 1968). Há outros elementos do Sistema de Stanislavski que nos ajudam a rastrear e a compreender esse processo de criação ocorrido na prática.

Os atores poderiam trabalhar com as *circunstâncias propostas* e o *se mágico*. Por *circunstâncias propostas* se entende todos os elementos que estão em torno daquele personagem, sejam eles vindos do texto, como da encenação: o lugar em que se passa a ação na ficção, o cenário (ou no caso o local em que se fizeram esses laboratórios de criação), os dados temporais, o que aconteceu antes da ação dramática, ou seja, "tudo que é proposto para que os atores levem em conta na criação" (STANISLAVSKI, 2015, p. 295).

Por meio do uso do *se mágico* (STANISLAVSKI, 1968) o ator deve se colocar no lugar do personagem, ou seja, destas circunstâncias propostas, e agir como se fosse ele. Há aí uma instância dual: o ator se coloca no lugar do outro. Cada ator fará portanto uma interpretação diferente de um mesmo personagem. Pois empresta de si as memórias, o corpo, imaginação e alma para dar vida a esse outro "ser". É neste procedimento que as práticas, treinamentos e estudos anteriores se concretizam e é nele, que o elo de ligação entre personagem e ator é construído e mantido. Há portanto, uma primeira parte onde há uma espécie de construção, mas a cada apresentação é preciso que ela seja reestabelecida, no aqui e agora, pois é somente neste momento que a criação artística de fato se completa.

A fim de estabelecer esse elo de ligação, durante o processo de criação, os atores passaram, após o primeiro momento de vivências na praia com a natureza usando o alucinógeno mesalina (para alargar ainda mais as sessões), por laboratórios de improvisação, em que buscavam vivenciar as situações propostas pela dramaturgia. A ideia era explorar ao máximo cada uma das situações e improvisá-las como se estivessem acontecendo na vida real, não se preocupando com o tempo de duração estendido. Borghi

explica que "A gente vivia cenas, com as próprias palavras, com as ações que a coisa inspirava. Uma cena que teria 10 minutos, durava às vezes 5 horas." (BORGHI, 2016)

Sendo assim, somando essa criação a partir de si mesmo, com o *se mágico*, todas as circunstâncias mencionadas, o efeito alucinógeno da droga talvez possibilitasse um alargamento das sensações, fazendo com que eles vivessem em profundidade os elementos suscitados pela peça e experimentassem as circunstâncias dos personagens daquela história buscando sempre um elo com sua própria história e com a história do grupo.

O espetáculo: uma quebra em cena aberta

O espetáculo estreou, após 5 meses de processo de criação, no dia 26 de dezembro de 1972, com quatro horas de duração. Em entrevista Borghi (BORGHI, 2016) menciona, que às vezes as cenas se arrastavam mais e o tempo de duração era ainda maior. É possível concluir que essa duração extensa e arrastada seja um resquício dos laboratórios de criação. Além disso, certamente havia uma mudança da percepção temporal dos atores por conta do uso da mescalina antes de entrar em cena. Acontece que o público não estava "dopado" como eles, e tinha uma percepção temporal diferente. De maneira que se estabeleceu a conexão entre ator e personagem no processo de criação, mas talvez não completamente entre ator e público.

Durante a temporada de estreia, uma das apresentações ocorreria no dia 31 de Dezembro para o dia 01 de Janeiro, passagem do ano. Nesta ocasião, eles iriam começar a apresentação às 22h para comemorar a virada do ano em cena.

Nesta apresentação, quando já era um pouco mais de meia-noite, ocorria o início do terceiro ato em cena, que na ficção se dá logo após um grande incêndio que assola a vizinhança. Estavam todos sob efeito da mescalina. Zé Celso conta que sentiu que ali, da mesma maneira como no enredo da peça tem-se um ato cheio de explosões e revelações, também estava se dando uma quebra no Oficina. Alguns atores, muito afetados pelo uso da mescalina, nesse momento, saíram da marca estabelecida e começaram a criar uma confusão em cena.

Os atores pareciam querer subverter a dualidade do ator em cena e vivenciar verdadeiramente a situação dos personagens. Não apenas representar um papel com verossimilhança. Naquele momento os atores se "esqueceram" da esfera da ficção e as duas instâncias, ficção e realidade, se misturaram. Neste momento, Borghi decidiu se retirar.

A tensão estava tão extrema que um dos fundadores do Oficina se despediu e deixou o grupo em cena aberta. Quando Borghi saiu, ao perceber não haver mais espaço no grupo para o teatro "de representação", mesmo ele sendo seu último representante, a estrutura interna do grupo ficou bem fragilizada. Afinal, Borghi era um pilar fundamental. Tanto que, mesmo após sua saída, o grupo tentou substituí-lo às pressas e foi se apresentar no Rio de Janeiro para continuar com a temporada, mas, nas próprias palavras de Zé Celso: "A peça era linda, mas não aguentou o desmoronamento do coração interno do grupo." (MARTINEZ CÔRREA, 1998, p. 237)

Referências bibliográficas:

- KUSNET, Eugênio. *Ator e método*. Rio de Janeiro: Serviço nacional de teatro, 1975.
MARTINEZ CÔRREA, José Celso. *Primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1959-1974)* / José Celso Martinez Côrrea: seleção, organização e notas de Ana Helena Camargo de Stall. São Paulo: Editora 34, 1998.

- PIANCENTI, Ney Luiz. *Kusnet: do ator ao professor*. 2011. Dissertação. (Mestrado em Artes Cênicas). ECA, USP, São Paulo, 2011.
- SEIXAS, Élcio Nogueira. *Borghi em Revista*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.
- STANISLAVSKI, Constantin. *A preparação do ator*. Trad. Pontes de Paula Lima. 2a Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- TCHEKHOV, Anton. *As Três Irmãs / Contos*. Traduções de Maria Jacintha e Boris Chnaiderman. São Paulo: Editor Victor Civita, 1979.
- VÁSSINA, Elena e LABAKI, Almar. *Stanislávski - Vida, obra e Sistema*. Rio de Janeiro: Funarte, 2015.
- As Três Irmãs, tradução de José Celso Martinez Correa*, 1972. (Arquivo Edgard Leuenroth – Unicamp)
- Entrevista com Renato Borghi realizada em 23/02/2016.

Dramaturgia polifônica: vozes do trabalho palhacesco no contexto asilar

Cassandra Batista Peixoto ORMACHEA
Universidade Estadual de Campinas – Unicamp

Este trabalho discute o processo de criação de uma dramaturgia polifônica: resultado artístico da pesquisa de campo realizada em três casas de repouso de Campinas (SP) no período de fevereiro a dezembro de 2015. A investigação prática consistiu em visitas periódicas de Chiquinha, minha palhaça, a idosos asilados. Nos primeiros cinco meses, as intervenções foram semanais. No sexto, sétimo e oitavo mês, a frequência foi quinzenal. Nos três últimos meses, a periodicidade foi mensal. Eram sessões de 45 minutos. O perfil das práticas ia se configurando em função das especificidades de cada instituição.

Junto à Chiquinha, os idosos e a equipe dirigente (enfermeiras, assistentes, gerentes, diretoras, proprietárias) são os participantes dos encontros, os coautores da dramaturgia emergente, as personagens da dramaturgia/das cenas. É fundamental entender em qual contexto e espaço os participantes/personagens estão inseridos.

A casa de repouso é um ambiente adverso. O contexto adverso é o cenário dos excluídos. São pessoas à margem da sociedade: os pobres e os fisicamente incapazes. Grupos que a sociedade não quer ver, os deixados de lado. Os mendigos sujos, os deficientes pedintes, as crianças que vendem bala no semáforo, os bêbados desmaiados nas sarjetas, as prostitutas no meio-fio etc. A sociedade capitalista opta sistematicamente por não enxergar essas pessoas, como se não fossem humanos, mas objetos, selvagens. Nós desumanizamos esses como se não tivessem os mesmos direitos que nós. Nós ignoramos, nos afastamos, desviamos o olhar, fingimos que não vemos por medo, repulsa, nojo, arrogância, por não reconhecermos o outro como um igual. Os excluídos vivem a impossibilidade de expandir seus horizontes.

A comunidade adversa, objeto dessa pesquisa, é constituída por idosos que vivem em asilos. O idoso é duas vezes oprimido: pela dependência social e pela velhice. A professora Ecléa Bosi em seu livro *Memória e Sociedade: Lembranças de velhos* nos lembra: “O velho não tem armas. Nós é que temos que lutar por ele” (2006, p.18). Na sociedade capitalista, a função do idoso – que seria: de atuar na expressão da memória, de aconselhamento, de ponte entre passado e presente, de ensino das tradições – é, praticamente, boicotada na medida em que ele é socialmente isolado.

O asilado sofre práticas de isolamento e reclusão: não é livre, sua liberdade foi tolhida; a instituição normatiza suas ações, cerceia sua autonomia. O idoso despojado de seus pertences mais íntimos e segregado socialmente tem seus desejos enfraquecidos. Há uma rotina para cada minuto: “a existência reduz-se à automatização” (CARDOSO, 2001). Grande parte dos idosos vive a esperar pela morte.

Erving Goffman, cientista social, em seu livro *Manicômios, prisões e conventos* expõe criticamente a realidade das instituições totais – aquelas em que há uma barreira que dificulta ou impossibilita a relação social com o mundo externo – e seus desdobramentos na vida do indivíduo. O autor classifica a casa de repouso para idosos como sendo uma instituição criada “para cuidar de pessoas, segundo se pensa, são incapazes e inofensivas” (2008, p.16).

A sociedade moderna se configura de uma forma em que as pessoas tendem a dormir, brincar e trabalhar em lugares diferentes com pessoas distintas, sob autoridades diversas e sem que haja um planejamento racional do todo. A principal característica de uma instituição total é a quebra dos limites que separam essas três esferas. Na instituição total, todas as atividades são realizadas no mesmo espaço e sob uma única autoridade; a

rotina é imposta de cima, a partir de regras e de uma equipe de funcionários; o internado está diretamente acompanhado de um grupo relativamente grande de pessoas, que são tratadas da mesma forma e obrigadas a cumprir os mesmos afazeres em conjunto; há um plano racional geral que reúne as atividades obrigatórias. O grande grupo controlado – internados – é supervisionado e vigiado por um pequeno grupo dirigente para que tudo o foi exigido seja feito. (GOFFMAN, 2008)

A casa de repouso é um ambiente impessoal e frio, recôndito de tristeza. Pessoas convivem juntas, mas raramente estabelecem vínculos afetivos. A identidade de cada instituição é composta por alguns fatores: estrutura física, equipe de funcionários e regras. Nesta pesquisa, a direção e gerência das casas de repouso, dificilmente presenciam as atividades que eu realizei ali, mas quando participavam, ditavam as regras do jogo, se envolviam nas cantorias, escolhendo suas músicas favoritas sem consultar o gosto dos internados; já as enfermeiras e cuidadoras se envolviam, se divertiam frequentemente, tomando um espaço e interagindo pouco com o grupo de asilados. Também nas visitas há pouca interação com o grupo e a atenção é direcionada somente para o familiar internado; os idosos não visitados, buscam uma relação com as visitas dos outros. Os internados só podem sair do asilo acompanhados de um responsável ou com autorização da família. Por vezes, eles ficam realmente entediados devido à pouca exigência de trabalho e a falta de instrução às atividades de lazer: “o indivíduo que no mundo externo estava orientado para o trabalho tende a tornar-se desmoralizado pelo sistema de trabalho da instituição total” (GOFFMAN, 2008, p.22).

A primeira mutilação do eu acontece quando se rompe o vínculo com as atividades e o papel anterior na sociedade. A barreira colocada pela instituição total entre o internado e o mundo externo gera um despojamento de papel. Nas casas de repouso para velhos, as perdas são irreversíveis e muito dolorosas. As comodidades são perdidas: a cama macia, o silêncio da noite, os programas de televisão. Geralmente, o idoso não volta para o mundo, é impossibilitado de recuperar o tempo não empregado: com a família, na criação dos netos; nas atividades sociais com os amigos; nos cuidados com os animais de estimação, jardim, horta, casa.

O asilado olha para trás e sabe que nunca mais vai viver no seu lar. Ele entra no asilo sabendo que não vai mais sair. Diferentemente do hospital e do orfanato, lugares onde também há dor e sofrimento, mas que são, geralmente, lugares de passagem. No hospital, na maior parte dos casos, a pessoa fica internada por um período e depois recebe alta, e no orfanato, a criança cresce e segue a sua vida, estes são espaços de prospecção. Por outro lado, o asilo não é um lugar passageiro, é definitivo, tem um caráter terminal, como fim de linha. Uma minoria opta por morar numa casa de repouso, conseguindo viver bem por ter ali a sensação de comunidade, mas muitos têm apego ao seu lugar, às suas memórias, àquilo que construiu. A mudança definitiva para a casa de repouso não é de fácil digestão.

Outra forma de degradação do eu é a subordinação ao outro para realizar ações simples, o internado tem que importunar, pedir humildemente para: beber um copo d'água, usar o telefone, acender o cigarro, e em alguns casos, até para ir ao banheiro. A obrigação da pessoa ter que sempre pedir permissão ou objetos para atividades secundárias coloca o internado num papel submisso, incomum para um adulto. Os pedidos também podem sofrer interferências da equipe dirigente que pode: demorar para atender à solicitação, zombar, negar, ignorar. Nas casas de repouso deste trabalho, algumas vezes, os idosos têm suas necessidades íntimas tolhidas ou postergadas. Eles vivem sob controle.

A pessoa também está sujeita aos apelidos dados pela equipe dirigente ou outros internados, bem como receber xingamentos, apontamentos negativos, ou até falar a

respeito da pessoa como se ela não estivesse presente. (GOFFMAN, 2008, p.30). Na pesquisa de campo, presenciei a humilhação de idosos através de zombarias e toques por parte da equipe dirigente e outros velhos.

A vida em grupo obriga a pessoa a estar sempre em contato com outros e exige exposição entre os internados. Estranhos tem contato com a relação íntima dos internados, por exemplo, quando a equipe dirigente tem acesso às correspondências dos internados. Outro ponto é a obrigatoriedade de visitas serem públicas. Não há privacidade, todas as informações da pessoa são registradas, arquivadas, administradas pela equipe dirigente. Não há consideração pelo universo do indivíduo. Tudo é coletivo, de conhecimento geral. “De modo geral, evidentemente, o internado nunca está inteiramente sozinho; está sempre em posição em que possa ser visto e muitas vezes ouvido por alguém, ainda que apenas pelos colegas de internamento.” (GOFFMAN, 2008, p.32)

As instituições totais perturbam e desconstroem as ações que na sociedade civil atestam que o indivíduo tem certa autonomia de sua vida, liberdade de ação, com decisões maduras e responsáveis. Tal impossibilidade de viver uma rotina autônoma e adulta pode gerar no internado o horror de considerar-se extremamente rebaixado à uma condição infantil.

As muitas justificativas para tais mortificações, frequentemente, são meras racionalizações que visam controlar a rotina de um grande grupo em espaço restrito com baixos gastos. Mesmo quando o internado coopera e a equipe dirigente tem boas intenções, as mortificações do eu acontecem.

Aí uma intervenção artística é subversiva dentro de um espaço do cotidiano, podendo transgredir os padrões rígidos e impostos pela equipe dirigente. A ideia com a presente pesquisa nas casas de repouso é a de transformação, essa é a minha aposta. Numa situação de confinamento, a intervenção artística pode suspender a rotina e gerar desdobramentos significativos. Uma intervenção artística do jogo cênico é desestabilizadora, por mexer com o espaço e as pessoas, desconstruindo as regras estabelecidas e invertendo o sistema hierárquico, dando voz, abertura, liberdade para os asilados criarem, se expressarem.

O objetivo desta pesquisa é investigar a produção criativa no âmbito asilar. A atenção é direcionada para: o discurso do idoso, suas ações, seus questionamentos, suas memórias e lembranças em situações de jogo cênico. Em outras palavras, se configura um discurso dramaturgico. Na contramão do teatro convencional, este trabalho desloca-se para uma outra cena: um espaço de convivência de um grupo de pessoas que muito têm a dizer a respeito da vida. Aí se investiga a expressividade de uma classe marginalizada, cuja voz é silenciada sistematicamente. O reconhecimento do outro a partir da intervenção poética e performativa se faz presente no trabalho. Aí todos participantes foram atores e espectadores do processo criativo, os artistas desta cena, eu inclusive. Há um trânsito entre receptores e emissores, ora um atua e o outro assiste, vice-versa. Nesse caso, a recepção ultrapassa a audição e a visão: “Receber realmente significa atrair para o nosso próprio eu, com o máximo de poder interior, as coisas, pessoas ou eventos da situação” (CHEKHOV, 2003, p.21).

A pesquisa de campo se desdobrou num diário de trabalho, que é o registro dos encontros: percepções, diálogos, atividades realizadas e acontecimentos marcantes. O discurso e a teatralidade emergente do jogo cênico – os lapsos de movimento, força, execução, fala; os cortes de afeto e ação – tiveram seu registro constituído numa dramaturgia processual e interativa numa instância de teatralidade específica. O modo de registro variava: escrito à mão; digitado; gravado em áudio no celular. O espaço e tempo dos registros dependiam da intensidade do encontro. Registrava imediatamente após o encontro quando havia situações complexas com detalhes importantes – essa urgência de

escrever se dava por receio da memória falhar depois. Algumas vezes, apenas os tópicos-chave eram suficientes para lembrar do ocorrido posteriormente. Alguns registros de memória feitos meses após o encontro. Outros feitos no mesmo dia, mas com informações acrescentadas semanas depois devido a flashes de lembranças. A dramaturgia é o contexto poético desses registros como produção de uma dramaturgia polifônica – um entrelaçamento de vozes dos participantes: a minha (pesquisadora-palhaça), dos idosos e das enfermeiras.

A dramaturgia tem como base o diário de trabalho. Elenquei as situações mais marcantes. A partir daí comecei a escrever cenas, buscando ser fiel aos diálogos que presenciei. Descrevi minuciosamente o espaço cênico e as personagens, criando um clima e atmosfera. Os ambientes revelam concretamente o contexto em que as personagens estão inseridas. Na ambientação, descrevo cada espaço – disposição dos objetos, peculiaridades do cômodo – e as personagens – postura, características físicas, traços de personalidade, vestuário e acessórios.

A palhaça Chiquinha foi a figura mediadora das intervenções. Ela propôs jogos e atividades a partir de elementos-chave: música, bola, anel, poema, piada, narrativa. Ela cantava músicas, jogava bola com os internados, brincava de passa-anel, lia poemas, criava roda piadas, inventava narrativas com os velhos.

A figura do palhaço pode ser caracterizada por duas facetas: Branco (dominador) e Augusto (servo). A personalidade do palhaço é fundamentada pelo seu temperamento dominante. A partir da definição do temperamento básico acontece a construção das demais qualidades e suas nuances. A persona Chiquinha naturalmente se revela Augusto na relação de status e poder da tradicional dupla cômica. Nas casas de repouso, ora Chiquinha tem função de Augusto e ora de Branco. O Augusto surge na ação descompassada: tropeçar na pedra, sentar na cadeira quebrada, ficar com a perna presa entre os braços do sofá, escorregar durante a dança etc. Como Branco, ela organiza e direciona o jogo dramático; resolve a confusão entre idosos. Estes são Augustos neste momento. Um joga a bolinha no outro, Chiquinha ameniza a situação; um levanta e sai andando com a intenção de ir embora, Chiquinha corre atrás para trazer a pessoa de volta. Algumas vezes, os idosos assumem o papel do Branco como forma de poder, invertendo sua usual posição dentro da hierarquia asilar. Esta troca de funções entre Chiquinha, idosos, Branco e Augusto atravessa a dinâmica do jogo cômico.

No início da criação e estruturação dos diálogos, as falas de Chiquinha enfatizavam sua faceta de Branco, com uma postura professoral, organizada, com um raciocínio lógico de causa e efeito. Num momento posterior, aforei o lado Augusto de Chiquinha, inserindo uma nova voz que revela seu lado inocente, infantil, bobo, inconsequente, deixando fluir sua imaginação. Então, nos diálogos costurei as duas vozes que compõem a figura dessa palhaça. O revezamento é constante, uma hora o Branco conduz o jogo e outrora a personalidade do Augusto se destaca.

No jogo cênico, as personagens também assumem posturas/papéis de domínio e submissão, que têm um caráter mutável em função das situações. A dramaturgia dá espaço para a expressão dos idosos asilados, revelando individualidades, desejos, tensões, potências. O interesse está na expressividade, oralidade e no discurso das personagens. O idoso é coautor e matéria viva dessa dramaturgia. A densidade é dada pelo contexto em que as personas estão inseridas. O texto dá voz para os que são diariamente silenciados. É uma dramaturgia de velhos.

O tempo é um dado importante neste processo de criação dramaturgical. Há o tempo de registro dos encontros, simultâneo à pesquisa de campo, no qual as emoções e pensamentos estão muito aflorados e conectados, há um envolvimento. Há o tempo de criação da dramaturgia que se inicia seis meses depois do término da pesquisa de campo,

viabilizando um olhar distanciado que percebe novas nuances e detalhes de relações entre os participantes e os acontecimentos, que permite uma outra interpretação sobre o trabalho nas casas de repouso. Há o tempo da cena que é misterioso, suspenso, trata-se de um presente expandido. Esse tempo se assemelha a um tempo de espera. A relação com o passado das personagens se dá através de fragmentos de memórias e comentários sobre a vida anterior ao asilo:

LENA – Eu já tentei me matar três vezes tomando comprimido, mas não deu certo.... Uma pena.... Você pode me ajudar?

EMÍLIO – Mas você já vai embora? Por quê?

DULCE MARIA – Eu já tô velha, não tenho mais o que fazer aqui... Eu podia ir logo embora... 94 anos é muita coisa... Tô cansada... Você pode rezar para Deus me levar logo?

ERNESTO – Eu não quero que você vá embora.

DULCE MARIA – Ahh, você já vai embora???

CHIQUINHA – Eu vou, mas eu volto.

DULCE MARIA – Eu gosto muito quando você vem. Dá pra distrair. Venha mais vezes!

LENA – Você é a Carmem, amiga da minha filha Juliana?

CHIQUINHA – Não, eu sou a Chiquinha palhaça.

LENA – Ah, achei que você tinha notícia da Juliana.... Ela e o marido me deixaram aqui há três anos atrás, falaram que vinham me visitar, mas nada ainda.... Ela falou que vinha, mas não aparece.... Ela mora aqui pertinho, mas o marido é um chato. Acho que é por isso que ela não vem, mas obrigada. Talvez ela venha amanhã....

Referências bibliográficas:

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 13ª Edição. São Paulo, Companhia das Letras, 2006.

CARDOSO, Rozane Silva. *O jogo clownesco e suas significações no cotidiano asilar*. Dissertação (Mestrado em Ciência do Movimento Humano). Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria/RS, 2001.

CHEKHOV, Michael. *Para o ator*. São Paulo, WMF Martins Fontes, 2003.

GOFFMAN, Erving. *Manicômios, prisões e conventos*. Tradução Dante Moreira Leite. São Paulo, Editora Perspectiva, 2008.

Apontamentos para um roteiro cênico em fluxo: um estudo do processo de re(criação) e apresentação da peça “Price world ou sociedade a preço de banana” da cidade de Fortaleza/CE para a cidade de São Paulo/SP

Eduardo Bruno Fernandes FREITAS
ECA-USP

Welcome to Price World!!! Aqui temos regras pré-estabelecidas, temos vontades loucas, temos Deuses concretos. Temos a felicidade sem fim, temos o poder. Em Price World todos podem, basta querer. Sem nunca deixar de lado as regras de Price World. (Sinopse – Price World/ 2014)

Price World e a criação de programa performático

Price World ou Sociedade a preço de banana é o quarto trabalho cênico do EmFoco Grupo de Teatro- Fortaleza/Ce¹. Tal projeto foi desenvolvido ao longo do ano de 2013, com apoio do Porto Iracema das Artes (SECULTCE), dentro do programa Laboratório de Pesquisa teatral. Sua estreia ocorreu no dia primeiro de maio de 2014, por meio de uma encenação na qual público e performers coabitam um ônibus que irá andar pela cidade, propondo um “safári” entre pontos que apresentam/representam o poder, o consumo e a espetacularização em nosso modelo social vigente.

Para começarmos o presente texto, faz-se necessário apresentar inicialmente os conceitos teóricos que nortearam a montagem. Price World tem como conceito problematizar o projeto de sociedade vigente principalmente em três pontos: poder disciplinador, consumo e espetacularização, ou seja, a estrutura do biopoder². Partindo destes pontos conceituais, a encenação foi desenvolvida para, por meio de uma hipérbole das práticas sociais, colocar público e performers em confronto com nosso atual sistema social. Dessa forma, nada mais pertinente do que fazer uso do próprio espaço urbano para perceber as problemáticas do sistema social materializadas e assim forma e conteúdo são entendidos enquanto cena, “o conteúdo não é um significado nem a expressão um significante, mas ambos são as variáveis do agenciamento” (Deleuze, 2015, p.35). Por isso, a encenação desloca-se pela cidade parando em quatro pontos da urbe onde as cenas/performances são realizadas no próprio espaço.

Após fazermos uma breve explanação conceitual do trabalho, seguimos apresentando o conceito de dramaturgia que fizemos uso para montar e organizar as cenas, ou seja, o programa performático.

¹ O EmFoco Grupo de Teatro, sediado em Fortaleza/CE, foi criado em 2009 com o objetivo de pesquisar os expoentes do teatro contemporâneo, principalmente o uso do espaço não convencional, da arte relacional e da performatividade. Ao longo dos anos, o grupo realizou diversas ações performáticas, além de quatro espetáculos: “Preciso dizer que te amo-2009”, “Jardim das Espécies - 2011”, “Além dos Cravos-2013” e “Price World ou sociedade a preço de banana - 2014”.

²No contexto biopolítico surge uma nova preocupação, segundo Foucault. Não cabe ao poder fazer morrer, mas sobretudo fazer viver, isto é, cuidar da população, da espécie, dos processos biológicos, cabe ao poder otimizar a vida. Gerir a vida em todas as suas dimensões, mais do que exigir a morte. Assim, se o poder num regime de soberania, consistia num mecanismo de supressão, de extorsão, seja da riqueza, do trabalho, da força, do sangue, culminado com o privilégio de suprimir a própria vida, no regime subsequente de biopoder ele passa a funcionar na base da incitação, do reforço, da vigilância, visando a otimização das forças vitais que ele submete (PELBART, 2007, p.59).

Chamo as ações performativas programas, pois, neste momento, está me parece a palavra mais apropriada para descrever um tipo de ação metodicamente calculada, conceitualmente polida, que em geral exige extrema tenacidade para ser levada a cabo, e que se aproxima do improvisacional exclusivamente na medida em que não seja previamente ensaiada. Performar programas é fundamentalmente diferente de lançar-se em jogos improvisacionais. O performer não improvisa uma ideia: ele cria um programa e programa-se para realizá-lo (mesmo que seu programa seja pagar alguém para realizar ações concebidas por ele ou convidar espectadores para ativarem suas proposições). Ao agir seu programa, desprograma organismo e meio. (FABIÃO, p.237. 2008)

Partindo da ideia de programa performativo, podemos desmiuçar de que modo as cenas/performances eram organizadas e como elas criavam relação com os espaços externos ao ônibus. Ao total o trabalho era dividido em sete ações performativas, que iam desde mudar o público de lugar dentro do ônibus – tendo como mote evidenciar a segregação social em nossa sociedade- até descer em frente a um prédio que apresente/represente um dos poderes sociais (legislativo, judiciário, executivo e econômico) e propor brindes absurdos e atuais a questões sociais (um brinde ao extermínio do povo indígena...) e ao final brindar a Price World e beber a própria urina em uma taça.

Todavia, neste texto, iremos nos deter a essa última cena citada (que por sinal é a última da peça), tanto para apontarmos a relação que ela estabelece com o espaço escolhido, como para falarmos acerca de sua modificação quando realizamos a temporada em julho de 2016 na cidade de São Paulo capital. Esta cena em Fortaleza era realizada na praça da Justiça Federal E este local se encontra no centro da cidade e simboliza o poder judiciário³. Ao propor a finalização da série nesse lugar, o público era posto em confronto paradoxal entre uma cena que brindava o escárnio sociais e um símbolo da justiça Federal.



(Foto divulgação)

A Praça da Justiça Federal era o ponto escolhido para a peça finalizar, ou seja, depois de diversas cenas/performances tanto dentro quanto fora do ônibus, público e

³ Poder Judiciário é um dos três poderes do Estado a qual é atribuída a função judiciária, ou seja, a administração da Justiça na sociedade, através do cumprimento de normas e leis judiciais e constitucionais.

performers desciam na praça para fazer um grande brinde a Price World. O microfone era disponibilizado e enquanto os performers serviam vinho para o público, todos podiam propor brindes a Price World. Ao final do ritual, os performers se dirigiam ao centro da praça, urinavam na própria taça, propunham um brinde a Price World e bebiam. Em seguida, ficavam fazendo poses freaks (dar dedo, mostrando a bunda, desfilando de modo estranho etc.) enquanto o público era convidado a entrar no ônibus e partir deixando os performers lá. É importante destacar também que tal encenação ocorria a noite e a praça encontrava-se sempre vazia, diferente do que ocorreu em São Paulo.

Price World e as modificações no programa performativo

Após uma temporada em Fortaleza, e algumas apresentações espaçadas em eventos da cidade, o grupo decide fazer uma temporada do trabalho em São Paulo capital. Todavia, a questão que mais nos preocupava era: Quais estratégias iríamos adotar para realizar o processo de modificação das cenas e suas relações no espaço?

Então, a solução encontrada foi convocar artistas, pesquisadores e público em geral, por meio de uma oficina sobre performance urbana, a nos ajudar a remontar o roteiro para São Paulo, pensando não apenas nos locais pelos quais o ônibus iria passar, mas em possíveis atualizações no trabalho. Além disso, os participantes da oficina eram convocados a criarem performances solos ou coletivas para fazerem parte do repertório do trabalho. Para pôr em prática tal estratégia, conseguimos uma parceria com a SP Escola de Teatro, local que não apenas serviu de local para os encontros da oficina, mas de onde o ônibus saiu para fazer o percurso da peça.



(Disponível em: <http://spescoladeteatro.org.br/noticias/ver.php?id=5247>)

Nesta estrutura de construção coletiva, o trabalho desenvolveu seu modo de ação em São Paulo. Durante a oficina, apresentávamos o projeto de encenação do trabalho, fazíamos exercícios tanto de corpo quanto de reconhecimento de espaço urbano e solicitávamos que os participantes apontassem lugares que pudessem ter relação com os pontos que pretendíamos realizar as cenas, como: um símbolo de consumo alimentar, um de espetacularização⁴ dos corpos e dos modos de vida, um destinado às pessoas abjetas e por último um local que presentava/representava um dos dispositivos de poder social.

⁴ Toda a vida das sociedades nas quais reinam as condições modernas de produção se anuncia como uma imensa acumulação de espetáculos. Tudo o que era diretamente vivido se esvai na fumaça da representação (DEBORD, 1997, p.13)

Como já referido, iremos nos deter a comentar a escolha do último local: um lugar que apresentava/representava um dos dispositivos de poder social. A escolha do local para terminar a peça, para nós do EmFoco, sempre era um dos pontos nevrálgicos. Como escolher um local que tivesse uma representação muito forte das estruturas de poder?

Com esse objetivo, um ponto logo surgiu para nós: o prédio da FIESP. No período de remontagem e apresentação da peça, ainda não havia sido dado o veredito final acerca do Impeachment (golpe) contra a presidente Dilma Rousseff, mas o processo já estava em andamento e a FIESP era um dos cabeças de articulação. Em todos os jornais e também na internet diversas fotos da FIESP circulavam tanto por ela ter colocado um pato de plástico enorme na frente do prédio, quanto pelo lugar ficar conhecido como espaço de reivindicação e comemoração dos apoiadores do Impeachment (golpe).



(Foto: Taba Benedicto)



(Foto: Bela Megale)

Neste cenário político e social foi que nos pareceu completamente ressoante terminar o Price World, com o nosso brinde de urina, na frente da FIESP. A realização de tal cena nesse lugar trouxe outras camadas para o trabalho, mas talvez a mais pertinente destacar era o fato da cena ser realizada em plena Av: Paulista de frente para a saída do metro. Nesse local, a cena foi alargada, não mais só os passageiros do ônibus participavam do brinde, mas a cidade de São Paulo em geral. Os transeuntes das ruas eram convidados a brindar junto conosco. De fato, agora, a cena afirmava-se mais como uma intervenção urbana e o confronto com a cidade e era mais direta tanto no que se dizia como no modo que se executava:

A disponibilidade da cidade para todos os grupos através da arte abre novas possibilidades de apropriação e usufruto dos espaços urbanos (...).As práticas artísticas podem criar situações inéditas de visibilidade, apontar ausências notáveis ou resistências às exclusões no domínio público e desestabilizar expectativas e criar novas convivências. Sua potência, que leva as transformações para além do temporário, está em desregular valores cristalizados e abrir novas extensões do espaço vivido (FONTES, 2013, p.211).

Paras as pessoas da rua, aquela cena era um brinde hiperbolizado a todas as problemáticas sociais mais atuais. Um brinde que convocava uma ironia acerca de nós mesmos e do nosso estado de espetacularização. Nessa perspectiva, mais uma cena é feita em confronto direto com a cidade, pois essa era a única decida do ônibus que, em Fortaleza, fazíamos em um espaço com pouco ou quase nenhum movimento de pessoas, tendo em vista que era o centro e a noite. Na configuração em São Paulo a potência de desdobramento da cena ganhou camadas e a performance ratificou seu caráter

intervencionista urbano. Esta foi uma de tantas outras modificações, tanto no modo de execução das cenas quanto na própria estrutura delas em relação com a cidade, que o trabalho passou devido a (re)criação em São Paulo. Tais modificações são inerentes aos desafios de se fazer uma obra cênica *site specific* e performática, onde cada cidade e apresentação convocam um movimento de repensar o trabalho por completo.



(Foto Divulgação – Grupo EmFoco)

Referências bibliográficas:

- CARLSON, Marvin. *Performance: uma introdução crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- CAMPBELL, Brígido. *Arte para uma cidade sensível*. São Paulo: Invisível Produções, 2015.
- DELEUZE, Gilles e Félix Guattari. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia Vol-2*. São Paulo: Editora 34, 2015
- DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro, Contraponto, 1997.
- FABIÃO, Eleonora. *Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea*. In: *Sala Preta USP*, São Paulo, 2008. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57373>. Acessado em: 2 de outubro de 2016.
- FONTES, Adriana Sansão. *Intervenções temporárias, marcas permanentes: apropriações, arte e festa na cidade contemporânea*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 24º ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2007.
- PELBART, Peter. Biopolítica. In: *Sala Preta USP*, São Paulo, 2007. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57320/60302> . Acessado em: 10 de outubro de 2016
- SILVA, Armando. *Imaginários: estranhamentos urbanos*. São Paulo: SESC, 2014.

A representação do íntimo social na escritura cênica do Show Opinião

Everton da Silva JOSÉ
PPGAC - DEART- UFOP

Introdução

Neste texto busco fazer um estudo do espetáculo Show Opinião, estreado em 11 de dezembro de 1964. A prática deste espetáculo torna-se então o objeto fulcral desta reflexão. Delimitando para onde irei olhar, procuro criar um direcionamento à sua dramaturgia. Para olhar o espetáculo, através de sua dramaturgia, será abordado um modo de leitura da obra que está embasada nos estudos de Jean-Pierre Sarrazac (1981, 2012, 2013). Assim, o Show Opinião será tratado a partir de uma perspectiva de expansão dos campos de compreensão da obra em seus aspectos sensíveis e formais, e por meio dos arquivos dramaturgicos que nos chegam até hoje: o texto do espetáculo (COSTA, 1965), e o áudio do espetáculo (GRUPO OPINIÃO, 1995). Além destes elementos, pretende-se buscar os fatores que compõem a cena. Nesse sentido, esta proposta se dá a partir da ideia de dramaturgia expandida, que não apenas enfoca o texto, mas os materiais e elementos que compõem a escritura da cena e os arquivos de leitura da obra.

Um modo de leitura

Quando se pensa o Show Opinião, observo a expressividade que essa manifestação cênica trouxe aos palcos brasileiros, os seus posicionamentos político e estético, a sua representatividade cênica e musical, os seus integrantes e a sua atitude referente ao golpe militar de 1964, de enfrentamento e proposição artística. Esse espetáculo suscita alguns aspectos pertinentes para a construção da hipótese aqui levantada, de que há na escritura do espetáculo uma proposta de representação do íntimo social. Assim, por meio de uma leitura que busca expandir as afecções e não entrincheirar ou cercear as percepções possíveis a respeito do espetáculo percebe-se, tendo como base os estudos de Jean-Pierre Sarrazac, uma possibilidade de leitura que levanta uma possível ampliação de modos de compreender a dramaturgia do Show Opinião. Isto se dá a partir do conceito de *rapsódia*, que parte do gesto do *autor-rapsodo* como aquele que “costura”, e a ideia que traz essa formulação é apresentada da seguinte maneira:

São ao mesmo tempo “recusa do ‘belo animal’ aristotélico, caleidoscópio dos modos dramático, épico, lírico, inversão constante do alto e do baixo, do trágico e do cômico, colagem de formas teatrais e extrateatrais, formando o mosaico de uma escrita em montagem dinâmica, investida de uma voz narradora e questionadora, desdobramento de uma subjetividade alternadamente dramática e épica (visionária)”. Trata-se, portanto, acima de tudo, de operar um trabalho sobre a forma teatral: decompor – recompor – *componere* é ao mesmo tempo juntar e confrontar -, segundo um processo criador que considera a escrita dramática em seu devir. Logo, é precisamente o status híbrido, até mesmo monstruoso do texto produzido – esses encobrimentos sucessivos da escrita sintetizados pela metáfora do “texto-tecido” -, que caracteriza a rapsodização do texto, permitindo a abertura do campo teatral a um terceiro caminho, isto é, outro “modo poético”, que associa e dissocia ao mesmo tempo o épico e o dramático. (SARRAZAC, 2012, pp. 152-153)

Com essa compreensão do conceito de rapsódia expressado acima, procura-se pensar a leitura da dramaturgia do espetáculo Show Opinião, de seu texto e de seu áudio

e, quiçá, de sua cena. Assim, visando à produção e a ampliação da forma dessa criação cênica, este aparato “metodológico” permite-nos encontrar alguns elementos que contribuem para a expansão crítica e estética da dramaturgia em foco (este pensamento parte de reflexões da professora Elen de Medeiros a respeito do teatro brasileiro).

A dramaturgia do Show é uma grande composição. Mas, composta pelo quê? Por quem? Com quais materiais? Seguindo o pressuposto de Sarrazac, penso que na dramaturgia do espetáculo estão presentes alguns elementos que compõe o guarda-chuva conceitual de rapsódia, sendo alguns deles: a divisão em *quadros*; o compartilhamento de uma *fatia da vida*; a *fragmentação*; a perspectiva *heterogênea*; a *crise da fábula*; a *epicização da ação*; além de contar com um modo de produção permeada pela justaposição de *montagem* (prática que advém da perspectiva cinematográfica) e colagem (prática que advém das artes pictóricas).

Dos elementos, materiais e pessoas que compuseram o Show, temos os intérpretes: João do Vale, Zé Kéti e Nara Leão. Como roteiristas/dramaturgos/dramaturgistas, contou-se com Oduvaldo Vianna Filho, Armando Costa e Paulo Pontes. Como diretor, Augusto Boal; e, como diretor musical, Dorival Caymmi. Além de contar com estes envolvidos na montagem, contou-se com as participações de Cartola, e seu pai, Heitor dos Prazeres, dona Zica, Sérgio Cabral, Elton Medeiros, Cavalcanti Proença, Jorge Coutinho, Antônio Carlos Fontoura, Ferreira Gullar, dentre outros que participaram de outras formas na construção do espetáculo.

Testemunho e memória

O Show Opinião foi um espetáculo composto por diversos colaboradores, e pode ser apreendido, em sua metodologia de criação, como um trabalho coletivo desenvolvido por meio dos testemunhos dos intérpretes, de canções do cancionário “popular” e de uma crítica social e política à conjuntura do período. A composição dramaturgica ocorreu entrecruzada por músicas e discursos testemunhais que documentam o repertório de vida dos intérpretes e de suas vivências musicais, como também de seus posicionamentos e enfrentamentos vívidos em âmbitos familiares, comunitários, individuais, e ainda, traz narrativas e fatos “reais” de suas vidas e daqueles com quem compartilham características socioculturais, como também as características históricas. Nesse viés, o modo de produção do texto ocorreu da seguinte maneira:

Primeiro foram entrevistas – nasceu aonde? Quem é Azuréia? Vivia fazendo tricô para o namorado, Nara? Rua da Golada, hoje é rua João do Vale? Isso não põe não que vai dar bolo. E mais os álbuns, fotografias, cartas. Aí foi feita uma seleção. Um roteiro inicial. Voltamos a trabalhar com eles. Cada trecho do texto foi dito por cada um de improviso. O texto definitivo aproveita a construção das frases, as expressões, o jeito deles. Tudo era gravado, aí era escrito. (...) Nos ensaios, Boal, Dorival Caymmi, os músicos e mais os três modificaram o texto, a sequência das músicas, etc. Opinião foi feito mais ou menos assim. (COSTA, 1965, p. 8-9)

Esse trecho traz uma pouco da ideia dessa escritura cênica coletiva, que traz uma forma de costura de diversos testemunhos, potencializando a criação fragmentária e tecida por várias mãos e colaborações. Apresenta também uma posição em relação aos modos de fazer utilizado para a preparação do roteiro inicial.

A partir disso, entende-se que os testemunhos dos intérpretes são de alta relevância dentro desse modo de fazer proposto no Show, testemunhos que provêm de memórias dos intérpretes em suas condições primárias, ou seja, dos espaços sociais pelos

quais os intérpretes transitaram e das culturas às quais se inseriam. A memória, nessa perspectiva, existe enquanto invenção presente de fatos que ocorreram no passado e que não podem ser o que foram, pois o que aconteceu está transformado a partir desse movimento de retorno ao tempo presente. A memória, portanto, não apresenta fator do real tal como é, e sim como maneiras sensíveis que se reanimam e se apropriam de memórias para o ato de criação.

No Show Opinião, os intérpretes são testemunhas daquilo que foi vivido, e nesse sentido “o que realmente importa é o que é dito por meio dela, uma testemunha fala por outros e para outros” (KÜHNER & ROCHA, 2001, p. 43). Desse modo, o testemunho presente na escritura do Show está embasado em depoimentos daquilo que uma pessoa viveu, viu, presenciou e que se manifesta por vozes de um terceiro sujeito, aquele que vê e pode ter um parecer acerca daquilo que foi visto.

Da proposta de escritura

Onde está representação do íntimo social na escritura cênica do Show Opinião? Como podemos chegar a ter essa possibilidade de leitura? Tentando responder a tais provocações, se faz ter à mão o que até agora foi sendo estruturado nessa escrita, ou seja: a escrita coletiva, o conjunto de pessoas envolvidas, os intérpretes, os testemunhos, a memória.

A partir disso, dizer o que aqui se chama de íntimo social e o motivo de tal nomenclatura se torna importante. Isso se dá por meio do entendimento do *como* o Show Opinião se desenvolve: por meio de testemunhos íntimos dos intérpretes e também coletivos e, ainda, por meio de técnicas que podem ser visualizadas dentro da perspectiva do *teatro documentário*. Sobre estes dois modos de fazer artísticos de teatro, o teatro do íntimo que, segundo Sarrazac (2012, p. 96) é proposto como “o superlativo do ‘dentro’, o interior do interior, o nível mais profundo do eu, quer se trate de alcançá-lo pessoalmente ou abrir seu acesso a outro (uma relação íntima)”, e o teatro documentário, que segundo o mesmo estudioso pode ser compreendido da seguinte maneira:

O teatro documentário repousa na tensão dialética de elementos fragmentários extraídos diretamente da realidade política. Ao contrário do projeto naturalista, contudo, ele não aspira reproduzir exatamente um fragmento do real, mas a submeter os acontecimentos históricos e atuais a uma explicação estrutural, recorrendo para isso à formalização radical (SARRAZAC, 2012, p. 182)

Assim o que se propõe como leitura da obra, pelo pensamento que aqui vem sendo inscrito, é de que existe um entrecruzamento de uma ideia estética de íntimo e de documentário no espetáculo. Isso quer dizer que o Show pode ser observado a partir dos seus modos de fazer; ou seja, que quando João do Vale, Nara Leão e Zé Kéti abordam e testemunham as suas relações com as suas próprias vidas, com a sua sociedade e seus extratos sociais, eles trazem aspectos que possibilitam por meio de suas vozes uma representação de si, de suas relações subjetivas e sociais com os espaços culturais nos quais detinham uma relação de “proximidade”, ou numa expressão um pouco mais específica, possuíam “familiaridade”. Com isso, este estudo propõe dizer que os intérpretes promovem uma, por meio da voz, criação permeada por provocações subjetivas, questões de “si”, visto que eles falam por “si”, para pessoas que compartilham das mesmas questões (familiarizadas com tais “conteúdos”), e para outros (que mesmo não tendo as mesmas vivências podem vir a ter acesso a uma variabilidade de “culturas” e características específicas de uma determinada “multidão” das regiões brasileiras).

O que se traz aqui como uma proposta de compreensão, é que o “teatro do íntimo”:

... se define como o mais interior e o mais essencial de um ser ou de uma coisa, por assim dizer, o *interior* do *interior*. O íntimo difere do secreto no sentido de que ele não se destina a ser ocultado, mas, ao contrário, destina-se a ser voltado para o exterior, extravasado, oferecido ao olhar e à penetração do outro que nós escolhemos. A dupla dimensão do íntimo atesta, aliás, a sua disposição de se oferecer em espetáculo (em condições, é verdade, restritivas): por um lado, relação com o mais profundo de si mesmo e, por outro, ligação estreita de si com o outro. (SARRAZAC, 2013, p. 21)

Esse teatro (íntimo) que aborda o *interior* do *interior*, que não se destina a ser ocultado e que possui uma dupla dimensão de expressar o mais profundo de si (questões intrassubjetivas que no espetáculo são permeadas pela exposição da memória e dos testemunhos) e a estreita ligação com o outro (questão intersubjetiva permeada pelas relações culturais e dos extratos sociais representados nos arquétipos dos três intérpretes) promove uma intersecção em que o íntimo dos intérpretes é universalizado, politizado, socializado, que dialoga pertinentemente com a perspectiva marxista em que um indivíduo é fruto do meio social em que está inserido, mas ele também altera o meio, entendendo o homem como um ser histórico e potencialmente transformador.

Nessa perspectiva, entende-se que o espetáculo promove em sua tessitura uma manifestação histórica e crítica vestindo-se de uma estética documentária e íntima, acentuando as noções de ficção e de personagem como uma questão, sendo o intérprete um representante de uma *multiplicidade* de figuras e também de “si” por meio de uma ação fragmentada em episódios extraídos de fenômenos sociais. Nesse viés, o teatro documentário é assentado em relação com uma coletividade social: “as noções de fábula, de personagem individualizada, de microcosmo dramático (...) [são] completamente rejeitadas em benefício da utilização dos documentos e da representação das massas” (SARRAZAC, 1981, p. 96).

Como proposição reflexiva e dentro das perspectivas pressupostas, este estudo desejou perceber elementos formais do Show Opinião, permeados por um olhar metodológico embasado nos estudos de Sarrazac, e não procura findar as suas possibilidades de leitura, mas trazer questões, compartilhar provocações. Não está questão a criação de um *novo* conceito, mas a ampliação das possibilidades de olhar para o Show Opinião. Com isso, propõe-se que existe no Show Opinião o aspecto formal de entrelaçamento entre aspectos formais do íntimo e do documental, o que nesta abordagem permite-nos chegar a uma percepção da possibilidade de representação do íntimo social no espetáculo: pela união de uma esfera intrassubjetiva e intersubjetiva, pelo testemunho pessoal e ao mesmo tempo histórico crítico, por uma representação de si e de outros, de uma fala *por si e por outros*.

A partir disso, este texto procurou trazer uma proposta de leitura do Show Opinião com o intuito de fomentar a ampliação da obra, valorizando o caráter heterogêneo de sua escrita, promovendo um terceiro modo de fazer, um modo de hibridização dramatúrgica, procurando valorizar não apenas os conteúdos pertinentes e postos na escritura cênica do espetáculo, como também avalizando as perspectivas formais inseridas dentro do contexto do “teatro político” brasileiro, num posicionamento que vai a busca de perceber o que contém na estética do espetáculo e não naquilo que lhe falta.

Referências bibliográficas:

COSTA, Armando et al. *Opinião: texto completo do “Show”*. Rio de Janeiro, edições do Val, 1965.

KÜHNER, Maria Helena; ROCHA, Helena. *Opinião: para ter opinião*. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2001.

SARRAZAC, Jean Pierre. *O futuro do drama: Escritas dramáticas contemporâneas*. Trad. Alexandra Moreira da Silva. 1981. Disponível em:

SARRAZAC, Jean Pierre. *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

SARRAZAC, Jean Pierre. *Sobre a fábula e o desvio*. Org e Trad.: Fátima Saadi. – Rio de Janeiro: 7 Letras: Teatro do Pequeno Gesto, 2013.

GRUPO OPINIÃO. *Show Opinião*. Rio de Janeiro, PolyGram, 1994.

Lady Macbeth e a representação do feminino na tragédia Shakespeariana

Fernanda Cunha NASCIMENTO
Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN

Nasci em uma casa de mulheres e por toda a minha vida fui cercada de figuras femininas muito fortes. No útero de minha família, os homens não cresceram: dos quatro filhos de minha avó, matriarca da família, somente as duas mulheres sobreviveram, de forma que eu sempre tive em mim a ideia do feminino como uma figura forte, dominante e criadora de potências. Porém, quando cresci, quando deixei de ser criança e começaram a despontar em mim os primeiros sinais de mulher, percebi que o mundo não era minha casa e que as mulheres, de forma generalizada, não são socialmente respeitadas e encorajadas como eu fui dentro da fortaleza do meu lar.

Há dois anos me deparei com o livro *Um teto todo seu*, de Virgínia Woolf (2014). Em um trecho do livro Woolf cita Charlotte Brontë, que afirma que as mulheres são vistas como seres muito calmos, embora sintam da mesma forma que os homens e necessitem igualmente exercitar suas faculdades e precisem de um campo de atuação para realizar seus esforços tal qual seus irmãos, embora sofram restrições rígidas, “e o fato de seus pares mais privilegiados dizerem que elas deveriam se confinar a assar bolos e cerzir meias, tocar piano e bordar bolsas, não passa de mesquinhez” (BRONTË, apud WOOLF, 2014, p. 101).

As mulheres parecem ainda ocupar um espaço insignificante em diversos setores sociais, como, por exemplo: no espaço literário teatral. Exemplo disso é que, ao longo da graduação, os grandes referenciais dramáticos apresentados eram sempre homens: Shakespeare, Brecht, Beckett, Ibsen, Sófocles, Aristóteles... A lista é imensa, porém nela se via um ou dois nomes femininos, e de relevância (pelo menos na ênfase acadêmica dada pelos professores) muito ínfima se comparada àqueles. Em contraponto a essa realidade, no campo ficcional, as mulheres se equiparam ou até mesmo superam os homens quanto à importância, ao heroísmo ou à crueldade. A ficção teatral apresenta mulheres como Antígona, Medeia, Nora Helmer, Thereza Carrar e Lady Macbeth. Assim surge uma dualidade sobre a mulher, tornando-a um ser complexo e esquisito, pois na ficção elas aparecem como um ser de suma importância, de voz ativa e poder, enquanto na vida real, as mulheres parecem ainda ocupar o cargo de coadjuvante.

No livro já citado, Woolf (2014) argumenta que se os homens fossem retratados na literatura apenas como amantes das mulheres, se não fossem amigos de outros homens, se não fossem soldados ou pensadores, muitos personagens das peças de Shakespeare deixariam de existir. Perderíamos personagens de grande importância, como por exemplo, Otelo, Hamlet e Rei Lear, de tal forma que a literatura seria prejudicada como talvez tenha sido por negar à mulher muitas vezes um lugar diferente do posto de amante.

Ora, vejamos, Woolf cita, precisamente, personagens shakespearianos, talvez porque, como nos diz Victor Hugo, “Shakespeare tem a emoção, o instinto, o grito verdadeiro, o acento justo, toda a multidão humana com seu rumor. Sua poesia é ele, e ao mesmo tempo, é você” (HUGO, 2000, p. 68), ou talvez simplesmente por serem personagens de obras clássicas.

Detenhamo-nos sob o termo “clássico”, sobre o que ele próprio seria. Para elucidar a questão resolvi tirar das estantes empoeiradas da biblioteca central da UFRN, Ítalo Calvino, para reler e reafirmar, em suas palavras que “um clássico é um livro de nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer” (CALVINO, 2001, p. 11). Seguindo esta mesma lógica, surge em mim a questão: seriam então as personagens clássicas aquelas que nunca terminaram de dizer aquilo que tinham para dizer? Se assim for, Shakespeare

é, sem sombra de dúvidas, o grande criador de personagens clássicas, porque como aponta Harold Bloom:

Em Shakespeare, os personagens não se revelam, mas se desenvolvem, e o fazem porque têm a capacidade de se auto-criarem. Às vezes, isso ocorre porque, involuntariamente, escutam a própria voz, falando consigo mesmos ou com terceiros. Para tais personagens, escutar a si mesmos constitui nobre caminho da individualização, e nenhum outro autor, antes ou depois de Shakespeare, realizou tão bem o verdadeiro milagre de criar vozes, a um só tempo, tão distintas e tão inteiramente coerentes, para seus personagens principais, que somam mais de cem, e para centenas de personagens secundários, extremamente individualizados. (BLOOM, 2001, p. 19)

Em que medida os personagens em Shakespeare se desenvolvem? Até a última linha da peça na qual se inserem? Ou se desenvolvem como eco e sombra na história humana, persistindo “como rumor mesmo onde predomina a atualidade mais incompatível” (CALVINO, 2001, p. 15)? Eu prefiro acreditar que os personagens shakespearianos se desenvolvem para além de seus dramas, assim como Shakespeare se desenrola para além de seu tempo. Pela sua excelência enquanto escritor, Shakespeare deixa o não dito perdurar pela história e revelar-se sobre uma nova luz a partir das diferentes conjunturas dos séculos.

Pensando a dramaturgia shakespeariana desta forma, gostaria então de sentar-me numa mesa, junto a Virginia Woolf e perguntar-lhe se ela acredita mesmo que Ofélia, Catarina e Lady Macbeth não ocupam um lugar muito maior que o de simples amantes. Penso que as personagens femininas de Shakespeare são mais que meros acessórios dos dramas de homens. Esta inquietação sobre o lugar das mulheres na obra shakespeariana cresceu em mim de forma a ocupar horas do meu dia e obrigar-me a buscar uma resposta. Como o repertório shakespeariano é demasiado extenso, resolvi debruçar-me sobre as personagens trágicas femininas e recorrer a Marlene Soares dos Santos (1989) em busca de tentar entender como as mulheres são apresentadas nos dramas do Bardo.

Santos (1989) afirma que a heroína Shakespeariana pode ser dividida em três grandes categorias, são elas:

- 1- A heroína inexpressiva: aparecem nas figuras femininas da nobreza em Ricardo II e Ricardo III. São as mulheres cuja única função é assegurar a continuação de uma linhagem aristocrática, prover herdeiros ao trono e cuidar destes. Estas personagens são frequentes nos dramas históricos. São as infelizes. Rainhas que choram e lamentam as tragédias, que se abatem sobre seus homens ou que são causadas por estes. Já em Henrique V temos a figura da futura rainha Catarina, que apesar de não chorar, também não se alegra e aparece como uma figura sempre passiva. A rainha Catarina se assemelha a um dos artigos do acordo do tratado entre França e Inglaterra, sendo entregue a Henrique para lhe dar um herdeiro. Estas heroínas representam o ideal feminino da época, que, segundo Resende (2008), objetivava o casamento, mesmo Camati (2008) apontando que houve uma “revolução sexual” durante o período elisabetano (1538 - 1603) e o período jaimesco (1603 - 1625), na qual as mulheres passaram a recusar o casamento por contrato, que visava o interesse comercial de seus pais.
- 2- A heroína convencional: são as personagens femininas que aceitam sem questionar o sistema dominante das relações homem-mulher. Elas permanecem fiéis aos seus amados, mesmo após rejeição. A heroína convencional age de

maneira previsível, obedecendo aos padrões estabelecidos para elas. Marlene Soares dos Santos (1989) nos aponta algumas dessas personagens: Luciana em A comédia dos erros, Helena em Sonho de uma noite de verão, Júlia em Os dois cavaleiros de Verona, Hero em Muito barulho por quase nada e Mariana em Medida por medida. A autora também aponta que a única heroína convencional das tragédias é Ofélia, pois, segundo ela, esta não possui identidade própria, ela se define por sua relação com os homens que a cercam, e que quando perde seus eixos de referência por causa da morte do pai e do irmão, além da rejeição do amado, se suicida segundo determinadas leituras do drama. Santos (1989) também afirma que Ofélia é uma “exceção entre as filhas, que, invariavelmente, preferem o amado ao pai”, pois ela trai Hamlet por ordem do pai. Este modelo de heroína e também o primeiro, estão de acordo com a visão feminina apresentada por Anne Stegh Camati (2008), são as mulheres passivas e submissas.

- 3- A heroína transgressora: estas são as mulheres fortes, de personalidade, que não hesitam diante dos obstáculos e estão dispostas a lutar por suas aspirações, por isso são transgressoras. Dentro deste grupo, existem as heroínas que projetam imagens de transgressão positivas e as que projetam imagens negativas.

Transgressora positiva: dentro deste grupo, das heroínas transgressoras, é o mais comum, não somente nas tragédias, mas especialmente na comédia. Despertam a empatia do público porque suas transgressões são geralmente motivadas pelo amor, e, apesar de transgredirem normas sociais, jamais transgredem leis morais. A transgressora positiva “só infringe regras sociais que não ameaçam nem o ego, nem o mundo masculino por muito tempo, e terminam por abdicar de suas ousadias em nome do amor”. Nas tragédias, este tipo pode ser verificado em diversos títulos: Julieta, motivada pelo amor é capaz de ir contra os valores de sua família e casar-se com o filho do maior inimigo de seu pai. Cordélia vai de encontro à norma de valores baseadas no poder que foram estabelecidas por seu pai e, por amor filial, é capaz de desobedecê-lo para protegê-lo. Também Desdêmona é capaz de desobedecer aos valores sociais de Veneza e casar-se com um homem de outra cor e etnia.

Transgressora negativa: a autorrealização da transgressora negativa é representada pela conquista do poder. Para alcançar o poder a heroína está disposta inclusive a transgredir leis morais, sendo autoras e/ou cúmplices de crimes hediondos, tal qual assassinato. Exemplos de heroínas deste grupo são as filhas de Lear, Regane e Goneril, também a rainha Margarida em Henrique IV, parte III, e Lady Macbeth.

É precisamente neste último grupo onde residem minhas suspeitas de que o lugar destinado às mulheres na obra de Shakespeare ainda não se revelou totalmente. E minhas suspeitas se aguçam ainda mais pela afirmativa de Camati (2008) de que, enquanto Shakespeare parece ratificar a ordem patriarcal e absolutista vigente, ele questiona a ordem estabelecida e até mesmo a subverte através do subtexto, que se instaura por meio de estratégias de construtividade teatral diversas. E aqui sinto a necessidade de direcionar o olhar de forma metonímica, de modo que se conseguir desvelar novas formas de leitura sobre uma personagem trágica feminina, isto comprova que existem possibilidades de ler as mulheres shakespearianas para além do posto de amantes. Para tanto, resolvi selecionar a personagem da tragédia *Macbeth* (1606), Lady Macbeth.

A rainha, esposa de Macbeth, aparece sobre óticas opostas. De um lado, é dotada de crueldade, poder de persuasão e vontade de poder, enquanto é, ao mesmo tempo, uma esposa apaixonada, que apoia seu marido e mantém o espaço doméstico. Para realizar o ato hediondo de assassinar o rei, ela pede que seja arrancado dela tudo que há de feminino quando diz:(...) Vinde espíritos/ Das ideias mortais; tirai-me o sexo (...) Tomai, neste meu

seio de mulher,/Meu leite em fel, espíritos mortíferos!” (Ato I, cena V). Por ter este caráter que a diferencia das demais personagens trágicas, a renúncia do feminino, Lady Macbeth é o principal ponto deste trabalho. Essa necessidade de “dessexualização” da personagem, é apontada por Guarinos (2007) como uma vontade de deixar de ser mulher para “fazer coisas de homens”. Freud ainda complementa que:

Seria um exemplo perfeito de justiça poética à maneira do Talião se a ausência de filhos de Macbeth e a infecundidade de sua Lady fossem o castigo pelos seus crimes contra a santidade da geração – se Macbeth não pudesse tornar-se pai porque roubara de um pai os filhos e dos filhos um pai e se Lady Macbeth sofresse o assexuamento que exigira dos espíritos do assassinato. (...) Creio que a doença de Lady Macbeth e a transformação de sua impiedade em penitência poderá ser explicada diretamente como uma reação à sua infecundidade, pela qual ela se convence da sua impotência contra os ditames da natureza, sendo ao mesmo tempo lembrada de que foi através de sua própria falta que seu crime foi roubado da melhor parte de seus frutos. (FREUD, 1969, p. 337)

A recusa ao posto de mãe é a recusa à feminilidade. A falta de filhos perpassa por todo o contexto da peça, chegando ao ponto de Harold Bloom afirmar que independente das razões pelas quais o casal se tornou estéril, eles travam uma vingança contra o tempo marcada pela usurpação, o assassinato e a tentativa de cancelar o futuro, pois neste futuro Macbeth não seria rei, nem possui herdeiros para o trono. É preciso ter em mente o que Eliana Rodrigues Pereira Mendes afirma sobre os Macbeth e sua ambição: “O amanhã não existe, o tempo tem de ser sorvido vorazmente, numa fruição maligna que tudo arrasta, numa vertigem sem barra. Todo desejo inclui algum gozo e toda satisfação é marcada pela falta, não é jamais absoluta” (MENDES, 2006).

Lady Macbeth e o esposo parecem depender mutuamente um do outro, Macbeth, no primeiro momento, parece necessitar da figura de Lady Macbeth para conseguir coragem, e ela necessita da força física dele para conseguir cumprir seu plano. O próprio Freud (1969) na obra *Alguns tipos de caráter encontrados no trabalho psicanalítico* analisa a teoria de Ludwig Jekels que afirma ter descoberto uma técnica particular de Shakespeare que dividiria um mesmo tipo em duas personagens que, analisados separadamente, não são totalmente compreensíveis, mas quando vistos em uma unidade passam a sê-lo. Macbeth e sua esposa somente seriam compreendidos em unidade pois, aponta Freud:

(...) Os germes do medo que irrompem em Macbeth na noite do assassinato já não se desenvolvem nele, mas nela. É ele quem tem a alucinação do punhal antes do crime; mas é ela quem depois adoece de uma perturbação mental. É ele que após o assassinato ouve o grito na casa: ‘Não durma mais! Macbeth de fato trucidada o sono...’ e assim ‘Macbeth não mais dormirá’, contudo, mais! ouvimos dizer que ele dormiu mais, ao passo que a Rainha, como vemos, ergue-se de seu leito e, falando enquanto dorme, trai sua culpa. (...) Assim, o que ele temia em seus tormentos de consciência, se realiza nela; ela se torna toda remorso e ele, todo desafio. Juntos esgotam as possibilidades de reação ao crime, como duas partes desunidas de uma individualidade psíquica, sendo possível que ambos tenham sido copiados de um protótipo único. (FREUD, 1969, p. 339)

Analisando desta forma, vemos que os Macbeth são indissociáveis e que se Macbeth é o protagonista da trama, sua esposa também o é. Por mais que tenha uma morte antecipada à dele. Lady Macbeth faz Macbeth ser quem ele é e, igualmente, ela é constituída por ele. Diferente de Romeu e Julieta, Macbeth e sua rainha representam uma unidade, não são representações de conflitos opostos que se unem num fim violento. São eles próprios a representação de uma mesma violência, medo e esterilidade.

A análise de Freud sobre a personagem da rainha afirma que ela enlouquece pelo choque de uma frustração interna com uma frustração externa. Uma frustração externa é quando o objeto no qual a libido pode encontrar sua satisfação está contido na realidade. Esta frustração é, de modo geral, não patogênica até que entre em contato com uma frustração interna que provém do ego e deve disputar o acesso da libido a outros objetos que agora a libido procura apreender. “Nos casos excepcionais que as pessoas adoecem por causa do êxito, a frustração interna atua por si mesma; na realidade, só surge depois que uma frustração interna for substituída por realização de um desejo” (FREUD, 1969, p.332).

Ao assassinar Duncan, Lady Macbeth satisfaz parcialmente o seu desejo, pois ela não assume a coroa de fato, havendo então uma insatisfação com o conquistado. Pois como Bloom aponta, quem deseja a coroa é Lady Macbeth, não o seu marido, ao passo que quem realmente assume a coroa é ele e não ela. Analisado desta forma, podemos supor que Lady Macbeth era movida pela vontade de ser Rei, de governar. Esta incapacidade de ser rei só seria “superada” caso a rainha assassinasse seu próprio marido, ao qual é inegável seu amor. A vontade de ser rei se choca com o amor que a rainha sente por Macbeth, gerando assim a frustração, mãe da loucura, pois “(...) o ego se defenderá ardentemente contra este desejo tão logo este se aproxime da realização e ameace tornar-se uma realidade” (FREUD, 1969, p. 332).

A razão da morte de Lady Macbeth não é necessariamente um recurso para reforçar a força do masculino sobre a fragilidade feminina, como apontava Loraux (1988), mas é um elemento recorrente nas tragédias de Shakespeare, nas quais ele silencia os personagens demasiado fortes para que estes não “roubem a cena” daquele que é protagonista (BLOOM, 2001). É assim, por exemplo, com Mercúcio, que morre antes de Romeu e Julieta, para que sua presença não retire o foco dos personagens principais.

A morte de Lady Macbeth não a silencia, pois que toda a trama é um eco do desejo dela e do marido, o qual ela era a porta voz primeira. A rainha é a protagonista da ação não por sofrer uma morte violenta em batalha, como sofre Macbeth, mas por impulsioná-lo a este caminho, agindo tal qual uma das bruxas, afirmando o destino de Macbeth.

Assim, eis que surge o feminino para além do posto de amantes. A negação da negação: Lady Macbeth surge como porta-voz do poder e persuasão feminina na obra do Bardo. A violência e o sangue que banham o drama Macbeth (1606) saem, primeiro, da boca da rainha, quando desde sua primeira aparição ela professa seu desejo pela coroa e apresenta a coragem necessária para matar um rei; coragem esta que seu marido apenas mimetiza.

Referências bibliográficas:

- BLOOM, Harold. *Shakespeare: a invenção do humano*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos?* São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
CAMATI, Anna Stegh. O lugar da mulher na sociedade elisabetana-jaimesca e na criação poética de Shakespeare. In: LEÃO, Liana de Camargo e SANTOS, Marlene Soares dos (Orgs.). *Shakespeare, sua época e sua obra*. Curitiba: Beatrice, 2008.

FREUD, Sigmund. Alguns tipos de caráter encontrados no trabalho psicanalítico (1916). In: *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*, v.XIV, Rio de Janeiro: Imago, 1969, p. 331-346.

GUARINOS, Virginia. Lady Mal-Beth. In: *Revista Comunicación* nº 5, Sevilla: Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad y Literatura (Universidad de Sevilla), 2007

HUGO, Victor. *William Shakespeare*. Londrina: Campanário, 2000.

LORAUX, Nicole. *Maneiras trágicas de matar uma mulher*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

MENDES, Eliana Rodrigues Pereira. Macbeth, entre o ideal e a ambição. In: *Reverso*, Belo Horizonte, v. 28, n. 53, p. 97-105, set. 2006. Disponível em:

<http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-73952006000100015&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 12 de maio 2016.

RESENDE, Aimara de Cunha. Shakespeare e a cultura popular. In: LEÃO, Liana de Camargo e SANTOS, Marlene Soares dos (Orgs.). *Shakespeare, sua época e sua obra*. Curitiba: Beatrice, 2008.

SANTOS, Marlene Soares dos. As irmãs de Shakespeare. In: *Revista Organon*. v. 16, n. 16, Porto Alegre: Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1989.

SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. 4. ed. Trad. Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

WERNER, Sarah. *Shakespeare and Feminist Performance: Ideology on Stage*. Florence, KY, USA; Routledge, 2001.

WOOLF, Virgínia. *Um teto todo seu*. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

Dramaturgia líquida: olhares sobre o processo criativo contemporâneo

Gislaine Regina POZZETTI
UEA-AM / PUC-SP

Processo criativo com uma *Hashtag*

As tecnologias computacionais interativas têm ocupado cada vez mais espaço no nosso cotidiano, assim como revelado intensa penetração em todos os contextos da nossa vida sócio-urbano e em todas as camadas sociais por meio de equipamentos de GPS, laptops, redes Wi-Fi e telefones celulares que permitem o estabelecimento de redes sociais de relacionamentos e comunicações.

As redes sociais não são uma invenção da internet; Jacob Levy Moreno (1889-1974), conhecido como o pai do Teatro Espontâneo, já tratava do conceito ao afirmar que o homem, por nascer em uma sociedade e prescindir de outros para sobreviver, é um indivíduo social, e que para compreender o comportamento social do sujeito e do grupo, seria necessário estudar a dinâmica das relações interpessoais. Desta forma, elabora o Sociodrama, para facilitar a intervenção nos vínculos constituídos pelos grupos – sejam eles, familiares, profissionais, etc.— segundo as leis que regem nosso comportamento.

Segundo Moreno (1992), as ações humanas pressupõem relações factuais ou simbólicas, ou seja, nos colocam em comunicação com pessoas e situações reais ou imaginárias cuja presença passa a ser uma representação. Desta forma, o conceito de redes sociais, consistiria em estruturas sociais e em redes de filiação dos atores inseridos nestas estruturas, de forma a estabelecer uma comunicação entre pessoas e/ou grupos.

Ao estabelecermos a comunicação vários arranjos são estruturados para que os indivíduos se coloquem em interação uns com os outros; Irving Goffman (1922 - 1982) acredita que há uma pré-figuração nas ações sociais, mas que as situações não são sempre iguais – da mesma forma que no teatro temos toda uma estrutura previamente construída de maneira para que os atores sigam roteiro definido, e que em cada apresentação surgem elementos novos e inesperados –, as experiências cotidianas são recheadas de elementos inesperados que exigem uma reconfiguração de nossas ações sociais.

Esses novos elementos inesperados criam o jogo entre os atores – e também na vida cotidiana, que segundo Goffman exigem um engajamento, ou seja, o investimento de energia para se constituírem como uma comunicação. Se transferimos o ambiente para o ciberespaço, entendemos que a qualidade do engajamento é balizada pela interação de co-presença, ou seja, se a interação acontece no âmbito de pessoas desconhecidas é factível que o grau de engajamento entre os indivíduos seja pequeno ou mesmo inexistente; nas palavras de Bauman (2004) a instabilidade do engajamento encontra justificativa por meio da conectividade:

Conexões são rochas em meio à areia movediça. (...) Uma chamada não foi respondida? Uma mensagem não foi retornada? Também não há motivo para preocupação. (...) Há sempre mais conexões para serem usadas – e assim, não tem grande importância quantas delas se tenham mostrado frágeis e passíveis de ruptura. O ritmo e a velocidade do uso e do desgaste tampouco importam. Cada conexão pode ter vida curta, mas seu excesso é indestrutível (p. 80).

Depreendemos então, que na era da modernidade líquida o investimento de energia para os engajamentos depende das regras estabelecidas pelas interações com o outro, se de amor e respeito ou de desatenção (GOFFMAN, apud NUNES, 2005), o que clama por uma reinscrição do conceito de relações sociais em rede. As redes,

cotidianamente apresentam novos elementos e dinâmicas de comunicação; cada vez mais complexos e sofisticados.

Emergem destes elementos e dinâmicas metodologias exploratórias para criações, produções e distribuições de produtos decorrentes da relação dialógica entre tecnologia e homem, cujas “ações continuam modificando o espaço e o tempo, as relações sociais, a economia, o corpo e a própria cultura” (COSTA, 2008, p. 73). O antropólogo Edgar Morin (2001, p. 76) ressalta a importância do acesso, da articulação e da organização das informações, alinhadas em uma “unidade na diversidade”, costuradas por relações interativas quer sejam no mundo de carbono ou de silício.

Especificamente, no mundo de silício observamos que os sistemas interativos estão se desenvolvendo a partir das práticas comunicacionais e sob diferentes formatos: fóruns, chats, blogs, etc., pessoais ou coletivos, que vão da troca de *short messages* (SMS) a sofisticados jogos para multiusuários (MUD).

Neste cenário, interessou-nos as *#hashtags* – uma das mais recentes ferramentas das redes sociais – uma vez que a entendemos como uma inovação da modalidade escrita, cuja capacidade de envolvimento do público o qual quer-se atingir decorre do composto de palavras-chave ou de uma única palavra, o que amplia o universo de participantes, à partir do fórum de discussão da temática comum de interesses.

Na cibercultura, com a apropriação do pólo da emissão de mensagens pelos protagonistas, o ciberespaço surge como prática de comunicação interativa, cujo modelo de difusão é “todos-todos”, em substituição ao modelo da indústria cultural – “um-todos”, cujos indivíduos eram receptores passivos, diferentemente do modelo de participação, contribuição livre e colaborativa, tal como se propõe nos meios informatizados (COSTA, 2008, p. 90).

Neste cenário, observamos que a nossa circulação pelo mundo digital dá-se pela intermediação das redes sociais – entendidas como espaço de representação, sociabilidade e aprendizagens –, e que nelas somos constantemente apresentados à inúmeras *hashtags* com as quais interagimos ou criamos estratégias para nos comunicarmos com um número cada vez maior de pessoas.

Segundo o tutorial de uso da *hashtag* encontrado no *Facebook*, esta é uma ferramenta que permite agrupar postagens de conteúdo similar ou correspondente, isto é, o uso de uma determinada palavra “hiperlinkada” através da *hashtag* pode ser visualizada por pessoas que buscam assuntos de seu interesse. As *hashtags* são, portanto, espaços de expressão e emissão de opiniões, que podem revelar outras formas de apropriação à partir da ampliação do nosso entendimento de seu funcionamento; ainda que a invenção da ferramenta seja atribuída ao Twitter (sendo usadas também nas redes do *Facebook*, *Instagram*, *do Google+*, *do Pinterest*, *do LinkedIn*), sua popularização é atribuída aos usuários do *Facebook*, onde grande parte da população mundial está interagindo.

Considerando o espaço de trocas que a *hashtag* oferece, a reflexão acerca das potencialidades que ela poderia oferecer às práticas teatrais torna-se uma eminência de estudos e observação, que o Grupo de Estudo e Experimentações em Dramaturgia Digital, criado especialmente para as investigações que versam esta tese, optou por utilizá-la como ferramenta para a primeira problematização e experimentação da criação da escritura dramática em coautoria, explorando assim, a potencialidade de uma *hashtag* como ferramenta para a dramaturgia compartilhada.

Ao vivenciarmos o processo de criação de dramaturgia compartilhada pela *hashtag*, observamos que o processo não difere muito dos processos coletivos e colaborativos que se realizam nas salas de ensaio, entretanto, o espaço, a quantidade e o interesses de participação são ampliados – pelo ambiente virtual de compartilhamento da

ferramenta que aloja grupos de interesses e localidades diversas, de diferentes contextos e geografias, o que para nós é uma transferência da sala de ensaio para o ciberespaço.

No processo desenvolvido pelo Grupo de Estudos orientamos nossa experimentação pelo conceito de Pesquisa Guiada-pela-Prática, ou como Brad Hasman, professor da Queensland University of Technology – Austrália, a sistematiza: Paradigma Performativo. Tal encaminhamento vê a metodologia de pesquisa no âmbito das práticas como alternativa às abordagens quantitativas e qualitativas que não são suficientes para as reflexões artísticas, sendo necessário conclamar mais um paradigma que privilegie as práticas como caminhos de pesquisa; “a pesquisa guiada-pela-prática é intrinsecamente empírica e vem à tona quando o pesquisador cria novas formas artísticas para performance e exibição, ou projeta jogos on-line guiados-pelo-usuário ou constrói um serviço de aconselhamento on-line para jovens” (2015, p. 43).

Tal metodologia oferece estratégias que consideram a simultaneidade de ações, a não linearidade da narrativa, e a temporalidade como elementos fundamentais ao processo criativo em que se insere a participação do usuário-espectador-autor.

Na participação do usuário-espectador-autor identificamos as fragilidades do nosso processo, tais como, o nível dos engajamentos – pouco investimento de energia à relação; a baixa conectividade – “há sempre mais conexões para serem usadas”, além da impossibilidade de “vivenciar junto e ao mesmo tempo” (BAUMAN, 2004, p. 80) pois, o compartilhamento no ato criativo não se dá em tempo real, uma vez que lançamos a *hashtag* e aguardamos os acessos ao link pelos seguidores, ou seja, o usuário tem seu ritmo próprio de intervenção e interação com a temática.

Quando iniciamos o experimento #Solidão1, criamos um banner para o *Facebook* intitulado *Varal de Solidões* para divulgar a *hashtag*. A ideia de um varal, era a de um mural em espaço aberto onde o usuário-espectador-autor pendurasse seus depoimentos. O banner foi acompanhado de um texto que introduzia o experimento: “#Solidão1 é a primeira etapa do processo de construção de uma Dramaturgia Compartilhada no meio líquido. Participe como coautor neste projeto, usando a *hashtag* para transformar sua solidão em arte!”

Ao divulgarmos a *hashtag* no *Facebook* a ideia era coletar os depoimentos para elaborarmos uma escritura dramática não-linear, entretanto, percebemos que as pessoas vinculadas às nossas contas no *Facebook* tinham acesso às publicações e ao banner, mas pessoas com as quais não tínhamos vínculos direto pela rede social não puderam interagir ou, sequer tiveram acesso à divulgação do experimento. Isto limitou o alcance da campanha restringindo a participação dos usuários, que aconteceu com os colegas de trabalho e colegas da universidade, e outros poucos curiosos da arte.

Depreendemos assim, que o uso da *hashtag* pode se tornar um recurso pouco abrangente, por estar limitado pela privacidade das postagens vinculadas à ela. Por exemplo, se uma pessoa publica a seguinte frase: "Boa noite, vou dormir. #TôExausto." em sua *timeline*, mas a publicação está marcada como privada ou limitada somente aos seus "amigos", outras pessoas não poderão ver o conteúdo desta publicação clicando na *hashtag*. Significa dizer que para o uso desta ferramenta obter um alcance maior de visualizações é preciso modificar a privacidade das publicações de "privada" para "pública".

Outro fator a ser considerado é que, mesmo com a modificação das publicações para públicas, o fato de estar conectado não significa, necessariamente, estar engajado na construção e manutenção de vínculo com a *hashtag*. Especificamente, para este cenário restrito encontramos pistas no livro *Amor Líquido* (2004) de Bauman, quando discute o engajamento na era fluída e apresenta a “proximidade virtual” como efeito das trocas e interações nas redes sociais:

A proximidade não exige mais a contiguidade física; e a contiguidade física não determina mais a proximidade. (...) O advento da proximidade virtual torna as conexões humanas simultaneamente mais frequentes e mais banais, mais intensas e mais breves. As conexões tendem a ser demasiadamente breves e banais para poderem condensar-se em laços. Centradas no negócio à mão, estão protegidas da possibilidade de extrapolar e engajar os parceiros além do tempo e do tópico da mensagem digitada e lida (...). Os contatos exigem menos tempo e esforço para serem estabelecidos, e também para serem rompidos (p. 83).

Contudo, entendemos que a proximidade virtual é a realidade do nosso tempo, sendo necessário refletir acerca do conceito de compartilhamento no ciberespaço, para que comunicação não se confunda com relacionamento, pois, para a comunicação basta estar conectado, mas para o relacionamento é necessário estar engajado; “estar conectado” é menos custoso do que ‘estar engajado’ – mas também consideravelmente menos produtivo em termos de construção e manutenção de vínculos” (BAUMAN, 2004, p. 83).

Assim, a era fluída nos coloca “separadamente juntos”, num compartilhamento praticado de forma mais espontânea, menos arriscada e mais segura do que o compartilhamento no terreno da proximidade não virtual – para Bauman, contiguidade física. Vislumbramos assim, que estar conectado seria estar em comunicação e estar engajado seria a expansão da conexão, seria estar em produção, não temendo as repercussões no mundo real; “dentro da rede, você pode sempre correr em busca de abrigo quando a multidão à sua volta ficar delirante demais para o seu gosto” (BAUMAN, 2004, p. 80).

A investigação através do Experimento1, teve o objetivo de elaborar uma dramaturgia em sistema de coautoria dos usuários da *hashtag* #Solidão1. O período que nos dispusemos a coletar as postagens foi de 30 (trinta) dias, contudo, ao término do período observamos que o processo deveria se estender por mais tempo – o que não tínhamos –, talvez ser desenvolvido de maneira ininterrupta, com uma divulgação mais agressiva e sistemática fortalecendo, assim o engajamento dos usuários e, desta forma, obtermos quantidade de material relevante para a composição do texto dramático.

Embora o banner incentivasse a escrita acerca do tema "Solidão", o que vimos foi um apanhado aleatório de postagens sem conexões concretas entre si. Certamente não buscávamos algo fechado em si e de caráter sólido, no entanto, mesmo a subjetividade necessária para uma escrita artística requer um aprofundamento maior, uma busca de descobertas em conjunto de como construiríamos o objeto dramático, de forma que nos apropriássemos de procedimentos inerentes a interatividade da rede e assim, gerássemos novas ideias ou possibilidades de processo.

Desta forma, entendendo que, para o processo de criação da escritura dramática, precisaríamos de conteúdos que apresentassem alguma unidade entre si e não somente vincular suas publicações à nossa *hashtag*; rastreamos, então, algumas publicações anteriores à postagem do banner de divulgação, em um campo de "Publicações públicas", no *hiperlink* da *hashtag*, estas, por serem anteriores, não tinham vínculo nenhum com a campanha "Varal de Solidões".

Num ambiente como este, operar no universo da incerteza pressupõe riscos artísticos, portanto, quando a frustração da resistência do processo de criação com a *hashtag* tomou conta do grupo, sentimos a necessidade de rearticular a nossa metodologia e repensar nossos objetivos. Nesta esteira encontramos o livro “Gesto Inacabado”, de Cecília Salles (1998) argumentos para repensarmos o processo de criação em rede pela

hashtag, como um processo criador que envolve reflexão, anseios, abandonos, recondução e transformações para que algo que não existia antes passe a existir, assim, “a obra consiste em uma cadeia de agregações de ideias, isto é, em uma série infinita de aproximações para atingi-la” (p.25).

As aproximações que buscamos apontaram, primeiramente, para nosso envolvimento com a *hashtag*, em que nos colocamos como consumidores de conteúdos e não como atores engajados na construção de laços sociais. Depois, observamos nossa habilidade técnica com a ferramenta, e entendemos a necessidade não só de atuarmos intelectualmente sobre o processo, mas também da importância de nos envolvermos no conhecimento técnico da ferramenta, ambos se sobressaem como ações co-dependentes. Assim, entendemos que a busca por procedimentos mais refinados poderão contribuir para a aproximação de outras formas de construção para a escritura dramática, uma vez que ao “aceitar a intervenção do imprevisto implica compreender que o artista poderia ter feito aquela obra de modo diferente daquele que fez; ao assumir que há concretizações alternativas, admite-se que outras obras teriam sido possíveis” (SALLES, 2006, p. 22), ou ainda, que “imprevistos e falhas, ao longo da ação criativa, provocam ramificações ao pensamento que, carente de soluções, corre atrás de novas ideias” (POTY, 2015, p. 96).

Referências bibliográficas:

- BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- COSTA, Leci Maria de Castro Augusto. Redes Sociais como espaço de representações, sociabilidades, conhecimento e artes na pós-modernidade. In: *Tecnologias contemporâneas na escola*. 3º módulo 15. Licenciatura em Teatro. Brasília, 2013.
- MORENO, Jacob Levi. *O teatro da espontaneidade*. São Paulo, Ágora, 2011.
- MORIN, Edgar. *O método 4: as idéias*. Habitat, vida, costumes, organização. Porto Alegre, Sulinas, 1998.
- NUNES, Jordão Horta. *Interacionismo simbólico e dramaturgia: a sociologia de Goffman*. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=lvMgxg5TAxgC&oi=fnd&pg=PA7&dq=goffman+interacionismo+simb%C3%B3lico&ots=f-U58GHHtg&sig=qoZUc2OjpubliHaqCLV0Qo5ann0#v=onepage&q=goffman%20interacionismo%20simb%C3%B3lico&f=false>>. Acesso em: 29 Set. 2016.
- SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo, Annablume, 1998.
- SALLES, Cecília Almeida. *Redes da criação: construção da obra de arte*. Vinhedo/São Paulo, Editora Horizonte, 2006.
- POTY, Vanja. *A cena e o sonho: poéticas rituais de criação na obra do Odin Teatret*. Jundiaí/SP, Paco Editorial, 2015.

Dea Loher e as micronarrativas de poder: a tênue fronteira entre realidade e ficção

Júlia Mara Moscardini MIGUEL
UNESP-Araraquara/ CAPES

“A modernidade da escrita dramática decide-se num movimento duplo que consiste, por um lado, em abrir, desconstruir, problematizar as formas antigas e, por outro, em criar novas formas” (SARRAZAC, 2002, p.36). Assim, Jean-Pierre Sarrazac define o curso que o drama vem assumindo no último século, caminho adotado pela dramaturga alemã Dea Loher (1964-) ao criar um caleidoscópio estético, dando forma ao teatro político que lhe faz mais sentido. Loher rompe com barreiras do dramático, do épico e do lírico em um texto idiossincrático e opaco, o que nos permite concluir que a autora também se desvencilha da noção linear de passado, presente e futuro do teatro e da literatura, vislumbrando uma práxis híbrida e peculiar.

Através da análise de duas de suas peças, *Olgas Raum* [O canto de Olga] (1990) e *Licht* [Luz] (2001), é possível encontrar elementos que confirmam uma ruptura não somente estética, mas também presente no âmbito temático, graças a uma tentativa de subversão de conceitos sedimentados, como a noção de “verdade” vinculada ao discurso histórico. Em ambas as peças, Loher aborda personagens que integram nossa História recente, sendo que o enredo contempla o ponto de vista privado dessas personagens, uma perspectiva perpassada pela subjetividade das emoções e guiada pelo fio condutor traçado pela memória pessoal. *Olgas Raum* remonta a vida da militante judia Olga Benário e *Licht* refaz a trajetória de sofrimento de Hannelore Kohl, esposa do chanceler alemão na época da unificação do país, Helmut Kohl.

Olgas Raum foi escrita com base nos dados encontrados no romance *Olga Benário*: a história de uma mulher corajosa, escrito por Ruth Werner. Apesar de escrever sobre uma personagem histórica e partir de uma escrita biográfica, a peça de Loher não aspira a este tom, adotando liberdade literária a ponto de omitir certos fatos e incorporar elementos próprios. A peça retrata a vida encarcerada de Olga no tempo em que esteve sob o domínio da polícia política de Getúlio Vargas, no Brasil, até o momento em que fora extraditada para a Alemanha, entregue ao governo nazista, culminando com sua morte na câmara de gás. Uma peça escrita em dezoito cenas com a predominância de monólogos intercalados com diálogos e *flashbacks*. Os monólogos são responsáveis por mostrar ao leitor/ espectador o interior da personagem, seus medos e anseios, além de toda uma estratégia traçada mentalmente para combater seu opressor, o chefe da polícia política, Filinto Müller. É também função dos monólogos antecipar o conteúdo das cenas de diálogos, bem como comentar as cenas passadas. Já os diálogos configuram o momento de ação quando Olga contracena com colegas de cela e com seu algoz.

Já a peça *Licht* foi o resultado de um projeto experimental em parceria com o diretor Andreas Kriegenburg, em 2001, pelo *Thalia Theater*, importante teatro da cidade de Hamburgo. O projeto consistia na escrita de sete peças curtas, uma a cada seis semanas, apresentando temas e enredos diferentes, desvinculadas uma das outras. Com o texto em mãos, Kriegenburg teria apenas três semanas para colocá-lo no palco. O objetivo era uma escrita rápida, fluida e uma montagem cênica aberta a improvisos. As peças foram copiladas em um livro que recebeu o nome de *Magazin des Glücks* [Revista da felicidade] (2001), sendo *Licht* a primeira peça dessa coletânea.

Trata-se de um monólogo que contempla a vida de Hannelore, ainda que o texto não mencione o nome da primeira dama do *Reich*. Assim como em *Olgas Raum*, *Licht*

não apresenta um roteiro preocupado com os fatos biográficos e com as atividades políticas da personagem, mas a peça é iluminada pelo destino privado dessa mulher que padece de fotossensibilidade, uma alergia à luz solar, o que a impossibilitava de frequentar lugares abertos e expostos à radiação do sol. A senhora Kohl foi encontrada morta em sua casa em Ludwigshafen em 2001 após uma overdose de analgésicos e a peça relata apenas o momento da luta de Hannelore contra a doença através de fragmentos em fluxo de consciência.

A teórica e especialista no teatro de Dea Loher, Birgit Haas (2006) aponta para o caráter fragmentário de *Licht*. Apenas duas personagens são listadas, *Frau* [senhora] e *Schatten* [sombra], que dialogam em trechos alternados. Loher foca, segundo Haas (2006), em um monólogo interior a partir de uma linguagem fragmentária composta por frases incompletas. Através da personagem sombra, Loher instaura um jogo da memória, no qual são projetados imagens e fragmentos de caráter memorial. Vários termos específicos da doença de Hannelore são utilizados pela personagem sombra, que opera como um comentário autorreflexivo. Os diálogos enfatizam o paradoxo que envolve a luz, um elemento vital para todo ser vivo, porém nocivo à vida da senhora, temática já enfatizada pelo título da peça.

Tanto *Olgas Raum* como *Licht* são construídas nos pilares das chamadas micronarrativas de poder. Segundo a teoria de Jean-François Lyotard em *A condição pós-moderna* (2004), as grandes narrativas que circundavam o projeto moderno estariam caminhando para uma fatídica falência e deslegitimação no contexto da pós-modernidade. Essas grandes narrativas que nortearam o pensamento emancipatório moderno estariam sendo pulverizadas com o avanço tecnológico e a grande utopia moderna de colonizar o futuro estaria se esvanecendo em virtude de constantes ameaças catastróficas. Com o futuro ameaçado, o projeto moderno, que almejava a melhoria da condição humana, estaria fadado ao infortúnio. A busca por transformação social pautada no ato coletivo abriu espaço, segundo Lyotard, para o fragmento e o individual que integram a sociedade contemporânea, na qual os sentidos encontram-se esgarçados e o indivíduo cada vez mais isolado.

O esfacelamento das metanarrativas corroboram para um olhar voltado às micronarrativas, ou seja, as microtomadas de poder que se manifestam na sociedade contemporânea. Assim se encontra o olhar de Loher, voltado para esse universo das subjetividades que emergem para o micro tecido social. Todavia, Loher não endossa a polêmica teoria de Lyotard e não ratifica a constatação de uma diluição das metanarrativas, ela apenas volta o seu olhar, enquanto dramaturga, para o indivíduo fragmentado que engendra o meio social na contemporaneidade.

Esse olhar voltado para o universo das micronarrativas é evidenciado nas peças em destaque ao abordar mulheres históricas, esposas de grandes políticos, mas enfocando o âmbito privado e individual da trajetória de cada uma delas. Nem Prestes, tampouco Helmut Kohl são focados nas peças, sendo que seus nomes nem figuram na página das personagens. Loher mostra que as metanarrativas são constituídas de micronarrativas, nesse caso, a micronarrativa feminina. Os homens, os grandes heróis nacionais, os monumentos históricos compõem as metanarrativas que, por sua vez, são constituídas por micronarrativas e, ao reescrever a história, Loher ilumina as mulheres que estão por trás das estátuas dos heróis.

Loher escreve a partir da perspectiva dos vencidos, daqueles que não têm voz. Em *Olgas Raum*, a personagem Olga questiona a criação dos heróis nacionais que são consagrados pela historiografia oficial, contrapondo esse estatuto de herói diante da presença feminina que é esquecida e diminuída à condição de amante: “Ainda em vida vão construindo seu mito. E eu? Eu fui a sedutora amante de Luís Prestes, Cavaleiro da

Esperança, que se deixou engravidar dele sem pensar duas vezes.” (LOHER, 2004, p.24). A supremacia masculina é elevada à potência máxima com a eternização do grande herói de guerra, um mito que se constrói e se consolida por meio do discurso histórico oficial, enquanto à mulher cabe o papel de amante, de bela passiva. Diante do grande herói, do Cavaleiro da Esperança, a figura de Olga vai desaparecer e sua história vai ser esquecida.

A dramaturga imprime nessa cena a preocupação voltada para as micronarrativas e, na cena em que Olga faz esse questionamento, há uma construção cênica e dramática que atribui à personagem um estatuto reflexivo acerca do lugar por ela ocupado na história. Loher coloca na boca da personagem o cerne da peça, que é justamente questionar o lugar ocupado pelas micronarrativas em uma história contada por dominadores, resultando em um efeito que intensifica a artificialidade do teatro, ou seja, ela revela as engrenagens de seu processo dramático por meio dos monólogos proferidos pela protagonista da peça.

Já em *Licht*, a submissão feminina é potencializada na figura de uma senhora que está sempre dedicando sua vida ao bem-estar da família e do marido. Hass (2006) afirma que o que está em cena é uma mulher solitária fazendo um balanço de sua vida por meio de solilóquios. O isolamento desencadeia um processo de deterioração da senhora, fato que se deve à alergia aos raios solares, mas também ao abandono da família. A escuridão literal e metafórica circunda essa mulher que se esconde do sol para não sofrer queimaduras no corpo e se recolhe na casa velha, cujo gramado está descuidado, o cachorro morto e a piscina vazia; o aquário fora desligado e as persianas são mantidas fechadas, sendo que a simples chama de uma vela pode ocasionar dores insuportáveis. Reclusa em meio à sombra, a senhora também lamenta o esfacelamento de sua família: os filhos se casaram e deixaram a casa e o esposo político concentra-se nos compromissos oficiais, afastando-se cada dia mais do sombrio lar.

O monólogo retoma momentos passados da vida da senhora acompanhando o marido nos eventos políticos, colocando-se sempre atrás dele apoiando-o. As biografias que contemplam a vida de Hannelore e os tabloides alemães, que fizeram a cobertura da morte da primeira-dama, especulam que o isolamento e a ausência do marido foram cruciais para o agravamento da condição patológica dela. Ao retomar essa história, Loher focaliza a relação patriarcal e opressora ainda operante na vida de muitas mulheres. Através da história de Hannelore Kohl, a dramaturga atenta para a situação daquelas que se dedicam à manutenção de um lar e são submetidas a uma opressão velada. O objetivo da peça não é apontar para “verdades” ou especulações acerca de uma personagem histórica, mas universalizar uma temática, tanto que o nome próprio Hannelore não é citado na peça, adotando apenas o substantivo “senhora”.

Por abordar personagens históricas, é possível relacionar as peças de Loher com a teoria de Pierre Nora que se posiciona de maneira adversa no campo dos estudos de História e incide o foco de sua pesquisa sobre a memória, a identidade e sobre o ofício do historiador. Nora argumenta sobre uma “aceleração da história”, propondo uma reflexão sobre a distância que há entre a “memória verdadeira, social e intocada” e “a história que é o que nossas sociedades condenadas ao esquecimento fazem do passado” (NORA, 1993, p.8). Ele contrasta as ideias entre *Geschichte* e *Histoire*, termos alemães. O primeiro designa o relato oficial dos fatos históricos e o segundo trata dos eventos ligados à memória pessoal, contraste este que Nora segue diferenciando a partir das modulações entre história e memória. Loher brinca com esses conceitos quando coloca em cena personagens históricas, mas revela uma história não oficial, perpassada e remontada pela memória pessoal, o que remete ao pensamento de Nora ao afirmar que “tudo o que é chamado hoje de memória, não é, portanto, memória, mas história” (NORA, 1993, p.14).

O embate entre a manutenção da verdade histórica e a relevância da história casual é acionado a todo tempo nas peças no momento em que a memória pessoal opera. Olga recorre à memória enquanto artifício de acesso ao passado e ela o faz ao narrar parte de sua história à colega de cela, Genny. A jovem prisioneira pede para ouvir a narração de Olga como forma de espantar seu medo, a narração passa a ser uma luta armada pela sobrevivência. Presa e temendo a tortura e a morte, Genny encontra na história narrada por Olga um alento para seus medos. Além disso, o que está em prova não é a verdade factual, mas uma tentativa de acalmar e encorajar Genny.

Através do relato memorialista, Loher lança um questionamento sobre a memória atrelada à identidade. Ao acionar o passado, a personagem constrói a sua identidade e são os dados recuperados pela memória que fortalecem e garantem a sobrevivência da protagonista. Entretanto, ao mesmo tempo em que é preciso lembrar para que as personagens presas se mantivessem vivas e recobrassem suas identidades, é também preciso esquecer. Olga tenta apagar de sua memória nomes e lugares de seu passado, para que, nos momentos de tortura não delatasse ninguém. O paradoxo do lembrar e do esquecer divide Olga, que recorda sua história através da prática oral para se manter viva, mas também luta para esquecer a fim de proteger e preservar o seu passado dos seus algozes. Loher, dessa maneira, faz uma referência ao funcionamento da memória que é composta por lacunas e elipses cujos dados são retomados pelas lembranças, portanto, para que se haja a lembrança, é preciso haver o esquecimento.

Em *Licht*, a memória aparece na dramatização dos últimos momentos de vida da personagem senhora. Essa mulher solitária, por meio do recurso do solilóquio, conclui que a felicidade já não é mais possível. Trata-se de conflito privado entre felicidade e liberdade. Haas (2006) percebe que as várias restrições à liberdade da senhora impedem uma felicidade harmoniosa e tranquila. Tanto a doença, quanto a opressão patriarcal são mecanismos que se opõem à liberdade dela. Haas (2006) interpreta essa situação como um aprisionamento por parte de um sistema no qual os homens exercem função decisiva e as mulheres permanecem restritas a atividades secundárias. A senhora é destinada ao trabalho com a casa e com os filhos e, geralmente, encontra-se ligada a um serviço voluntário. No final de sua vida, a protagonista encontra-se totalmente sozinha, os filhos cresceram, o marido é ausente e nem mesmo a ação voluntária é capaz de preencher o vazio da solidão. Nesse contexto, a memória pessoal vai reconstruindo os momentos da vida dessa personagem, momentos que são compartilhados com o leitor através da interação criada entre a personagem principal e das constantes intervenções feitas pela sombra. Segundo Haas (2006), a personagem senhora é percebida principalmente pelos comentários da sombra, que se torna uma sombra de si mesma.

Ambas as peças caminham no limiar existente entre realidade e ficção por se tratar de personagens que existiram e fazem parte do conhecimento do público. Além da menção histórica e dos relatos no âmbito da historiografia, há também inúmeras biografias, autorizadas ou não, que contemplam as vidas das duas mulheres referidas. Quanto a *Olgas Raum*, Haas (2006) garante ter sido escrita baseada no romance biográfico de Ruth Werner. O teatro surge aqui explicitando ao máximo seu caráter artificial e livre das amarras oriundas da História Oficial. Por se tratar de um romance biográfico, gênero especificado já na capa do livro, não há compromisso com os fatos levantados pela História, liberdade adquirida por meio do trabalho literário e ficcional dado à história de Olga Benário. Loher mostra, quando toma por base um romance biográfico, que há várias histórias por trás de um fato, cada biografia opta por elucidar fragmentos da vida de uma pessoa, sendo que não há, dessa forma, uma verdade única.

No caso de *Licht* também há essa questão. Por ser a esposa de um político renomado na Alemanha e por ter seu nome envolvido em uma morte trágica, a senhora Kohl ganhou

várias biografias. Uma delas foi escrita pelo próprio filho de Hannelore, Peter Kohl, em parceria com uma amiga da mãe, enquanto uma outra foi escrita por uma jornalista inglesa que por muitos anos trabalhou como correspondente na Alemanha, Patricia Clough. Esta última não fora autorizada por Helmut Kohl, alegando que uma biografia “oficial” já estava sendo escrita pelo filho. A partir desses dois relatos é possível perceber com extrema nitidez a motivação que permeia o percurso da escrita. Na obra escrita por Peter Kohl, percebe-se a tentativa de prestar uma homenagem à mãe morta, enaltecendo suas características positivas e atenuando os assuntos de cunho político por razões óbvias de preservação da memória da mãe e da intimidade da família.

Já a biografia escrita por Clough não contou com o apoio da família Kohl, o que permitiu que a autora se desvinculasse do âmbito familiar da história e desenvolvesse uma escrita crítica. Apesar disso, Clough não desprestigia a imagem da senhora Kohl, mas enfatiza os problemas enfrentados por ela, como, por exemplo, a ausência do marido e o caráter psicossomático da alergia à luz contraída por Hannelore. A jornalista teve uma motivação diferente daquela que levou Peter Kohl a escrever sobre o mesmo assunto. O resultado são duas obras diferentes que abarcam o mesmo fato, escritas sob duas visões vindas de dois lugares distintos na história.

Além disso, a mídia alemã divulgou amplamente o caso da morte de Hannelore, buscando atribuir culpa ao afastamento do marido, ao agravamento da doença e à consequente solidão. Alegando compromisso com os “fatos” e imparcialidade na divulgação dos mesmos, os jornais e canais de televisão veiculam as informações que recebem de seus jornalistas e as tornam públicas. Todavia, é preciso considerar o lugar de onde cada enunciado é produzido e os objetivos que motivam essa enunciação, isto é, os discursos são construídos de linguagem portadores de grande carga ideológica. Considerando esse aspecto, nem mesmo o discurso histórico detém o estatuto de “verdade” canônica, visto que há uma escolha linguística que perpassa a materialização de anos de história em algumas páginas de relato.

A dramaturgia de Loher mostra que não há uma história final e oficial, mas pontos de vista e, ao abordar personagens históricas, a dramaturga explicita essa relação estrita entre história e literatura, desvelando produção de “verdades” oriundas de instituições sedimentadas em nossa sociedade. Em *Olgas Raum* e em *Licht*, ela desconstrói o discurso histórico, o discurso das majorias, que é recebido como “verdade” absoluta. Olga Benário e Hannelore Kohl apresentam suas histórias do ponto de vista muito privado e particular, uma narrativa que se distancia dos discursos oficiais que contemplam suas vidas. Ao ficcionalizar essas personagens, Loher relativiza o poder absoluto do discurso propagado pela História oficial e propõe nas peças *Olgas Raum* e *Licht* uma seleção de fatos guiada pela memória, ou seja, o laconismo desta exacerba a condição seletiva dos discursos, arrefecendo a tênue fronteira entre realidade e ficção.

Referências bibliográficas:

- CLOUGH, P. *Hannelore Kohl: Zwei Leben*. Munique: Deutsche Verlags-Anstalt (DVA), 2002.
- HAAS, B. *Das Theater von Dea Loher: Brecht und (k)ein Ende*. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2006.
- KOHL, P.; KUJACINSKI, D. *Hannelore Kohl: Ihr Leben*. Munique: Droemer Knauer Verlag, 2002.
- LOHER, D. Licht. In: LOHER, D. *Magazin des Glücks*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2001.

- LOHER, D. Licht. *O canto de Olga*. Tradução de Marcos Barbosa, financiada pelo Instituto Goethe. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2004.
- LOHER, D. Licht. *Olgas Raum*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1994.
- LYOTARD, J. F. *A condição pós-moderna*. 8. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.
- NORA, P. Entre memória e história: a problemática dos lugares. In: *Projeto História*. São Paulo, n. 10, p. 7-28, dez. 1993.
- SARRAZAC, J-P. *O futuro do drama*. Tradução de Alexandra Moreira da Silva. Lisboa: Campo das Letras, 2002.
- WERNER, R. *Olga Benário: a história de uma mulher corajosa*. São Paulo: Alfa Omega, 1989.

Os princípios da dramaturgia sonoro-verbal das encenações de Bob Wilson: por trás da voz-pensamento de um autista

Lucas PINHEIRO
Universidade Estadual de Campinas – Unicamp

Quando eu estava cursando o ensino médio, nós tínhamos que, tínhamos que, todos da sala, gastavam metade do tempo do ensino médio escrevendo poemas – que iriam ser lidos durante a colação de grau. [...] quando chegou no momento da colação e, de alguma forma isso durava o dia todo, essas crianças iam durante vinte minutos e apenas liam esses poemas – que haviam escrito. [...] Então foi a minha vez, fui até o palco e disse “*Birdie, birdie, why do you bond so, birdie, birdie why do you bond?*”. Eu disse isso e sai do palco. Todo mundo riu. Minha mãe começou a chorar: “Por que você sempre precisa se fazer de tolo?”. Minha professora de Inglês disse, “Isso não é um poema, não é um poema e você não vai se graduar até que você tenha escrito um poema! ”. E eu disse, “Isso é um poema também”, e ela respondeu, “ O que ‘bond’ quer dizer?”. Eu disse, “Eu não sei, mas é um poema”. [Entrevista de Bob Wilson concedida a BRECHT, 1978, p.13]

O pesquisador Arthur Holmberg (1996, p.2) propõe uma divisão do trajeto artístico do encenador norte-americano Bob Wilson em quatro grandes períodos: (1) as óperas silenciosas; (2) a desconstrução da linguagem; (3) da semiótica para a semântica; (4) “como fazer coisas com as palavras”: confronto com os clássicos.

No primeiro período – as óperas silenciosas – Wilson praticamente ignora a linguagem verbal, elaborando seus espetáculos a partir da primazia da imagem sobre o som, tendo como grande colaborador do período o jovem artista surdo Raymond Andrews. Em conjunto desenvolveram um “método de criação”, os *visual books*, assim como uma nova forma de se entender o fazer teatral, não baseando-se unicamente na montagem de textos dramáticos.

Este período tem como ápice a ópera silenciosa *Deafman Glance* e culmina, no ano de 1973, com *The Life and Times of Joseph Stalin*, uma obra com doze horas de duração, com mais de 150 performers. E, “como todos seus trabalhos anteriores, *The Life na Times of Joseph Stalin* não era linear; o diretor concebeu-a como figuras estruturadas arquiteturalmente”. [HOLMBERG, 1996, p.2]

O segundo período – desconstrução da linguagem – tem início com *A Letter for Queen Victoria* (1974). No entanto, o interesse de Wilson pelo uso da linguagem verbal em caráter teatral já havia começado muito antes, quando, em alguns desenhos de Raymond, o encenador encontra alguns escritos não-convencionas – como é o caso das letras “OX” que vieram a ser o símbolo central do espetáculo *Deafman Glance*.

A curiosidade de Wilson sobre a quebra de códigos linguísticos, buscando a criação de novos, aumenta com a maior incidência de tais códigos nos desenhos de Andrews.

O mal-estar de Wilson com a linguagem – sua versão teatral do nosso *mal du siècle* – questiona mais radicalmente do que qualquer outro dramaturgo ou diretor a autoridade do texto e a primazia da linguagem. Frequentemente, este questionamento vem sendo interpretado –

erroneamente – como uma aversão à linguagem. Nada poderia estar mais errado. Todo o teatro de Wilson é um meta-teatro – questionando o que e como o teatro comunica – assim também é todo seu teatro metalinguístico – obsessivamente envolvido com a patologia das palavras. Mesmo em uma de suas primeiras peças *Deafman Glance*, que lida com o trauma da não existência da fala, a linguagem marca sua presença sendo sentida pela sua ausência. [HOLMBERG, 1996, p.42]

É através de uma gravação, presente em uma fita, que Wilson entra em contato com um artista que lidava com a linguagem verbal de forma não ortodoxa, brincando com os códigos e padrões linguísticos como se eles fizessem parte de um jogo de quebra-cabeça maleável, onde as peças poderiam se arranjar e rearranjar em múltiplas variáveis.

O artista em questão tinha na época treze anos, e sua obra-sonora *Emily Likes the TV* abre as perspectivas de Wilson acerca de como se utilizar a linguagem verbal em um contexto artístico-teatral.

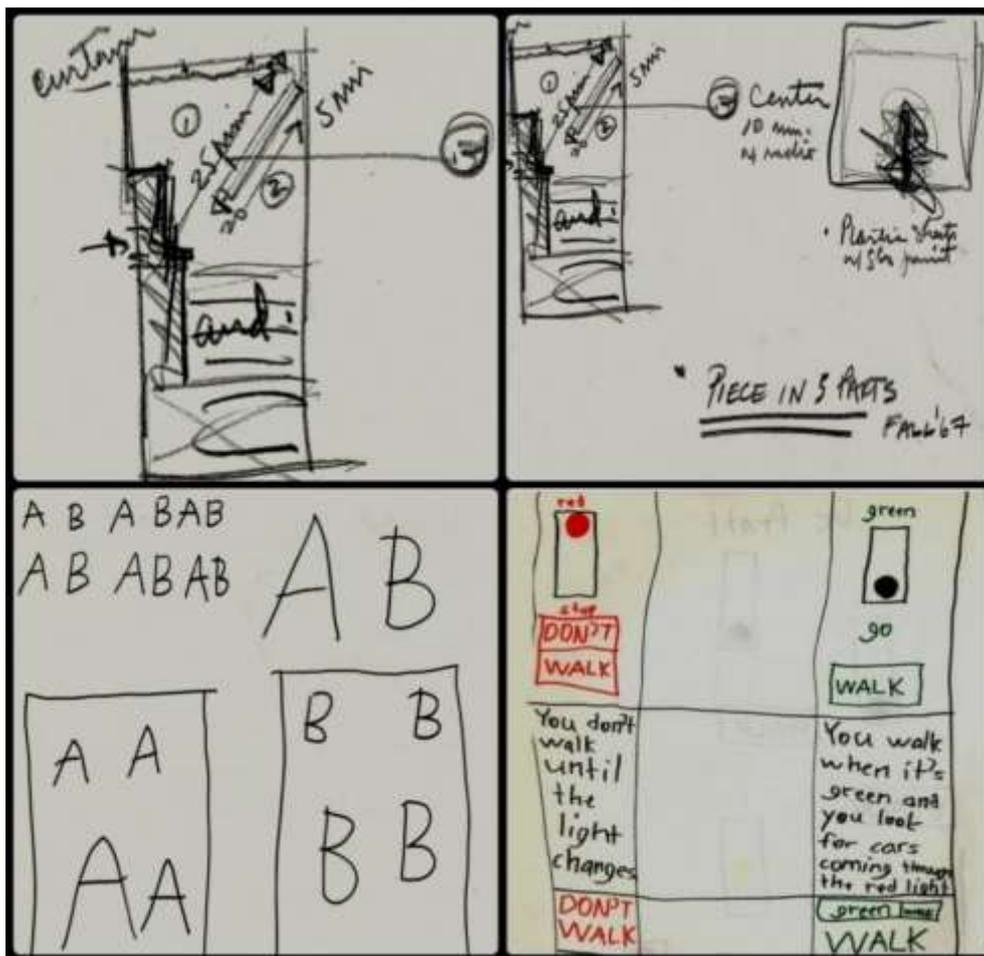
A criança-artista chama-se Christopher Knowles.

Nascido com um severo dano cerebral (resultado de sua mãe ter contraído toxoplasmose enquanto grávida) e posteriormente diagnosticado com transtorno do espectro autista, Christopher Knowles transcendeu as condições de sua nascença, assim como todas as expectativas que se tinham acerca de seu desenvolvimento.

Eu não o conhecia, mas fiquei intrigado com a fita. Fiquei ainda mais maravilhado quando o conheci e percebi o que ele fazia com a linguagem. Ele usava palavras quaisquer, do dia-a-dia, e as destruiu. Elas tornavam-se como que moléculas, mudando sem parar, quebrando-se em pedaços o tempo todo, palavras multifacetadas, não uma linguagem morta, mas como uma rocha se desintegrando. Ele estava sempre redefinindo códigos. [WILSON,1978 apud GALIZIA, 2004, p. 27]

No ano de 1973, e mais uma vez durante o processo de elaboração de um espetáculo (assim como ocorreu com Raymond Andrews durante a elaboração da peça *King of Spain* [1969]), Wilson trouxe para junto dele e do seu grupo – os Byrds – o jovem Knowles, na época com catorze anos, encorajando-o a desenvolver sua criatividade e habilidade natural.

Knowles estava em uma instituição para crianças com danos cerebrais e todos ali presentes tentavam “consertá-lo”, fazer com que escrevesse e falasse da forma “correta”. No entanto, Wilson afirma que ali encontrou uma beleza singular: não só na forma com a qual ele (Christopher) lidava com as palavras, mas também na forma com a qual o menino relacionava-se com o mundo... O próprio encenador afirma que ele e Knowles pensavam “parecido, muito parecido. Sua mãe viu meu caderno e ela disse ‘eles se parecem muito com os do Christopher’.”. [ABSOLUTE WILSON, 2005, 1h]



Parte superior: Caderno de anotações de Robert Wilson;
Parte inferior: Caderno de anotações de Christopher Knowles.
Fonte: Documentário *Absolute Wilson*

Desde o primeiro momento, Wilson estava fascinado pela lógica peculiar na mente do garoto. Ele não via em Christopher alguém deficiente – que precisa ser “consertado” a qualquer custo – mas um indivíduo com uma habilidade e percepção única. Talvez, o Wilson jovem sonhava em encontrar alguém que como ele gostava de ficar sozinho, e cujos problemas na fala acabaram por colocá-lo em um lugar distante do resto do mundo. Tal aspecto o fez se identificar com Christopher de uma maneira que os outros não poderiam. [Cf. SHYER 1989 e SHEVTSOVA 2007]

As maneiras de utilizar a linguagem verbal, assim como as habilidades de Knowles em criar elaboradas estruturas visuais em sua cabeça, usando palavras como se elas fossem blocos de uma construção ou integrantes de uma complexa estrutura matemática, impressionaram e instigaram profundamente Wilson.

Apesar de esparso e, em geral, completamente ausente de suas primeiras peças, o texto e a linguagem verbal tornaram-se, a partir de *A Letter for Queen Victoria*, um dos maiores interesses de Wilson – haja vista seu contato com Knowles.

De maneira geral, o uso da linguagem verbal nas obras de Wilson, antes e depois de *Queen Victoria*, sempre enfatizaram as possibilidades sonoras e não-cognitivas do discurso e não seus atributos intelectuais e cognitivos. Muitos dos textos usados em suas peças são experiências relativas à desintegração do discurso ou à construção de estruturas fonéticas em que a sonoridade, ao invés da sintaxe ou da semântica, é o elo de “coerência”.

Os três textos que se seguem, presentes em Galizia (2004, p.26), e escritos respectivamente por Bob Wilson e por seus colaboradores, Cindy Lubar e Christopher Knowles, podem nos elucidar, brevemente, as experiências acerca do uso da linguagem verbal por parte do encenador. O primeiro é um excerto de *Overture* (1972), o segundo de *KA MOUNTAIN AND GUARDenia TERRACE* (1972) e o terceiro de *A Letter for Queen Victoria* (1974):

Overture (1972):

THE DINA DYE KNEE THE DINA DYE EYE THE DINA DIE THE
DIEING SORE SORE SORE THE DINA DYE KNEE THE DINA
DIE THE DIEING DINA SORE SORE SOWRDS! THE DINA DINA
SORE SOWRDS! THE DIE DINA THE DIE DYING THE THE
DIE DINA SORE THE DINA DINA SORE SORE SORE SOWRDS
SOWRING SOWRDING THE DINASORE'S SORES SOWRDING
THE DIE KNEE SEE US YOU ALL US THE DIEING DINA SORE SOWRDS!

RING WE ALL SING THE EARTH
IS A COLD PLANET THE SUN THE MOON
THE SARS MARS SUNDAY SUNDAY SUN CITY
CITY OF LIGHTROELECTROELELCTRACICITY, ETC.

KA MOUNTAIN and GUARDenia TErrance (1972):

GENETIVE LOVE.
(OVALTUDE TOO COB MOUNTING ADD GUERDDIDYOUTELLUS, A
STALLING A BOUT A FUMBLEEE ANN SUB PEEPWHOLE
CHASESING)
TALK CORALLY
TELL COLONY
TAME COROMY
TOLL CORE
QUANTITIES COLLEGING CARRIAGING CLOTHES
COMEDIES CARRYING CAREFUL CORTEX.
QUALITIES CAMBI-CATHELIAL CHORALS.
COASTLINES CLASSICALLY CLEARFUL
WHEAT WHENT WHEIGHLY WHAAAA WHALET.
DIM DEMONLY
DAMN DILIGENTE
DON DECADENTE
DO DUMB
HOBOPE BEDOPE BEDOBOPE BEDOO.
MELANIE MELODY MEGADY TOO.

A Letter for Queen Victoria (1974):

1
OK WELL I GUESS WE COULD AH...
OK WELL I GUESS WE COULD AH...
WELL OK OK OK WHAT?

2
OK OK
WELL, OK OK

3
WELL OK OK OK WELL
WELL OK OK OK WELL A
WELL AOK OK OK WELL
WELL OK OK OK WELL

4
OK OK OK OK OKAY
OKAOK OK OK O
OK OK OK OK O
O

Os três trechos supracitados fazem uso de repetição, neologismos, onomatopéias e aliterações – assim como de configurações gráficas peculiares – minimizando o significado e enfatizando o elemento sonoro, algumas falas simples e repetitivas propostas por Knowles (*"well ok ok ok well; well ok ok ok well"*), assim como os textos fragmentados e desconexos de suas construções, aludem às brincadeiras de linguagem propostas por Gertrude Stein (*"a rose is a rose is a rose..."*), tal qual a inúmeros textos de Samuel Beckett.

Têm também um "q" da lógica alógica de Lewis Carroll:

- Concordo inteiramente com você - disse a Duquesa. - E a moral disso é: 'Seja o que você pareceria ser'. Ou se você preferir isso dito de uma maneira mais simples: 'Nunca se imagine como não sendo outra coisa do que aquilo que poderia parecer aos outros que aquilo que você foi ou poderia ter sido não fosse outra coisa do que o que você poderia ter sido parecia a eles ser outra coisa'.

- Acho que eu poderia entender isso melhor - disse Alice de maneira muito educada - se estivesse tudo escrito. Mas, desse jeito, eu não consigo entender o que você quer dizer.

[...]

- Quando eu uso uma palavra - disse Humpty Dumpty num tom escarninho - ela significa exatamente aquilo que eu quero que signifique ... nem mais nem menos.

- A questão - ponderou Alice – é saber se o senhor pode fazer as palavras dizerem coisas diferentes.

- A questão - replicou Humpty Dumpty – é saber quem é que manda. É só isso. [Trechos extraídos do livro "Alice no País das Maravilhas"]

Indo um pouco mais além, as construções propostas por Knowles podem ser comparadas aos poemas na forma de hai-kais (“*Na poça da rua/ o vira-lata/ lambe a lua*”), bem como a alguns fragmentos de Heráclito de Éfeso (“...*concordia e discordia, e de todas as coisas um e de um, todas as coisas*”).

Pelos três trechos destacados acima podemos verificar que o uso não “tradicional” do texto e da linguagem verbal já faziam parte da estética wilsoniana antes mesmo da influência de Knowles (em *Ouverture e KA MOUNTAIN AND GUARDENIA TERRACE*), contudo, é somente após esta influência – e colaboração (*A Letter for Queen Victoria*) – que as obras de Wilson passaram a ter a linguagem como questionamento artístico principal, agregando a ela uma qualidade visuoespacial, ausente nos trabalhos anteriores.

De certa forma, as peculiaridades presentes no manejo do artista-autista com a linguagem sugeriram a Wilson uma outra forma de se lidar com o texto, preocupando-se não apenas com o seu tratamento, mas, também, à maneira com a qual ele poderia vir a ser distribuído no espaço-tempo do espetáculo.

Após Knowles, o texto e a linguagem verbal passam a ter como principal propriedade a sua disposição, distribuição e organização no âmbito teatral, assumindo um caráter arquitetônico.

Segundo Galizia (2004, p.29), o tratamento que Wilson passou a dar ao texto é “perfeitamente coerente com um teatro cujas origens são basicamente não-verbais”, e, ao invés do texto seguir uma linha dramaturgicamente convencional e linear, é como se eles fossem coreografados, alinhados e utilizados conforme uma equação matemática, um jogo de quebra-cabeça, uma construção arquitetônica.

Referências bibliográficas:

- ABSOLUTE Wilson*. Direção Katharina Otto-Bernstein. Estados Unidos. Film Manufactures, 2006. DVD (105min)
- BRECHT, Stefan. *The Theatre of Visions – Robert Wilson*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag Frankfurt, 1978.
- COHEN, Renato. *Performance como Linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- GALIZIA, Luiz Roberto Brant de Carvalho. *Os Processos criativos de Robert Wilson: trabalhos de arte total para o teatro americano contemporâneo*. Tradução do autor e Carlos Eugenio Marcondes de Moura. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-Dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- HOLMBERG, Arthur. *Directors in Perspective: The Theatre of ROBERT WILSON*. Massachusetts: Cambridge University Press, 1996.
- SHEVTSOVA, Maria. *Robert Wilson*. New York: Taylor & Francis Group, 2006.
- SHYER, Laurence. *Robert Wilson and his Collaborators*. Nova York: Theatre Communications Group, 1989.
- WILSON, Robert. *Quartett*. In: Programa do espetáculo, 2009.
- _____. *King Lear*. In: Programa do espetáculo, 1985.

Diálogo e comunhão de linguagens: a vida se frontando no espetáculo “SOPRO”

Luiza R. F. BANOVA, Marina HENRIQUE e Sayonara PEREIRA
Universidade de São Paulo – USP

Desde tempos a dança e o teatro passaram de primos distantes para amigos, e a cada dia tornam-se mais companheiros. O ator tem sido muito solicitado no que diz respeito ao corpo que interpreta, bem como, o bailarino antes mudo, ganhou, não apenas a voz, mas principalmente cores diversas para colorir o espaço no movimento do corpo, gesto, da fala.

A dramaturgia ganha, além da escrita textual, novos horizontes, e passa a ser corpo, o caminho do espaço, o gesto, o movimento. As criações contemporâneas ganham simplicidade e calma na sua execução; permissão e humildade no que diz respeito à antiga hierarquia do ator/diretor, bailarino/coreógrafo, passando a ser feita com maior flexibilidade para a criação coletiva.

Cada corpo, do seu jeito, abriga uma maneira de pensar, de organizar, de se relacionar com o mundo que, no tempo, de acordo com suas experiências, vai modificando e especializando o próprio corpo. Vão sendo estabelecidos novos acordos a partir da experiência. Na verdade, é tanto do ambiente do corpo para o ambiente em que o corpo está envolvido, como vice-versa. (BASTOS, 2007, 211).

A criação coletiva é uma característica comum das criações contemporâneas, neste sentido a dramaturgia não se restringe ao fenômeno teatral; abrange outros campos de produções artísticas que se desprendem do uso da palavra unicamente para se contar uma história. Independente das hierarquias estabelecidas em um grupo de pesquisa, o ato criativo transcende a subjetividade do criador para se estabelecer no ECO do coletivo, assim como o objeto de estudo e os estímulos da sala de ensaio dão vazão à voz do artista-criador. Esta via de mão dupla entre o artista e seu grupo abrange uma infinidade de linguagens formais heterogêneas, onde, a proposta de um recorte para olhar a vida, estimula, sobretudo, o criador com sua própria biografia, neste sentido, Macedo, 2016, nos aponta que “...isso tudo é um desejo de imbricar a nossa dança ao que somos porque, de alguma forma, não há como nos escondermos nela, ao contrário, ela só fará sentido se nos despirmos” (MACEDO, 2016, 94).



Figura 1, 2 e 3 - Início do processo de criação, 2011. Foto: Bruna Epiphaneo

Arte e vida não se dispõem mais como num antigo drama burguês onde o receptor assiste a obra de maneira passiva. O artista também não é só o realizador da peça bem escrita “que preserva as categorias de imitação e ação”. Ele é estimulado a se posicionar e diante desta tomada de posição, criar e comungar deste seu olhar. Esta característica, longe de ser atual e já muito explorada por Brecht e pelos experimentalismos épicos, está em voga atualmente na discussão do teatro pós-dramático proposto por Hans-Thies Lehmann e, como ele mesmo menciona, são vários os elementos estilísticos que devem ser lidos ou não por uma estética dramática ou pós-dramática.

Os adjetivos “pós-moderno” e “pós-dramático” que se debatem inversamente proporcionais em experimentalismos contemporâneos, desconfiguram, a seu modo a tradição ao drama “bem feito” (neste sentido, proporcionais). As discussões epistemológicas dos sufixos em questão e a pluralidade de significados que carregam não podem ser reduzidas na tentativa de patentear tais terminologias, no entanto, pedimos licença para referi-las com a intenção de mapear a dramaturgia do espetáculo “SOPRO”, um experimento cênico contemporâneo que funde a linguagem teatral e a dança inspirados em depoimentos autobiográficos e lançam um olhar literal sobre o tema “VIDA”.

Uma das perdas significativas do pós-modernismo referido por Fredric Jameson é a historicidade e o olhar observador da história como fruto de conhecimento. Esta perda dá vazão ao individualismo exacerbado e a um fragmentário estético carregado de manipulação: “Pós-modernismo: A Lógica cultural do capitalismo tardio” (JAMENSON, 2002). Já, o teatro pós-dramático tenta se contrapor à forma-mercadoria e neste sentido tanto artista, como espectador passam a problematizar de maneira crítica a sociedade de consumo.

Recentemente aconteceu o aniversário de 100 anos da obra de Stravinsky “A sagração da primavera”. Na ocasião, muitos artistas se debruçaram na história para reconstruir a partir de suas impressões homenagens a esta memorável obra de arte. Luis Arrieta (1952), bailarino argentino, remontou a obra no ano de 1985 para o Balé da Cidade de São Paulo, na ocasião, com 32 bailarinos. Assim, no ano do centenário, foi convidado, a fazer uma segunda remontagem, a qual decidiu por fazer um solo de dança.

De acordo com Arrieta, para a montagem desta versão, foi necessário partir de suas origens indígenas, na qual ele acredita que ainda permeiam sua história no sentido de encontrar rituais tribais. Este simples relato traz à tona uma questão muito contemporânea na criação das artes; o quanto o artista se revela em sua obra, o quanto de si é tão individual, ou tão coletivo a ponto de se transbordar para a cena.

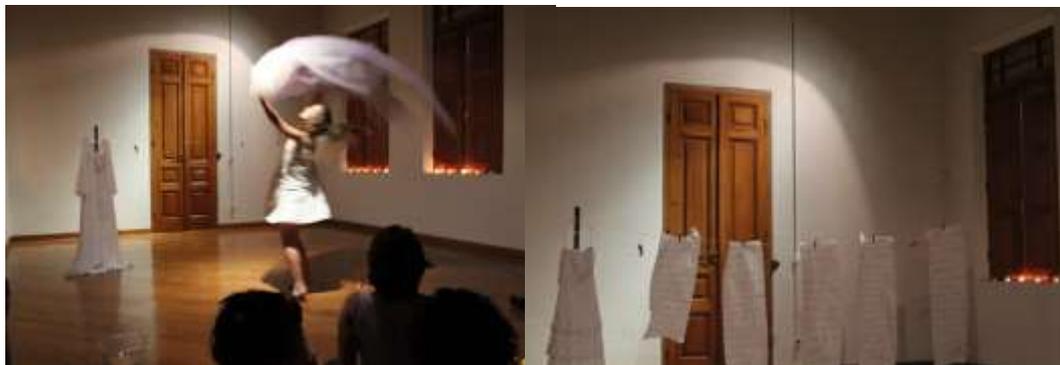
As criações coletivas são um reflexo deste pensamento, não é mais apenas um “mentor” que apresenta suas inquietações, mas na cena contemporânea, todos têm voz e possibilidade de atuar e transformar a construção cênica seja no teatro, na dança ou em ações performáticas, o EU se dilui no todo, e o todo está contido no EU.

Em entrevista para o programa *Starte*, do canal televisivo *Globonews*, em um especial sobre os 100 anos da obra de Stravinsky, dia 16 de Outubro de 2013, Arrieta, ao apresentar alguns elementos de sua recente criação realizada como parte do projeto “Para além dos 100 anos”, relatou que:

Duas coisas: cada vez que nos perguntam qual é o contrário da morte a gente diz que é a vida. Mas na realidade o contrário da morte não é a vida, o contrário da morte é o nascimento. A vida é uma constante onde acontece mortes e nascimentos, mortes e nascimentos. É necessário a morte para os nascimentos, é sempre necessário... (ARRIETA, 2013)

Assim, a dualidade, MORTE e NASCIMENTO, se defrontam dia a dia nos mais simples afazeres cotidianos de qualquer indivíduo. O experimento cênico “SOPRO” que impulsiona a presente reflexão, foi realizado a partir do encontro de duas artistas tendo como reflexão o nascimento; uma atriz e uma bailarina no interior de São Paulo. Duas mães. A atriz, mãe de meninos e a bailarina, mãe de meninas. A atriz fez duas cesarianas. A bailarina dois partos naturais. Trajetórias profissionais completamente diferentes, maneiras de expressão distintas, estéticas distantes. Uma dança, a outra fala. Uma é movimento e a outra é texto. Mas, as duas são palco, são chão de terra batido, são mães. Um encontro para “maternar” virou algo tão profundamente tocante e filosófico que corpo e voz se pluralizaram, e neste sentido, uniram para experimentar, montar e mostrar. A “maternidade é o encontro com a própria sombra” (Gutman, 2012) e as maneiras pelas quais se vêm ao mundo são reflexos da sociedade em que vivemos. Vimos aí uma complexidade fundamental: A sombra é o instinto, a essência, o visceral. A sociedade é a imposição, o sistema, o meio, e como nos revelam autores como Jones, 2004, o Brasil é campeão em cirurgias cesarianas.

O que era um procedimento para salvar vidas virou senso comum e motivo de lavagem cerebral nos consultórios médicos. A ocitocina, o hormônio do amor é injetável e descartável como algo que se consome friamente em alguma sala de parto. A medicina desaprendeu, a mulher desaprendeu, a criança desaprendeu e a sociedade perdeu. Mudar a forma como encaramos as maneiras de se vir ao mundo está sim intrinsecamente ligado à maneira de pensar o mundo e transformá-lo. SOPRO é fruto desta investigação e da reflexão de vida e morte, nascimento e renascimento. Não sem antes investigarem a si mesmas como mães e mulheres. E descobrir através da dança e do teatro, do corpo e da dramaturgia, uma união sensível para parir essas questões.



Figuras 4 e 5: SOPRO (2013) no Casarão do Marquês/Piracicaba. Foto: Paulo Heise

Esta obra nasceu de um casamento entre a dança e o teatro, e buscou, além de diluir estas linguagens, também abarcar os temas relacionados ao nascimento e renascimento do indivíduo no mundo. O espetáculo partiu de experiências pessoais para falar de algo universal e inerente a todos os seres humanos, uma vez que, embora nem todos tenham parido, todos nós inevitavelmente viemos ao mundo através do parto. Neste caso, a obra buscou atender-se aos nascimentos e renascimentos ao longo de nossas vidas; nossas escolhas e transformações; transformar a maneira que chegamos ao mundo é também transformar o mundo em seu aspecto mais profundo.

Afinal, para que o mundo possa ser transformado é preciso, transformar a forma de nascer, a maneira a qual chegamos a ele. O espetáculo SOPRO buscou poetizar este momento, e trazer à tona sua beleza e profundidade, para que a sociedade possa ter um

olhar mais gentil diante da mulher gestante, respeitando o seu direito de viver este momento em plenitude.

Apesar dos altos índices de cesáreas em nosso país, e de certa "(des) ritualização" do processo do nascimento em nossa sociedade optamos por manter esses dados como pano de fundo para a criação; não é a questão da cesárea ou parto normal o eixo da peça, mas sim, um pedido de atenção às pessoas para a maneira como nossos filhos têm chegado ao mundo. O parto não pode ser uma coisa que se consome como outra qualquer, mas, uma maneira de vir ao mundo de modo mais humanizado. Toda esta realidade e brutalidade diante do nascimento foram elementos que nortearam o processo criativo da peça em questão. "O artista, como criador, mais do que ninguém necessita aguçar sua percepção do real, e o momento da criação pressupõe e ao mesmo tempo encerra o processo de autoconhecimento" (VIANNA apud SALLES, 2007, 93).

Assim, foi recolhendo imagens e vivências, tanto internas quanto externa que ambas aristas iniciaram o processo de criação da obra. Entretanto o mais interessante foi a direção cênica ser direcionada por um atriz a uma bailarina. Corpo e voz necessitaram entrar em compasso e as possibilidades eram inúmeras. A própria maternidade composta na vida das duas criadoras foi o que norteou os questionamentos e indagações necessários para impulsionar os primeiros ensaios práticos, bem como a escrita da dramaturgia.

O pensamento em criação manifesta-se, em muitos momentos, por meios bastante semelhantes a esse que aqui vemos. Uma conversa com um amigo, uma leitura, um objeto encontrado ou até mesmo um novo olhar para a obra em construção podem causar esta mesma reação: várias novas possibilidades que podem ser levadas adiantes, ou não. (SALLES, 2007, 92)

Após este encontro das idéias e dos desejos de criação, impulsionadas pela experiência biográfica de Banov, que posteriormente dialogaram com questionamentos de Henrique, a atriz escreveu uma dramaturgia que norteou o processo de criação dentro da sala de ensaio, conduzindo e alinhavando as experimentações cênicas ali elaboradas. Estas ganharam corpo e se tornaram cena. O texto escrito foi coreografado e re-significado diante das necessidades cênicas que surgiam ao longo dos ensaios. Assim, muitas vezes a voz sucumbia ao movimento, e vice-versa, até que o ajuste necessário fosse encontrado.

A trilha sonora, o cenário e objetos cênicos chegaram à peça conforme a mesma ia sendo elaborada. Em sua maioria, os objetos cênicos se constituíram de antigos objetos da interprete, como elementos que recordassem sua infância. Exemplo a isto, podemos citar um caixa de música, objeto do quarto de criança da interprete, ao surgir como adereço também estimulou a criação da cena e impulsionou os sentidos elaborados ao longo do processo. Por ter sido apresentado em lugares alternativos e diversificados, cada espaço ganhou uma adaptação cênica e elementos vivos que compunham a cena com o olhar dramaturgicamente a própria dramaturgia do espaço.



Figura 6: SOPRO, Campinas (2013).
Foto: Paulo Heise.

A obra de arte para que se constitua, carece de vários procedimentos, que mais ou menos arbitrários, se estabelecem em um código, compondo, assim, um conjunto de normas que darão as características de cada configuração. Para a arte contemporânea não existe um código de normas para realizar as composições, e isso dá liberdade para pesquisas e manifestações de diferentes ordens. Não se entra no mérito de julgamento estético, aqui; neste momento de investigação, acredita-se que tudo é importante para a arte contemporânea seja o artista do espaço ao que surge em sua vontade... (PALUDO, 2007, 29).

Após discutirmos as experiências maternas de cada artista, tanto quanto filhas, mas, sobretudo, como mães abordamos diversos tipos de materiais teóricos, literários e documentários sobre a questão do parto; entramos em contato direto com profissionais da área de saúde que defendem o parto humanizado e discutem politicamente o uso abusivo de cesarianas. A compilação deste material jogou as artistas na sala de ensaio com muitas ideias para serem experimentadas e, com a certeza de antemão que o espetáculo não funcionaria plasticamente no formato do palco italiano. A necessidade da plateia se adentrar no espaço cênico como o bebê que se conforta num útero foi impulsionando a criação de imagens que adquiriam esta qualidade. E, em cada lugar de apresentação, as artistas criadoras buscaram um útero que compunha o espaço.

“SOPRO” é um espetáculo de dança teatral que fala sobre o nascimento; sobre como as pessoas chegam ao mundo e sobre a problematização do parto humanizado como uma questão política, ideológica e uma urgência humana.

Unir os gestos precisos da bailarina, corporificar as palavras escritas no texto e construir a partir daí uma dramaturgia colaborativa e um diálogo constante da dança e do teatro foram as ferramentas artísticas para abordar a questão. A arte neste caso, não estava desprendida de um olhar histórico e nem enrijecida numa dramaturgia linear e é neste sentido que entendemos a teoria de Lehmann sobre a arte contemporânea e dialogamos, mesmo que “vulgarmente”, com a terminologia pós-dramática para abordarmos a criação de “SOPRO” e sua relação com a vida.



Figuras 7, 8 e 9: SOPRO (2015). Foto: Nanah D’Luize.

Conectar dança e teatro não foi o maior desafio do projeto, na verdade este foi o grande casamento e eixo formal de experimentação. O olhar cauteloso do trabalho foi

cuidar das biografias apresentadas pelos criadores, uma vez que o espetáculo tem em sua base depoimentos e experiências autobiográficas. Como ultrapassar a dimensão pessoal e ganhar, ao mesmo tempo, através dela, substratos artísticos para intersecções formais, lançar o espectador dentro de uma discussão política, através de uma apresentação que em primeiro plano parece subjetiva.

Assim, potencializamos a crença do corpo memorial, de que ele carrega repertórios; aprendemos a partir da imitação, desde nossos primeiros dias de vida temos referencias de movimento e corpo que nos influenciam. Sempre fazemos referência a algum corpo, mesmo que seja nosso próprio, e para isto, não é necessário sempre haver uma categorização, devemos permitir essa transição do tempo, de ideia de imagens e até mesmo da própria memória que se desloca e se transforma.

O aprendizado da dança se faz pela eterna repetição de movimento de um mestre, este por sua vez teve outro mestre e assim por diante... cada gesto aprendido traz consigo uma história e um contexto mas que no ato de sua aprendizagem se depara com uma nova história e um novo contexto, ou seja, "... no momento do gesto dançado, o passado não para de se reconfigurar e de gerar figuras ainda não advindas... entretanto, nos alerta Launay, 2013 que a "transmissão" na dança não existe. Ela só ocorre mediante transformações, transduções, traduções, alterações e de modo muito inconsciente e inesperado..." (Launay, 2013, 90).

São, as traduções, transformações que se manifestam diferentemente no corpo de quem dança que faz com que a própria dança se perpetue na história, que continue viva.

... a dança é um campo historiografável... trata-se de enxergar os atravessamentos entre os acontecimentos e os registros, olhar para os corpos da dança como restos que vivificam mnemonicamente possíveis histórias e destituir a hierarquia que aparta arquivos, testemunhos e repertórios. Afinal, apenas os restos são passíveis de sobreviver ao tempo, pois sua condição de emergência é sempre dependente de um corpo capaz de performar as memórias que o atravessam. Sendo assim, os corpos performam os restos da memória da dança, atualizando os documentos e desfragmentando os fatos. (NHUR, 2013, 57)

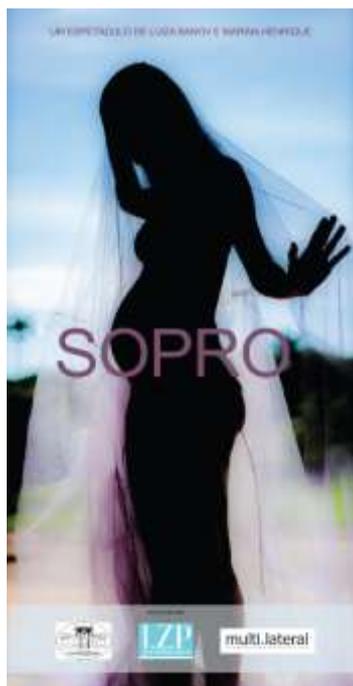


Figura 10: Cartaz de divulgação de SOPRO.
Foto: Paulo Heise.

Em Brandstetter (2007), temos a idéia de que a dança traz um conhecimento dinâmico, entretanto o conceito de memória cultural nos é ainda um tanto estático para a autora, “...Encontrar uma linguagem para a experiência e a percepção é um desafio que pode nunca ser satisfeito...” (BRANDESTETTER, 2007, 44).

A historiografia da dança se faz em muito dos relatos, arquivos “...o que resta entre o arquivo e a testemunha é o que serve de material para se fazer história. E, porque são residuais, não podem atestar evidências, apenas apontar para aquilo que desapareceu entre o dito e o não dito” (NUHR, 2013, 54). Exemplo a isso, citamos o desenvolvimento da dança na Alemanha, como sementes semeadas pelo tempo. São pensamentos sobre movimento que transitam gerações de bailarinos principalmente através da vivência de artistas com mestres, perpetuando o conhecimento no tempo. Sobre isto encontramos em Banov, 2011 que:

...não há criação sem tradição, assim como também não há desenvolvimento do aluno e das linguagens sem tradição... o aprendizado da dança como transcendente, ancestral e intuitivo, como que realizado muitas vezes de forma artesanal; acontece na transmissão do conhecimento de uma geração para a outra, sendo necessário aos alunos não somente elementos técnicos, mas também elementos da vida comum que ultrapassam os limites da sala de aula. Toda experiência de uma vida influi no aprendizado da dança; a dança nada mais é que a vida acordada e recordada, escrita no corpo. (BANOV, 2011, p. 53)

Assim, as experiências biográficas podem impulsionar o artista a se expressar e se (re)significar, tendo o corpo como lugar de passagem, de encontro, de partida ou saída de todo saber interno, das pesquisas e dos diálogos inerentes das relações. É como se o corpo fosse uma caixa propulsora de conteúdo e também transformadora do mesmo.

Referências bibliográficas:

- BANOV, R. F. Luiza. *Dança teatral: reflexões sobre a poética do movimento e seus entre-laços*. Dissertação (Mestrado em Artes), Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.
- BASTOS, Helena. Cada dança tem o seu jeito ou cada inventor descobre um jeito. In: NORA, Sigrid (org.) *Húmus*. n. 3. Caxias do Sul, Lorigraf, 2007. pp. 201-216.
- BRANDESTETTER, Gabrielli. Dance a culture of knowledge. In: GEHM, Sabine; HUSEMANN, Pirkko; Von WILCKE, Katharina (eds.) *Knowledge in motion –P* perspectives of artistic and scientific research in dance. Bielefeld/Germany, Transcript Verlag, 2007.
- GUTMAN, Laura. *A maternidade: e o encontro com a própria sombra*. Rio de Janeiro, BestSeller, 2012.
- JAMENSON, Frederic. *Pós-modernidade: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo, Editora Ática, 2002.
- JONES, Ricardo. *Memórias de um homem de vidro: reminiscências de um obstetra humanista*. Porto Alegre, Brochura, 2004.
- LAUNAY, Isabelle. *A elaboração da memória na dança contemporânea e a arte da citação*. Bienal SESC de Dança, 2009.

- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo, Cosac Naify, 2007.
- MACEDO, V. *Trajetórias em construção: escritos cênicos dos pesquisadores do LAPETT*. Curitiba, Prismas, 2016.
- NHUR, Andréia. A não história da dança ou a historiografia dos restos. In: RENGEL, Lenira e THRALL, Karin. *Corpo e cena*. vol.5. Guararema, Anadarco, 2013.
- PALUDO, Luciana. Presença e limite: esboço de uma reflexão. In: NORA, Sigrid (Org.) *Húmus 3*. Caxias do Sul, Lorigraf, 2007. pp. 23-35.
- SALLES, Cecilia. Alguns diálogos foram possíveis. In: NORA, Sigrid (Org.). *Húmus 3*. Caxias do Sul, Lorigraf, 2007. pp. 87-103.

Sites:

- <http://g1.globo.com/globo-news/noticia/2013/10/sagracao-da-primavera-do-russo-igor-stravinsky-completa-100-anos.html>. Acessado em 20 de Fevereiro de 2014.
- <http://www.portalabrace.org/vicongresso/territorios/Ernesto%20Valen%E7a%20-%20Entre%20o%20teatro%20p%F3s-moderno%20e%20o%20p%F3s-dram%Eltico.pdf>. Acessado em 20 de Fevereiro de 2014.

Ensaio para Pauso

Marcelle Ferreira LOUZADA
Universidade Estadual de Campinas – Unicamp

On the road. Outra vez, pé na estrada. Minas Gerais, Ceará, São Paulo, são tantos caminhos se descortinando no meu campo de visão como uma longa estrada de linhas contínuas e continuadas. Mais uma vez, pé na estrada, não importa quantas pegadas sejam necessárias: deseja-se cidades. O sentido da viagem é uma viagem de sentidos. E faz sentido começar essa narrativa torta, relato de viajante sem rumo, em uma retrospectiva pelos meados de maio de 2013, quando parti de Belo Horizonte para o nordeste brasileiro, empurrando, com uma das mãos, uma mala de rodinhas e segurando, na outra, uma passagem aérea. Na ocasião, ansiava por novos ares, algo que impulsionasse os meus processos de criação que acreditava estar estagnados e ranzinzos em ritornos de funções envolvendo casamento, dinheiro e trabalho. O destino escolhido se deu, principalmente, por causa do mar. Já havia visitado Fortaleza e desde então me parecia instigante morar em uma cidade que abrigava um litoral azul. Outro fator que me chamou bastante atenção foi o desenho de representação da cidade no mapa nacional; nele, Fortaleza parece mesmo figurar como um lugar “pra lá de onde o vento faz a curva”.

Em uma carta destinada ao amigo Neal Cassady, residente em San Francisco, no mês de maio de 1951, Jack Kerouac afirmava que “a estrada já foi toda contada” (2013, p.11). Com essa frase, não obstante, ele anunciava que acabara de escrever *On the road*, relatando as experiências de viagens partilhadas com o amigo pelos Estados Unidos e México. Segundo Kerouac, “a história é sobre você e eu e a estrada” (2013, p.11). Ademais, como uma estrada que se descortina aos olhos do viajante, o livro foi escrito em um rolo de papel com 36 cm de comprimento e, inserido na máquina de escrever desenrolava-se sobre o chão a medida em que era escrito. A obra, contudo, marca a geração beat – ou movimento beat – termo usado para descrever um grupo de amigos norte-americanos, escritores e poetas, que vieram a se tornar conhecidos entre o final da década de 50 e início de 60, e tinham como forte característica o processo de “escrita em fluxo ou fluxo de consciência”. Compactuavam, entretanto, de uma contracultura e entendiam o nomadismo como devir, sem amarras institucionais, máscaras sociais ou qualquer hierarquia de valor moral.

On the road narra a vida por meio da experiência da estrada, através de uma escrita autobiográfica. Aqui, entende-se por autobiografia uma figura da leitura, não um gênero ou um modo, mas uma poética onde o artista é narrador e sujeito de sua produção. Durante três semanas, entorpecido por benzedrina e café, Kerouac recuperou as anotações de uma espécie de diário de bordo escrito durante as viagens realizadas, e mais lembranças que surgiam nos delírios psicodélicos e sono, em um processo de escrita ininterrupta, sem nenhum parágrafo ou pontuação. Simplesmente sentou-se em frente a máquina de escrever e se colocou a narrar a vida, tudo sobre pegar a estrada e cruzar a América, embalado pelo ritmo *beep bop*, na companhia de seu grande amigo Neal. E assim fez, de fato, da vida a própria arte, em uma espécie de escrita de si, como confere o termo Foucault. De acordo com o autor, a escrita de si não estaria relacionada somente ao si próprio, no sentido da identidade, mas a uma soma de intimidades que vão de encontro à coletividade. (2000, p.46). Entretanto, na narrativa autobiográfica não se está comprometido com a veracidade dos fatos relatados; há um embaralhamento entre os fios da vida e os fios da obra, ou seja, entre ficção e realidade de modo em que não se sabe onde um termina e o outro se inicia, eles estão imbricados.

Seja com dezesseis ou com vinte e poucos anos, entrar em contato com uma literatura beat realmente faz com que o coração se aventure em terras desconhecidas, com que a palavra seja retomada enquanto autoria ou mesmo “máquina de guerra” (DELEUZE, 1996). Contudo, a respeito de autoria, a pesquisadora Suzy Sperber articula o termo à “pulsão de ficção”. Segundo a autora, a “simbolização, efabulação e imaginário pertenceriam ao elemento comum ao ser humano de todas as culturas, em todos os tempos” (2009, p.98). Sendo assim, criar corresponderia a re-inventar a si e às realidades ao redor sendo que a pulsão de ficção, uma vez estimulada poderia conduzir a processos de criação autorais. Nesse sentido, um autor é alguém que consegue retomar a capacidade de agir e criar, valorizando a si mesmo e as suas experiências de vida, trazendo à vida o caráter de obra e vice-versa, desafiando os limites entre a criação estética e a vida cotidiana. Aos 30 e poucos anos, além dos beats e, claro, Balzac, ansiava por um processo de escrita autoral que desenhasse a vida como arte. Com uma bagagem inscrita no corpo de uma vida inteira dedicada à dança, o movimento servia mesmo como motor de voos ensaiados; o que queria era tecer uma dramaturgia do cotidiano, tomando como ponto de partida a experiência da viagem. Desejava, acima de tudo, descortinar o estrangeiro.

Em *O conto da ilha desconhecida*, escrito por José Saramago (1998), um homem bate à porta do rei para pedir-lhe um barco. Ao ser indagado pelo próprio rei sobre o porquê de querer um barco, discorre sobre a sua pretensão de ir ao encontro de ilhas desconhecidas, que não existem nos mapas.

Para ir à procura da ilha desconhecida, respondeu o homem, Que ilha desconhecida, perguntou o rei disfarçando o riso, como se tivesse na sua frente um louco varrido, dos que têm a mania das navegações, a quem não seria bom contrariar logo de entrada. A ilha desconhecida, repetiu o homem, Disparate, já não há ilhas desconhecidas, Quem foi que te disse, rei, que já não há ilhas desconhecidas, Estão todas nos mapas, Nos mapas só estão as ilhas conhecidas, E que ilha desconhecida é essa de que queres ir à procura, Se eu te pudesse dizer, então não seria desconhecida. (SARAMAGO, 1998, p.16-17)

A procura de ilhas desconhecidas pousei no Ceará, desconhecendo essa terra e essa gente. Por meio das redes sociais, consegui contato para me hospedar na casa de uma artista, Silvia Moura, residente de uma antiga casa no bairro Benfica, em Fortaleza, onde dividia o espaço com as filhas, uma coleção de coleções, acervo de sua performance artística: “Anatomia de coisas encalhadas” e cinco gatos. Todos os cômodos da casa eram tomados por grandes caixas de papelão abrigando alguma coleção, seja de tampinhas de garrafa, caixas de remédio ou mesmo maços vazios de cigarro. Em algumas semanas, por mais que ansiasse pela novidade e pelo acontecimento me sentia sufocada. Não conseguia encontrar um lugar para exercer o eu e isso era difícil. Outras cartografias, assim, fizeram-se insurgentes. A cada semana, hospedava-me na casa de alguém que oferecesse gentilmente pouso, visto que nas redes sociais e mesmo nas conversas cotidianas me colocava com essa urgência para sobrevivência nômade. Diversas pessoas se fizeram presente nesse percurso: Silvia, Eloá, Maíra, Iná, Paulo, Erika, Fátima, Duda, Sergio, Julia, Gustavo, Caio, Ricardo, Raphael, uma coleção de impressões humanas narradas no cotidiano de sensações. Ser artista, estar no nordeste, sem vínculos empregatícios ou ligações institucionais, instigou a inauguração de outras possibilidades de articulação e produção artística.

Cada dia e cada sensação foram registrados em um diário de bordo, escrito desde então. Neste movimento tudo era mesmo movimento: não possuía mais casa e nem casamento, nenhum comprovante de residência e nem mesmo vínculo empregatício ou

carteira assinada. A partir de então, o desafio era viver o cotidiano da vida, resistindo nas poéticas nômades por meio de pousos passageiros nas residências de pessoas que me convidavam para estar. Em nenhum momento enfrentei essa condição como fracasso, derrota ou condição humilhante. Ao contrário, emancipava-me como artista ativista, pesquisadora da cidade, ao me colocar como corpo em estado de experimentação permanente. Com uma necessidade de prestar um testemunho do meu próprio tempo e narrar a singularidade desse discurso que se fez em meu corpo, ao final de 2013 decidi entregar o diário escrito a amigos artistas que se fizeram presentes na estrada, para a construção de algo. Pousos, assim, configurou-se enquanto exercício de composição do cotidiano, em um corpo que se presentificou em uma espécie de instalação coreográfica. Nesta instalação, 03 vídeos, frutos da livre criação de artistas visuais a partir da leitura do diário contemplam a ambiência instalativa percorrida pelo corpo. Este, revisita suas memórias criando a dramaturgia da cena através de fragmentos, recortes de história, pequenas frases coreográficas em uma ação ininterrupta que se ressignifica em tempo real. A trilha sonora é executada ao vivo, criando uma ambiência peculiar. Aos vídeos e à ambiência sonora somam-se objetos pessoais, coleção de rolhas de vinho, isqueiros sem gás e castanhas de caju - fruta típica do nordeste - cartas e emails trocados e os próprios diários de bordo, além de mapas recortados da cidade de Fortaleza, molhos de chaves e a mala de rodinhas.

Tomando a existência como ponto de partida para a pesquisa em arte, as experiências vividas constituem matéria-prima no processo de produção artística, trazendo à vida o caráter de obra. As escolhas diárias, as estradas trilhadas, a relação com o outro, com o mundo, o que é permitido viver delineiam a estética da existência através da concretização da poesia na vida cotidiana. Neste sentido a cada indivíduo é dada a possibilidade da produção inventiva de si, utilizando das ferramentas que mais o potencializam. Colocar-se na situação de “sem casa”, deixar-se estar por meio do convite das pessoas para pousos passageiros, oportunizou a experiência do viver junto. Tal como Barthes (2003) concebe o termo, o exercício do viver junto promove uma espécie de moral da delicadeza, através da escuta das diferenças.

Entretanto, da experiência relacional, fez-se possível imergir no campo processual da arte, através da narrativa da vida cotidiana. O encontro com artistas cearenses fortaleceu as redes dialogais, na produção de uma obra híbrida, conectada a múltiplas vozes, no alargamento das fronteiras entre as linguagens. Há que se considerar, entretanto, que esta obra se fez e se faz em constante processo de mutação: ela amplia-se a cada apresentação em uma dramaturgia que se tece no aqui e agora. Novos e-mails, cartas, objetos, material de vídeo e áudio são agregados à instalação, tornando mais volumoso o acervo de coleções já inauguradas. Outras terras também foram descortinadas: de Fortaleza, em 2016, parti para São Paulo, mais uma vez, ansiando por novos ensaios para pousos. Assim como a vida está em permanente estado de mutação, também Pousos está em constante remodelamento – se direciona para o processo, como a existência, que não cessa em acontecimentos. O diário de bordo passa a ser encarado como exercício poético do cotidiano e novos fatos são narrados, atualizando as referências e ampliando o campo subjetivo. Provoca-se, neste caso, a constante atualização do corpo, na sua relação com o espaço e com o outro, em uma dramaturgia do presente. Pousos é, sobretudo, a escrita da minha vida, todos os dias, nos percursos que se fizeram e nos que aqui se encontram, na presentificação de mim nesse tempo-espaço, nas cidades em que habito e por onde sou habitada. Mas nesse movimento de criação e dramaturgia, um conjunto de pessoas se misturam a mim, em encontros de biografias poéticas. No decorrer dos des-caminhos, a presença de Marília Oliveira e Regis Amora, desde a ideia de criar pela leitura do diário e até mesmo aos encontros promovidos para conversar e conviver

se fizeram potência, assim como o Allan Diniz se fez presente ao se assumir no trabalho através de sua leitura pessoal de um recorte geográfico e afetivo da cidade. Vitor Colares e sua companhia musical, também se fez silêncio inclusive nas muitas mesas de bar que partilhamos durante minha estadia na cidade. E a participação ativa do meu companheiro Jonnata Doll, a quem dedico páginas a fio da escrita no diário e a quem segui viagem de mãos dadas com destino a São Paulo, para outras aventuras.

Sem delongas, tudo dito, sentido. O acontecimento se faz novidade apenas se considerarmos a experiência pessoal do sujeito. Cada um é provedor de uma história singular, de uma dramaturgia autoral, então, cabe a cada um promover ao corpo um conjunto significativo de experimentações para toda uma vida, porque, afinal, “as únicas pessoas que me interessam são os loucos, os que estão loucos para viver, loucos para falar, que querem tudo ao mesmo tempo, aqueles que nunca bocejam ou falam chavões... mas queimam, queimam como fogos de artifício pela noite” (KEROUAC, 2013, 129).

Referências bibliográficas:

- BARTHES, Roland. *Como viver junto*. São Paulo, Martins Fontes, 2013.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. vol. 3. São Paulo, Editora 34, 1996.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Rio de Janeiro, Passagens, 2000.
- KEROUAC, Jack. *On the road*. Porto Alegre, L&PM, 2013.
- SARAMAGO, José. *O conto da ilha desconhecida*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.
- SPERBER, Suzy. *Razão e Ficção: uma retomada das formas simples*. São Paulo, Hucitec, 2009.

O teatro escrito com a pena da melancolia

Matheus COSMO
Universidade de São Paulo – USP

And where there is no public recognition or discourse through which such a loss might be named or mourned, then melancholia takes on cultural dimensions of contemporary consequence.

Judith Butler

Este texto não nasce de um mero acaso. A investigação acerca da melancolia compõe um arsenal teórico iniciado com algumas declarações enunciadas em “A melancolia conjunta escrita com a tinta em primeira pessoa”, publicado pela Revista Sala Preta no segundo semestre de 2016. Contudo, se, naquela ocasião, me interessava a percepção de uma suposta proliferação de manifestações autobiográficas como um sintoma de uma configuração subjetiva profundamente melancólica, estruturada por organizações socio-históricas, as linhas a seguir tomam outro rumo – ainda que seja paralelo àquele discriminado acima. Poder-se-ia dizer que, juntos, os dois textos revelam a face complementar de um mesmo problema, impulsionado por aquilo que se convencionou chamar *modernidade*.

Mais importante do que a busca por uma demarcação exata de quando teve início tamanha configuração socio-histórica, cujos traços já são perceptíveis ao menos desde o século XVI, apresenta-se o desejo pela caracterização de seus devidos impactos, descritos por Max Weber a partir de quatro categorias, fundamentais ao modo de funcionamento e organização do próprio capitalismo: o espírito de cálculo e o racionalismo econômico, o desencantamento do mundo, a instrumentalização da razão e a dominação burocrática. São esses os fatores que levam Michael Löwy e Robert Sayre a concluir que parte da experiência moderna encontra-se marcada pela perda profunda de um conjunto de valores qualitativos que, com seu desaparecimento, abrem espaço apenas a impulsos advindos de um suposto valor de troca¹. Não é outro o motivo que leva uma psicanalista como Maria Rita Kehl a se defrontar com o seguinte problema: estariam as condições da melancolia instauradas no âmago da própria modernidade? Na tentativa de encontrar uma resolução ao presente enigma, um conjunto de textos deve ser levado em consideração – todos, frente aos impasses e estragos causados durante a Primeira Guerra Mundial, escritos pelas mãos de Sigmund Freud. Recupera-se, aqui, os seguintes textos: “A transitoriedade”,

¹ Vale ressaltar que a organização e desenvolvimento do capitalismo apenas fortaleceram a investigação e exacerbaram de valores de troca. Não por menos, David Harvey, em recente livro, traduzido por Rogério Bettoni e publicado pela Editora Boitempo, sustenta que um dos pilares de superação deste famigerado sistema deve ser o fortalecimento da percepção do arbitrário abismo existente entre o valor de uso e o valor de troca de determinados objetos – aquilo que Herbert Marcuse traduziria como o reconhecimento de quais necessidades são, de fato, verdadeiras e quais são resultantes de mero fetiche. Contudo, também em indesejáveis sentidos, permanece vivo seu preciso diagnóstico: “a questão sobre quais necessidades devam ser falsas ou verdadeiras só pode ser respondida pelos próprios indivíduos, mas apenas em última análise; isto é, se e quando eles estiverem livres para dar a sua própria resposta. Enquanto eles forem mantidos incapazes de ser autônomos, enquanto forem doutrinados e manipulados (até os seus próprios instintos) a resposta que derem a essa questão não poderá ser tomada por sua. E, por sinal, nenhum tribunal pode com justiça se arrogar o direito de decidir quais necessidades devam ser incrementadas e satisfeitas. Qualquer tribunal do gênero é repreensível, embora a nossa revulsão não elimine a questão: como podem as pessoas que tenham sido objeto de dominação eficaz e produtiva criar elas próprias as condições de liberdade?” (MARCUSE, 1967, p. 27).

escrito em 1915; “Considerações atuais sobre a guerra e a morte”, publicado junto ao anterior no ano de 1916; e o famoso “Luto e melancolia”, também escrito em 1915, mas publicado apenas em 1917.

Tendo classificado como oscilante a definição do que seria a melancolia, Freud parece se importar menos com uma possível exatidão conceitual e mais com a percepção de seus efeitos, em contraste com aqueles manifestos no luto. Em oposição a esse, um sujeito melancólico não consegue discernir com clareza aquilo que perdeu, de modo que a declarada perda torna-se inconsciente – uma dinâmica exemplificada com cautela por Julia Kristeva, na formulação a seguir:

Por exemplo, na melancolia o objeto está ao mesmo tempo no exterior e no interior, é ao mesmo tempo amado e odiado e, por essa razão, provoca a depressão: ‘eu’ fui abandonado(a) por meu amante ou minha amante, um colega de trabalho me magoou, ele ou ela é meu inimigo(a) etc., mas as coisas não param por aí. É impossível que eu mude de parceiro ou de projeto, pois o objeto que me feriu não é apenas odiado: é também amado, e portanto identificado a mim: ‘eu’ sou esse outro detestável, ‘eu’ me odeio em seu lugar, eis por que ele provoca minha depressão, até o suicídio, que é um assassinato impossível, disfarçado. (KRISTEVA, 2000, p. 84)

Qualquer semelhança entre a dinâmica de identificação e incorporação, descrita por Kristeva, com base nas considerações feitas por Freud, e o suicídio de Trepnev, no último ato de *A Gaivota*, não tende a ser mera coincidência. Do mesmo modo que a internalização do objeto perdido tende a ser um mecanismo de recusa da declarada perda, o suicídio tende a ser um modo de perpetuar a vida até a eternidade. Diria Giorgio Agamben que há coisas que só podem ser retidas se já estiverem perdidas desde sempre – um bonito paradoxo que, para ele, constitui a verdadeira arte de viver: “A arte de viver é, nesse sentido, a capacidade de nos mantermos em relação harmônica com o que nos escapa” (AGAMBEN, 2014, p. 166).

É certo que tamanha explosão melancólica remonta aquele que foi o grande movimento moderno, configurando uma crítica à própria modernidade: o romantismo. Löwy e Sayre estavam certos de que um dos traços românticos que deve sempre ser acentuado é a aguda convicção melancólica da perda de certos valores – perda que, por conseguinte, acarretou uma completa alienação e reificação. A necessidade de resgate desta formulação advém de uma de suas mais exatas consequências. Muito se tem dito acerca de uma suposta nostalgia romântica; um desejo constante de retorno ao passado. Contudo, seria pertinente seguir um jogo proposto por Fredric Jameson, em um de seus livros: nas sentenças em que aparece o verbete *modernidade*, dever-se-ia ler *capitalismo*. Assim sendo, seria preciso dizer que o impulso de resgate de uma configuração advinda de outrora, fundamento romântico por excelência, buscava apenas a concretização de uma experiência de mundo completamente distinta da atual, a fim de tornar viáveis as possibilidades de sua transformação. O resgate ao passado era o vislumbre de uma nova possibilidade futura, capaz de abdicar das indesejáveis configurações capitalistas. Nesse sentido, a conclusão daqueles dois autores supracitados não poderia ser outra que não a percepção de que, “sem nostalgia do passado, não pode existir sonho de futuro autêntico. (...) a utopia será romântica ou não será”.

Estudos como o desenvolvido por Löwy e Sayre implicam a necessidade de reconhecer certa ambiguidade no trato com as hipóteses acerca da melancolia. Há quem diga que a ausência desse reconhecimento é uma das características dos estudos freudianos, que acabaram, indiretamente, por *privatizar* certa concepção da ideia mesma

de melancolia. Era o poeta Giacomo Leopardi quem, no século XIX, caracterizava a melancolia como o mais sublime dos sentimentos humanos. Embora o melancólico esteja sempre a reclamar certa impossibilidade de uma experiência plena, denunciando sempre uma fratura constituinte, foi por meio da melancolia que, durante séculos, a própria atividade do artista tornou-se passível de descrição. Foi Aristóteles quem defendeu a existência de uma ligação estreita entre a postura melancólica e a qualidade de pensamento necessária ao exercício filosófico, por exemplo. Nesses termos, antes de ser uma patologia, a melancolia seria o próprio *éthos* do filósofo. Caso seja preferível: ela sempre foi uma base de criação. Por essa razão, não deve causar espanto aquela que foi uma das afirmações mais valiosas de Julia Kristeva: a constatação de que não há imaginação que não seja, aberta ou secretamente, melancólica.

Feitas essas considerações, dois são os aspectos que aqui merecem certo destaque. Se a experiência melancólica é aquela que parece se situar em um intervalo entre um passado, marcado pela perda, e a imprecisão de um desconhecido futuro, qual o espaço reservado à melancolia em uma época que se encontra mergulhada em um eterno presente – ou, para retomar uma valiosa expressão de Raymond Williams, em uma *eternal contemporaneity*? A aparente irresolução do enigma apenas revela uma possível transformação socio-histórica: não mais vista como um mero problema a ser enfrentado, a melancolia tornou-se, atualmente, o próprio modo de produção de subjetividades. Com base em um diagnóstico feito por Judith Butler, isso seria o equivalente a dizer que, hoje, o poder age nos melancolizando – não é à toa que, diante de uma tragédia como *Antígona*, a questão central que Butler irá se colocar é: afinal, quem pode desejar o desejo do Estado?²

A correspondência entre o Estado e as subjetividades melancólicas emergentes efetua-se por meio de um denominador comum: a ideia de crise. Se foi Kristeva quem reconheceu que, em épocas de crise, a melancolia se impõe e é expressa, coube aos anônimos integrantes do Comitê Invisível a aguda percepção de que já não vivemos uma crise do capitalismo, mas o triunfo de um capitalismo da crise. O poder já não se perpetua evitando possíveis crises; ao contrário, tais operações tornaram-se, por excelência, seu atual e mais exato modo de funcionamento e organização. Nesse sentido, seria urgente questionar: o que significa falar de e sobre crises em uma época na qual o capitalismo se manifesta, perpetua e organiza a partir de suas próprias crises?

A pergunta que, à primeira vista, pode parecer simples possui um referente muito claro, com o qual busca dialogar: Jean-Pierre Sarrazac. Em meio a suas críticas às formulações de Peter Szondi que, certamente, trazem certa ideia de crise ao centro do debate acerca da dramaturgia moderna, afirma:

Mas será preciso por isso renunciar ao conceito de “crise” em torno do qual se organiza toda a teoria szondiana do drama moderno? As decepções e ilusões da pós-modernidade – espaço dos “possíveis” previamente repertoriados; espaço que pretende fechar esse lugar demasiado aberto, demasiado instável, demasiado “em crise” e “crítico” da modernidade – nos incitam, ao contrário, a manter esse conceito de crise em operação no seio da poética do drama. Substituindo, porém, a ideia de um processo dialético com início e, sobretudo, “fim”, pela ideia de uma crise *sem fim*, nos dois sentidos do vocábulo. De uma crise permanente, de uma crise sem solução, sem horizonte preestabelecido.

² Nesse sentido, vale a leitura e consulta de seu livro *Antigone's claim*, traduzido para o português como “O clamor de Antígona: parentesco entre a vida e a morte”, publicado, em 2014, pela Editora da Universidade Federal de Santa Catarina (EDUFSC).

De uma crise inteiramente em imprevisíveis linhas de fuga.
(SARRAZAC, 2012, p. 32)

Ora, se o impulso da arte contemporânea tende a se afirmar exatamente como aquele que também fomenta e estrutura as organizações e configurações sociais, os resultados artísticos advindos dessa empreitada podem até ser intensos e significativos, mas certamente serão inofensivos. Independentemente dos resultados alcançados por Szondi em seu estudo, seria preciso lembrar que, nessas circunstâncias, vislumbrar o término de uma crise implica, dentre outras coisas, o vislumbre das possibilidades de transformação das condições materiais – algo que, certamente, se encontra fora do horizonte de expectativas de Sarrazac. Se levado até as últimas consequências, este raciocínio poderia acarretar um simples joguinho de autoria, como por exemplo: afinal, a frase “Não pense em crise, trabalhe!” foi dita por Michel Temer ou por Sarrazac? A resposta pode ser mais difícil do que parece...

Seguindo por mais algumas páginas aquele livro organizado por Sarrazac, quando a discussão se volta ao estudo dos diálogos, uma complicada conclusão parece despontar das poucas páginas destinadas ao assunto. Para o teórico francês, a ênfase atribuída aos monólogos, no teatro moderno e contemporâneo, parece ser apenas o sintoma de algo mais importante, ainda a ser concretizado: a reconstrução do diálogo³. Tendo a imaginar que são outros os encaminhamentos que devem ser feitos nessa discussão. Certa vez, quando analisou o legado e a contribuição de Slavoj Žižek para a filosofia contemporânea, Vladimir Safatle reconheceu que a grande herança deixada pela modernidade, desde seu respectivo advento, foi a investigação de possibilidades de lidar com uma subjetividade que já não é passível de ser circunscrita por meio de atributos relativos ao *humano*, mas que tende a se manifestar sempre como uma potência disruptiva e negativa. Em outras palavras, sem querer simplificar demais a questão, seria algo equivalente ao irresolúvel impasse freudiano: como lidar com a pulsão de morte? Em termos equivalentes aos levantados ao longo deste texto: como recuperar aquela potência intrínseca à melancolia? Certamente, várias poderiam ser as possíveis respostas a essas perguntas, que ainda se encontram abertas a improváveis resoluções. No entanto, uma versão será aqui enfatizada – aquela que, ao invés de apostar no diálogo, tende a pensar em termos negativos.

Foi a filósofa eslovena Alenka Zupančič quem reconheceu a importância de valorizar uma palavra que, aos poucos, parece ganhar cada vez mais espaço em alguns estudos: *dessubjetivação*. Ao invés de imaginá-la como a destituição de uma inespecífica subjetividade, seria preciso considerar essa categoria como um excedente de uma parcela de negatividade que funda o sujeito. Uma coisa só existe porque *é e não é*, ao mesmo tempo. Não há uma relação de exclusão entre positivo e negativo, mas sempre uma complementaridade que é exatamente o fator que possibilita qualquer intento de transformação. Seria algo semelhante àquilo que Angélica Liddell exclamava, no centro da cena, em um espetáculo como *Que haré yo con esta espada? (Aproximación a la ley y al problema de la belleza)*, quando, dirigindo-se ao público, não hesitava em exclamar algo como: “Vocês destruíram o porvir com um excesso de vida! Vocês precisam reconhecer a morte!” – o que seria o equivalente, nos termos deste texto, a exclamar: “vocês precisam reconhecer e habitar o negativo!”. Menos do que instaurar uma nova possibilidade dialógica, esta prática parece ser o sintoma de uma redescoberta do negativo, em uma época “pobre de negatividades” (HAN, 2015, p. 14). Talvez, seja outro o instrumento que acabe ganhando espaço com essas descobertas. Algo que tende a

³ Em suas palavras: “Talvez a impulsão do monólogo no teatro moderno e contemporâneo, essa tendência do monólogo a suplementar o diálogo interpessoal, não tenha sido senão o sintoma de um fenômeno mais fundamental: reconstruir o diálogo sobre a base de um verdadeiro dialogismo” (SARRAZAC, 2012, p. 73).

implodir as próprias categorias com as quais pensamos parte das manifestações cênicas atuais – incluindo, e especialmente, a de *diálogo* e, até mesmo, a de *teatro*.

Contudo, há um ponto no qual todos parecem concordar: faz parte da composição do teatro moderno certo ofuscamento do diálogo cênico. Perto do término deste texto, as palavras de Walter Benjamin mostram-se fundamentais:

O trágico assenta num conjunto de princípios do discurso falado entre seres humanos. Não existe pantomima trágica. E também não existe nenhum poema trágico, nenhum romance trágico, nenhum acontecimento trágico. O trágico não se limita a existir exclusivamente no âmbito do discurso dramático humano; é mesmo a única forma própria do diálogo humano primordial. Isto significa que o trágico não existe fora do diálogo entre humanos, e que não existe nenhuma forma desse diálogo a não ser a trágica. (BENJAMIN, 2013, p. 265)

Se o trágico não existe fora do diálogo e foi a substância dialógica mesma que se tornou passível de silenciamento, seria possível afirmar que, por ora, o trágico já não se encontra mais no nível da manifestação, mas sempre em latência. A modernidade legounos a tarefa de viver sob a iminência do trágico – e uma simples e exata palavra, assim que dita, pode vir a desencadear uma verdadeira catástrofe (a mesma que se deixa sempre para o dia seguinte e para depois de amanhã). Questionaria Marcuse: “A ameaça de uma catástrofe atômica, que poderia exterminar a raça humana, não servirá, também, para proteger as próprias forças que perpetuam êsse perigo? Os esforços para impedir tal catástrofe ofuscam a procura de suas causas potenciais na sociedade industrial contemporânea” (MARCUSE, 1967, p. 13).

No entanto, há sempre algo que escapa da linguagem e de nossos esforços de simbolização – aquilo que Lacan chamaria de Real. Embora seja inapreensível, é somente por meio de nossos esforços representativos que tal Real pode vir a se manifestar, sempre como uma impossibilidade, instaurando uma lacuna nunca preenchida. A linguagem fracassa em seu processo de simbolização e, somente por meio de seu fracasso, certa substância inapreensível dá-se a ver. Talvez seja essa uma possível qualidade substancialmente trágica, na qual se encontra imersa a contemporaneidade, transfigurando um incansável esforço cujos resultados não se revelam em curto prazo. Disse John Gassner, certa vez, que a tragédia é precisamente o único luxo que uma sociedade carente de reformas pode vir a dar-se... Entretanto, para terminar com grau de uma suposta esperança, seria preciso resgatar aquilo que destacou Maria Rita Kehl, a certa altura de seu livro *O tempo e o cão*: “os verdadeiros ‘avanços’ civilizatórios, quando ocorrem, não são necessariamente avanços da técnica, mas sim avanços nas possibilidades de simbolização do Real” (KEHL, 2015: 29).

Há certas coisas que são como um tesouro perdido e sem nome – e, ainda assim, constituem verdadeiros tesouros, diria Hannah Arendt. Seja como for, um dado é certo: ainda há muito a aprender com Bartleby.

Referências bibliográficas:

- AGAMBEN, Giorgio. O último capítulo da história do mundo. In: *Nudez*. Tradução de Davi Pessoa. Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2014. pp. 163-167.
- AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias – a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Tradução de Selvino José Assmann. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2007.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Edição e tradução de João Barrento. 2ª ed. Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2013.

- BUTLER, Judith. *The psychic life of power: theories in subjection*. Stanford, California, Stanford University Press, 1997.
- COMITÊ INVISÍVEL. *Aos nossos amigos: crise e insurreição*. Tradução: Edições Antipáticas. São Paulo, n-1 Edições, 2016.
- FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. Tradução, introdução e notas: Marilene Carone. São Paulo, Cosac Naify, 2011.
- HAN, Byung-Chul. *Sociedade do cansaço*. Tradução: Enio Paulo Giachini. Petrópolis, Vozes, 2015.
- HARVEY, David. *17 contradições e o fim do capitalismo*. Tradução: Rogério Bettoni. Revisão técnica: Pedro Paulo Zahluth Bastos. São Paulo, Boitempo, 2016.
- JAMESON, Fredric. *A singular modernity: essays on the ontology of the present*. London, Verso, 2002.
- KEHL, Maria Rita. *O tempo e o cão: a atualidade das depressões*. 2ª ed. São Paulo, Boitempo, 2015.
- KRISTEVA, Julia. *Sentido e contra-senso da revolta: poderes e limites da psicanálise I*. Tradução: Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro, Rocco, 2000.
- KRISTEVA, Julia. *Sol negro: depressão e melancolia*. Tradução: Carlota Gomes. 2ª ed. Rio de Janeiro, Rocco, 1989.
- LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia: o romantismo na contracorrente da modernidade*. Tradução: Nair Fonseca. São Paulo, Boitempo, 2015.
- MARCUSE, Herbert. *A ideologia da sociedade industrial*. Tradução: Giasone Rebuá. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1967.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Tradução: André Telles. São Paulo, Cosac Naify, 2012.
- WEBER, Max. *A ética protestante e o "espírito" do capitalismo*. Tradução: José Marcos Mariani de Macedo. Revisão técnica, edição de texto, apresentação, glossário, correspondência vocabular e índice remissivo: Antônio Flávio Pierucci. São Paulo, Companhia das Letras, 2004.

Cadê a personagem que estava aqui? Notas sobre o processo de mutação da personagem na estrutura do drama

Nayara Macedo Barbosa de BRITO
Universidade Federal da Bahia – UFBA

Morte, não. Mutação

Partindo do pressuposto da historicidade das formas artísticas, ou seja, de seu condicionamento às transformações sociopolítico-culturais que decorrem do tempo, é que Elinor Fuchs (1996) observa, em um texto seu intitulado *The death of character*, a mudança ocorrida na forma dramática na passagem do classicismo ao romantismo, quando, segundo ela, a primazia do enredo, elemento estruturante da forma em questão, cede lugar à primazia da personagem, cujo reinado se estenderia, ainda segundo a autora, até *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, em meados do século XX.

Não coincidentemente, o período que assiste à ascensão da personagem como elemento central dos textos para teatro, entre os séculos XVIII e XIX, decorre daquele que assiste à ascensão da burguesia a partir da organização de um novo sistema econômico, o capitalismo. Esse sujeito, liberto do teocentrismo em decadência desde o fim do Medieval e de sua estrutura feudal e detentor de um capital econômico que lhe permite usufruir do que a vida nas grandes cidades europeias lhe oferece, possui, sem dúvida, novos valores, a partir dos quais vai construir uma nova visão de mundo.

Nessa nova visão, o indivíduo se interessa mais por si próprio, pela condição de sua própria espécie e de sua realidade material, buscando, assim, uma maior interação com outros homens. E uma vez dispendo, como dito, de certo poder econômico, é este o sujeito que passa a financiar a produção cultural e, por este motivo, a exigir o seu protagonismo em cena, donde o nascimento do *drama burguês* outrora teorizado por Peter Szondi (2004). É nessa conjuntura que a personagem ganha evidência e, mesmo, primazia em relação àquele antes considerado o principal elemento da estrutura do drama, o enredo (cf. Fuchs, 1996).

Mas este mesmo elemento, tão importante na dramaturgia produzida no período que acabamos de comentar, posteriormente também é posto em xeque, num momento em que não só ele, mas tudo o que diz respeito à cultura e ao homem é pensado sob o signo da fragmentação – ou, nas palavras de Jean-Pierre Sarrazac (2012, p. 23 – grifo do autor), “sob o signo da *separação*”:

O homem do século XX – o homem psicológico, o homem econômico, moral, metafísico, etc. – é sem dúvida um homem “massificado”, mas é sobretudo um homem “separado” [...] dos outros [...], do corpo social, [...] de Deus e das forças invisíveis e simbólicas, separado de si mesmo, dividido, fragmentado, despedaçado. E amputado, como serão muito particularmente as criaturas ibsenianas ou tchekhovianas, de seu próprio presente. [...] No momento em que marxismo e psicanálise partilham a interpretação e a transformação das relações entre o homem e o mundo, o universo dramático – que se impôs, *grosso modo*, do Renascimento ao século XIX, essa esfera das “relações interpessoais” em que drama significa “acontecimento interpessoal no presente” – não é mais válido. (SARRAZAC, 2012, p. 23)

Os eventos sociais e políticos que ocorrem entre o final do século XIX e meados do XX, a exemplo das duas Grandes Guerras, resultam na formação daquilo a que Raymond Williams chama de uma nova *estrutura de sentimento*, referindo-se aos “modos de sentir de uma determinada época, no que elas extrapolam as condicionantes estruturais ligadas às relações econômicas e sociopolíticas, expressando-se no plano da cultura e em obras concretas.” (Ramos *in* Williams, 2010, p. 8, nota de rodapé 1). Assim é que a instauração de novas estruturas de sentimento vem alterando ao longo da história as convenções a partir das quais os textos dramáticos são escritos, o que resulta, no recorte histórico citado, na *separação* a que Sarrazac se refere.

Se o tipo de conflito representado no drama burguês, de caráter intersubjetivo, uma vez que o sujeito ali colocado possui uma necessidade de interação com o Outro, como foi dito anteriormente; se, com o avanço do capitalismo rumo ao seu segundo estágio, que acentua o individualismo do sujeito burguês, esse tipo de conflito altera-se, caracterizando-se, na passagem para o *drama moderno* (sécs. XIX e XX) também teorizado por Szondi (cf. 2011), pela ordem da intrassubjetividade, ou seja, do homem consigo mesmo; o que percebemos é o início da diluição da estrutura da personagem como reconhecida até então – e, por consequência, também da estrutura da forma dramática, que volta a se abrir às suas potencialidades épicas e líricas –, diluição que as duas Guerras Mundiais que abrem o século XX irão intensificar, alterando ainda mais esse sujeito e sua representação em cena/no material textual dramaturgico.

E a tal ponto chega a diluição dessa figura que Fuchs, citando *Esperando Godot* (de 1949), fala na “morte da personagem”, que segundo ela torna-se “meramente a soma das tentativas passadas e presentes de sobreviver e evadir-se da dor da existência consciente” (1996, p. 170 – livre tradução).

É curioso pensar que é com outra peça deste mesmo dramaturgo que Theodor Adorno afirma a “morte do drama”. Em sua tentativa de entender *Fim de partida* (de 1957), Adorno considera a peça beckettiana como uma paródia da forma dramática canônica “na época de sua impossibilidade” (Adorno, 1997, p. 302-3 *apud* Gatti, 2008, p. 5). A inação dos personagens representada conjuntamente com a manutenção das “três unidades aristotélicas” (*ibidem*) – ação, tempo e espaço – demonstraria, segundo o filósofo, a obsolescência da forma dramática e sua incapacidade de dar conta das questões contemporâneas a ele.

Tal obsolescência dizia respeito, ainda, à própria linguagem verbal, através da qual o drama compartilha(va) experiências. Com o trauma da guerra, com os soldados voltando “mudos dos campos de batalha, não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável” (Benjamin, 1987, p. 198), o drama enquanto um veículo de compartilhamento de experiência mediado pela linguagem verbal, na medida em que é esvaziado torna-se uma categoria obsoleta, a-contemporânea; surge, assim, a necessidade de buscar outros meios de comunicar a experiência vivida e, ao teatro, de buscar uma “realização cênica que se sobrepusesse à forma dramática literária” (Ramos *in* Williams, 2010, p. 14).

Mas a tese adorniana é refutada pela própria história, que nas últimas décadas vêm mostrando novos autores e formas renovadas de escrita para teatro – que decerto, em muitos casos, se distanciam do drama tradicional (entendido aqui, *grosso modo*, como aquele de tradição aristotélico-hegeliana), promovendo aquilo a que Sarrazac (2013) chama de “desvios da forma” –; e é refutada também, teoricamente, pelo mesmo Sarrazac (2011), num ensaio intitulado *A “reprise” (resposta ao pós-dramático)*. Nele, além de relacionar a posição de Adorno com a posterior ideia de um “teatro pós-dramático”, cunhada por Hans-Thies Lehmann no final dos anos 1990, o teórico francês retoma Szondi e sua noção de “crise do drama” mostrando como os elementos que Adorno

julgava como incoerentes à forma dramática, entendida ali no sentido mais restrito, são os mesmos que, para o teórico húngaro, solucionam a crise da forma, dando origem ao drama moderno. E mais: no referido texto, Sarrazac entende esse “estado de crise” como permanente, uma vez que o drama está sempre em transformação, respondendo histórica e esteticamente às novas questões que lhe são dadas.

Assim, superada a dúvida sobre se seria possível escrever teatro após Beckett, fica ainda a questão da “morte da personagem” a ser desenvolvida. Em vez de morte, falaremos em mutação desse elemento, que, se por um lado perde, num conjunto da dramaturgia produzida no pós-guerra, a sua dimensão psicológica e/ou a sua unidade/integridade e/ou a sua capacidade de “intersubjetivar” com o Outro e/ou até sua referência a um contexto ficcional dado, por outro essas figuras que surgem em certos textos da dramaturgia contemporânea ocidental – que comentaremos mais abaixo – ganham em potência poética, imagética, sonora e outras, construindo-se sob uma nova perspectiva.

Pensando sobre essa tendência, Gerda Pochmann (1997) situa a crise do drama e a de um teatro centrado no texto, em geral analisadas em separado, num contexto maior em que o que estaria em jogo seria, antes, um modelo representacional que se tornara incoerente com a estrutura de sentimento dada a partir da Segunda Guerra. E, na medida em que essa incoerência vai se tornando consciente e se manifestando nas obras de arte, o drama, dispondo da liberdade formal que as referidas crises lhe concedem, ao acentuarem um processo de autonomia do texto em relação à cena (e vice-versa) que já vinha se anunciando pelo menos desde o final do século XIX (cf. Williams, 2010), esse drama vai problematizar o modelo representacional que se fez dominante a partir do Renascimento, passando, em alguns autores entre o final do século XX e início do XXI, a utilizar-se do material verbal que o constitui de um modo diferenciado, não mais necessariamente com a função figurativa que exercia antes.

Ora, quando falamos da passagem do drama burguês para o drama moderno e do papel do avanço do capitalismo nessa transição, quisemos falar também da impotência pela qual os diálogos intersubjetivos, base do primeiro modelo, foram acometidos diante de uma experiência social cada vez mais individualizada, que a diluição da personagem dramática, a propósito, conota. Avançando mais o capitalismo rumo ao seu estágio tardio, no entendimento de Fredric Jameson (1997), o indivíduo contemporâneo – e já estamos a falar da segunda metade do século XX – se percebe cada vez mais isolado do Outro e até, voltando a Sarrazac (cf. 2012, p. 23), de si mesmo.

Em meio à crise do diálogo, os textos escritos para o teatro tendem progressivamente à forma monologada, que já forçava os limites da dramaturgia “absoluta”, nos termos de Szondi (2011), à época do drama moderno. Mas nos autores contemporâneos, esse “monólogo” deve ser entendido num sentido expandido, podendo abrigar não apenas uma, mas múltiplas vozes, que pouco ou nada têm a ver com a expressão psicológica de um Eu central; são “vozes singulares” que se apresentam de forma autônoma e sobre as quais, em alguns casos, se promove um “confronto dialógico” (Sarrazac, 2011, p. 55).

E se, para Sarrazac (2002, p. 164), essa vem a ser “a linha de fuga e de renovação” da forma dramática confrontada “com a necessidade de um êxodo [para] fora das fronteiras da tradicional relação intersubjetiva”, para Theresia Birkenhauer (2012), mais do que fuga a um modelo, o que algumas dessas dramaturgias buscam é voltar-se de maneira autorreflexiva e crítica para as suas próprias estruturas textuais, ou seja, para a discursividade do texto, para o material linguístico de que é feito. Nessas dramaturgias, o uso da própria linguagem verbal se afasta de sua função figurativa como utilizada no modelo representacional e o que se enfatiza é a materialidade física do verbo/palavra,

como já vinha acontecendo com outros elementos do espetáculo, como a luz e a cenografia.

Pensando no processo de individualização/isolamento do sujeito que o capitalismo promove, e que a tendência a esse monólogo entendido num sentido expandido formaliza dramaturgicamente, assim também, como diz a professora Marina Elias (2012, p. 1), “a necessidade da ‘personagem’ com aspectos comportamentais e psicológicos bem definidos e individualizantes, começa a dissolver-se.”. E se se dissolve a sua dimensão psicológica, também o será a intenção de mimetizar a realidade, assim como o conjunto de referenciais que ligavam tal personagem a um contexto ficcional definido, aspectos que ficam mais ou menos nítidos, mais ou menos definidos e problematizados em cada peça.

É o que ocorre com a dramaturgia do franco-suíço Valère Novarina, em que a questão da linguagem é ponto central, seu conteúdo e sua forma. Em lugar da psicologia, segundo o dramaturgo (*in* Lopes, 2011, p. 19), é a palavra que coloca as personagens de *Vocês que habitam o tempo* (de 1989) em movimento, numa “espécie de circularidade, como os planetas ao longo de suas diferentes órbitas” – a autonomia de vozes singulares de que falamos mais acima. Diz ele:

Os personagens de *Vocês que habitam o tempo* talvez sejam movidos por gravitação, como a gravitação dos astros. [...] Há uma espécie de circularidade, [...] tem toda uma instrumentação e uma orquestração de vozes e de identidade rítmica das vozes que criam pouco a pouco algo no tempo e no espaço. A linguagem, a palavra e o ator estão totalmente no centro e não há nenhum lugar para a psicologia. (NOVARINA *in* LOPES, 2011, p. 19-20)

A respeito da primeira encenação do texto no Brasil, em 2009, por ocasião do evento *Novarina em Cena*, Claudio Serra, assistente de direção da referida montagem, fala do trabalho empreendido sobre a maneira de dizer o texto da peça, composto por uma série de longos monólogos (de três a sete páginas cada), e da estratégia de apropriação desse texto pela sua aproximação aos corpos dos atores, a partir de determinados exercícios, de modo que as “emoções aconteciam pelo corpo e não pela intenção psicológica”, substituindo “a ilustração pelo ritmo” (*in* Lopes, 2011, p. 93).

Essa ênfase sobre a maneira de dizer o texto, trabalho que parece exigir uma atenção maior nesse tipo de dramaturgia, diz do uso diferenciado da linguagem proposto pelo autor. Para que percebamos mais claramente esse uso, vejamos um trecho (o começo) da peça em questão, *Vocês que habitam o tempo*:

A MULHER DAS CIFRAS – O exterior está no exterior do exterior. O interior não está no exterior de nada. O interior está no exterior do interior. O exterior não está no exterior dele. O interior não está no interior do exterior. O interior não está no exterior do exterior. O interior não está no interior de nada. O interior está no interior dele. O exterior não está no interior de nada. O interior não está no exterior dele. O interior está no interior do interior. Nada está no interior de ti. [...] (NOVARINA, 2009, p. 147)

Com a leitura desse trecho, em especial com uma leitura em voz alta, podemos observar como os sentidos dos enunciados construídos, com a estrutura/organização muito parecida entre si, se perde em função de uma sonoridade que se constrói justamente

pela repetição desses enunciados tão parecidos. Esta fala da MULHER DAS CIFRAS segue por toda a página, o que amplia e potencializa esse jogo.

E para citarmos apenas mais um exemplo – do que cabe no espaço deste artigo –, assim como em *Novarina*, a linguagem configura-se como o principal elemento das assim chamadas Peças Faladas (*Sprechstück*) do austríaco Peter Handke. Nele, o que vemos e ouvimos é o teatro falando sobre o teatro, muito mais do que a língua sobre a língua, como ocorre com o autor francês; em comum, o “desconforto de um texto sem ‘personagem’, sem uma suposta identidade que a sustente”, e no qual o ator é provocado a criar o seu próprio ser ficcional “a partir de sua singularidade [e] do arranjo das técnicas disponíveis” (Dantas, 2010, p. 28). Eis o caso de *Gritos de Socorro* (de 1967). Como nas outras *Sprechstück*, fundamentalmente narrativas, o texto da peça consiste numa sequência de enunciados aparentemente desconexos, dos quais “pelo menos dois atores”, segundo indicação do dramaturgo, deverão se apropriar. Com isso, sugere a abertura no trabalho de encenação/direção, assim como no de atuação sobre esse texto.

Vejamos um trecho seu, o final:

[...] água!: NÃO. daí!: NÃO. perigo de vida!: NÃO. nunca mais!: NÃO. perigo de morte!: NÃO. alerta!: NÃO. vermelho!: NÃO. viva!: NÃO. luz!: NÃO. atrás!: NÃO. não!: NÃO. lá!: NÃO. aqui!: NÃO. pra cima!: NÃO. ali!: NÃO. NÃO. NÃO.

SOCORRO?: SIM!

SOCORRO?: SIM!

SOCORRO?: SIM!

SOCOSIMrroSIMSOCOSIMrroSIMSOCOSIMrroSIMSOCOSIMrroS
IMSOCOSIMrroSIMSOCOSIMrroSIMSOCOSIMrroSIMSOCOSIMr
roSIMSOCOSIM

rroSIMsocorro.

socorro.

(HANDKE in SIGNEU, 2015, p. 218-219)

Também aqui os sentidos que poderiam ser produzidos pela construção dos enunciados, tão curtos, formados em geral por duas palavras (sendo uma delas “NÃO”), são suprimidos em nome de uma sonoridade que também se pode perceber pela leitura em voz alta do texto. E neste caso, mais do que em *Novarina*, a materialidade/concretude das palavras se faz evidente pelo próprio modo como o texto é grafado, organizado visualmente sobre a página.

Uma operacionalização possível

Vimos brevemente, nos casos comentados acima, exemplos de “personagens” – depois do que discutimos, só poderemos usá-la mesmo entre aspas – mal definidas e uma tendência à construção de uma ficção que não se caracteriza pela representação mimética da realidade. Curiosamente, *Novarina* ainda “batiza” seus sujeitos falantes com nomes, como é o caso da MULHER DAS CIFRAS; Handke, por sua vez, apenas indica que seu texto deve ser dado por pelo menos dois atores, mas não faz essa distinção na forma de didascália ou em qualquer outra forma. Diante dessas novas propostas dramáticas, novos conceitos operacionais se fazem necessários na tentativa de dar conta de sua análise.

Uma ideia interessante que surge nesse sentido é a de “actante-texto”, trazida à tona por Matteo Bonfitto (2002) a partir de modelos propostos pela Semiótica.

Desprovido de uma identidade psicológica ou, mesmo, dissociado de qualquer tipo social que poderia representar genericamente (os quais o autor chama “actante-máscara”), resta a esse ser ficcional que dramaturgias como a dos dois autores que evocamos acima apresentam a responsabilidade pelo enunciado, ou seja, por aquilo que se diz/verbaliza em cena e que, por sua vez, não se organiza como uma narrativa lógica. A diluição das categorias da dramaturgia tradicional provocada pela organização uma nova estrutura de sentimento leva, como já deve estar claro, ao “desaparecimento da intriga, permanecendo [...] somente o enunciado.” (Bonfitto, 2002, p. 132). Com isso, temos um deslocamento da função que antes a personagem (aqui sim, sem aspas) exercia e que, nessas dramaturgias, é de responsabilidade do “texto”. É nele “que podemos encontrar [...] os predicados antes presentes na personagem. [...] O texto passa a impor suas leis, é o texto que fala, é o texto que age. Vemos surgir, dessa forma, o actante-texto.” (ibidem).

À guisa de conclusão, podemos dizer que o tipo de escrita sobre a qual nos debruçamos aqui carece ainda da elaboração de critérios de análise específicos que deem conta de suas características estético-formais. Os pesquisadores que têm se voltado para esta produção vêm dando indicativos, sugerindo caminhos de análise e compreensão da natureza dessas obras. É preciso, pois, testar e desenvolver esses caminhos ou até, quem sabe, criar novos.

Referências bibliográficas:

- ADORNO, T. 1997. Tentando entender Fim de partida *apud* GATTI, L. *Adorno lendo Beckett: a paródia do drama*. Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC. São Paulo, 13 a 17 de julho de 2008.
- BENJAMIN, Walter. O narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política – obras escolhidas*. São Paulo, Brasiliense, 1987.
- BIRKENHAUER, Theresia. Entre fala e língua, drama e texto: reflexões acerca de uma discussão contemporânea. In: *Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas da Udesc*, n.º. 18. Florianópolis, Udesc, mar. 2012, p. 181-188.
- BONFITTO, Matteo. *O ator compositor*. São Paulo, Perspectiva, 2002.
- DANTAS, Cristina Leite. *Outro Kasper: a língua como recurso ao ator para a elaboração de um ser ficcional no palco a partir de peças-faladas (Sprechstücke) de Peter Handke*. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Salvador, UFBA, 2010.
- FUCHS, Elinor. *The death of character: perspectives on theater after modernism*. Indiana University Press, 1996.
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo ou a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo, Editora Ática, 1997.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo, Cosac & Naify, 2007.
- LOPES, Angela Leite (org.). *Novarina em cena*. Rio de Janeiro, 7Letras, 2011.
- NOVARINA, Valère. *O ateliê voador e Vocês que habitam o tempo*. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2009.
- POCHMANN, Gerda. O texto teatral e o teatro centrado no texto. Tradução não publicada de Stephan Baumgärtel do subcapítulo “2.1” do livro *Der nicht mehr dramatische Theater*. Tübingen, Niemeyer, 1997.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo, Cosac & Naify, 2012.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *O futuro do drama: escritas dramáticas contemporâneas*. Porto, Campo das Letras, 2002.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *Sobre a fábula e o desvio*. Org. e trad. Fátima Saadi. Rio de Janeiro, 7Letras, 2013.

- SARRAZAC, Jean-Pierre. *O outro diálogo: elementos para uma poética do drama moderno e contemporâneo*. Lisboa, Editora Licorne, 2011.
- SIGNEU, Samir (org.). *Peter Handke: peças faladas*. São Paulo, Perspectiva, 2015.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama burguês*. São Paulo, Cosac & Naify, 2004.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. São Paulo, Cosac & Naify, 2011.
- WILLIAMS, Raymond. *Drama em cena*. São Paulo, Cosac & Naify, 2010.
- WILLIAMS, Raymond. Introduction. In: *Drama from Ibsen to Brecht*. London: Pelican Books, 1983. pp. 01-14.

**A burleta *O Mambembe* e a questão do moderno no teatro brasileiro:
uma análise da dramaturgia e das relações com o público e a sociedade de 1904 e 1959**

Phelippe CELESTINO
Universidade de São Paulo – USP

Em primeiro lugar, Arthur Azevedo definiu *O Mambembe* como *burleta*. Verificando nos dicionários italianos, o termo refere-se ao “diminutivo da palavra burla: brincadeira, zombaria” (FARIA, 2016, spp.). Configura-se, por fim, como “uma pequena peça teatral jocosa e satírica, entremeada de música” (idem), e “que esteve em voga no século XVIII” (idem). Devido à fluidez e diversidade formal, *burleta* serve dignamente para denominar “peças, que, sem preocupações estéticas, retiram a sua substância e a sua forma a um só tempo da comédia de costumes, da opereta, da revista, e até, com relação a certos efeitos cenográficos, da mágica” (PRADO, 1999, p. 148). Diz-se ainda, da sua estreita relação com elementos da sátira, da farsa e da paródia. Trata-se, portanto, de uma miscelânea de procedimentos cômico-musicados oriundos das variadas formas que se estenderam e fizeram sua fortuna durante todo o desenrolar do século XIX, perpassando autores tais como Martins Pena, Joaquim Manuel de Macedo, França Júnior, dentre outros.

Devido a estas aproximações, pode-se pressupor que a burleta possua características dotadas de certa licenciosidade e malícia oriundas de um dispositivo bastante utilizado pelos autores da prática ligeira em geral: o *duplo sentido*. Entrelaçada às origens da revista de ano, que, por sua vez, possuía hereditariedade com a opereta, a burleta herdou destas formas “alguns recursos cômicos como a malícia [e] os trocadilhos picantes” (FARIA, 2016, spp.). Larissa de Oliveira Neves (2006), também ressalta esta característica na burleta *O Mambembe*.

A libertinagem moral e sexual, mais do que um traço formal, reside na origem do teatro cômico-musicado brasileiro e remonta ao sucesso do pioneiro *Alcazar Lyrico*. Segundo Fernando Mencarelli: “a primeira casa noturna de espetáculos da cidade no estilo dos café-concertos europeus e que inaugurou um estilo de diversão urbana que iria se desenvolver progressivamente nas próximas décadas” (1996, p. 36). Segundo o próprio Arthur Azevedo, o *Alcazar* “revolucionou os nossos costumes quase patriarcais” (apud MENCARELLI, 1996, p. 39), e acrescenta: “só Deus sabe quanta desgraça causou! Desfez casamentos, separou esposos, perverteu crianças, arruinou pais de família, desuniu irmãos e sujou a folha-corrida de muito cidadão pacífico”. Não obstante, Joaquim Manuel de Macedo (1988, p. 112) diz:

Maligna foi sob todos os pontos de vista a influência do Alcazar, venenosa planta francesa que veio medrar e propagar-se tanto na cidade do Rio de Janeiro. O Alcazar, o teatro dos trocadilhos obscenos, dos cancãs e das exhibições de mulheres seminuas, corrompeu os costumes e atijou a imoralidade. O Alcazar determinou a decadência da arte dramática e a depravação do gosto. [...] E o satânico Alcazar, que debalde corrigiu depois em parte as exagerações do desenfreamento cênico, deixou-nos até hoje, e nem sei até quando, sem teatro dramático nacional, ao menos regular. Talvez que alguns pensem que a lamentável falta de bom teatro dramático seja de pouca importância. Positivamente assim não é. No teatro pode-se tomar pulso à civilização e à capacidade moral do povo de um país. O teatro é coisa muito séria. É a mais extensa e concorrida escola pública da boa ou da má educação do povo.

Todavia, bastante lúcido da fama e do sucesso do *Alcazar*, Macedo sabia reconhecer ali a eficiência da prática ligeira enquanto arrematadora de grande parte do público carioca.

A minha censura não é tão cruel que negue perdão a empresários e artistas dramáticos (alguns de merecimento real) que se abatem e se amesquinham, servindo à depravação do gosto do público; eles são todos pobres, querem viver, querem pão, não podem prescindir o pão cotidiano, e já fazem muito, quando evitam as indecências da cena corrompida com o recurso de dramas fantásticos e mágicos (idem).

Quando o escritor se refere aos artistas de “merecimento real”, pode-se deduzir, certamente, que o autor incluía nisso Arthur Azevedo. Mesmo que este fosse homem de teatro voltado com muito afinco às atividades do teatro ligeiro, não se pode ignorar que ele “ocupava o lugar de um dos principais expoentes de um seletivo grupo de intelectuais e literatos que, através de intensa atividade cultural, refletia e intervinha sobre os rumos do país nas duas décadas finais do século 19” (MENCARELLI, 1996, p. 27). Além disso, acrescenta-se que Azevedo, na companhia de José Veríssimo e Machado de Assis, “integrou o primeiro núcleo de escritores que fundou a Academia Brasileira de Letras” (idem, p. 28). Eis nisso, pois, a contraditória figura de Arthur Azevedo: homens de letras imerso na antagônica e incipiente indústria para o entretenimento de massas.

Como se realiza, então, a *função* dramaturgo?

A burla *O Mambembe*, especificamente, não se trata de uma peça que compartilhou com a opereta e, conseqüentemente, com a revista de ano, tais características dotadas de certa “promiscuidade”. Tal peculiaridade é decisiva, pois se pressupõe aqui que tal ausência de *duplo sentido* pode ter sido um dos – talvez o mais notável – inibidores de uma aceitação positiva do público perante a encenação de 1904. Comparada às demais peças do vasto repertório do teatro ligeiro, que atingiam no mínimo a marca de centenas de apresentações, *O Mambembe* atingiu apenas 18.

Além disso, há nessa particularidade de *O Mambembe* a expressão de uma vontade recorrente de Arthur Azevedo: fazer do teatro cômico-musicado uma forma dotada de polidez artística e literária.

A revista nasceu em França, e ainda hoje esse gênero é muito apreciado em Paris, onde não concorre absolutamente para corromper o gosto de ninguém. O grande poeta Banville, o eminente cronista Albert Wolf o famoso humorista Albert Millaud, os melhores comediógrafos, Labiche, Barriere, Lambert Thiboust e tantos outros, escreveram revistas e nunca ninguém se lembrou de lhes lançar em rosto semelhante acusação”. Acrescentando mais adiante que o gênero não lhe parece pernicioso “desde que seja tratado com certa preocupação, relativa, de arte. (AZEVEDO apud MENCARELLI, 1996, p. 65)

Essas dualidades frente à prática ligeira se devem em grande parte ao fato do gênero cômico-musicado ser considerado imoral, sem caráter edificante ou formador, fato que o contrapunha não somente com o seu próprio ideal artístico, mas também com o de toda uma geração de intelectuais composta pelo próprio autor e demais colegas. Machado de Assis, colega próximo de Azevedo, era, segundo consta no seu famoso artigo *Instinto de Nacionalidade*, defensor declarado do teatro como arte edificante e inimigo manifesto do teatro ligeiro.

No entanto, no dia 7 de dezembro de 1904, fazendo o devido contraponto às peças anteriores escritas por Azevedo e bastante criticadas por alguns de seus pares, *O*

Mambembe sobe ao palco e, apesar da chuva incessante, contempla uma parte do público do *Theatro Apollo*. Segundo Azevedo (Sobre *Theatro*, “O País”, 26/12/1904): “efetivamente quinze representações foram realizadas debaixo d’água, e o mau tempo é o pior inimigo da nossa indústria teatral”. Neves, acrescenta: “[n]as primeiras apresentações, havia um número de espectadores satisfatório e o espetáculo agradou; após alguns espetáculos, porém, a quantidade de “público” diminui sensivelmente” (2006, p. 188).

Apesar disso, muitos homens de letras se afeiçoaram com a peça que trazia Frazão como protagonista – figura inspirada no ator Brandão, o *Popularíssimo*, que também deu vida à personagem no palco. Tais literatos fizeram publicamente críticas bastante elogiosas e favoráveis à encenação.

Uma peça nacional, que não era revista – anunciava anteontem o cartaz do *Apollo*... Era um acontecimento, nada menos que isso, o feito, um acontecimento quase inacreditável. (...) A peça é magnífica como observação e reprodução de tipos e de costumes e o fio que a conduz interessante, capaz de prender a atenção, sem fatigar o espectador. Todas as cenas são de uma flagrante verdade, todo o diálogo é característico. Depois de uma grande simplicidade, quase uma ingenuidade em tudo aquilo. A burleta não tem uma escabrosidade, um dito de mau gosto sequer. Talvez a possam achar um bocadinho longa, mas isso não se achará quando a representação estiver mais certa, mais correntia, coisa que nos nossos teatros não se consegue mais obter em uma *première*. Assim, *Mambembe* é um trabalho de valor, que merece ser aplaudido, que tem direito aos louvores da crítica, ao auxílio do público (“Palcos e Salões”, “O *Mambembe*”, “Jornal do Brasil”, 09/12/1904).

Diante do contraste d’*O Mambembe* em relação ao que se tinha tido até então no gênero cômico-musicado carioca, ergue-se postulações de que esta obra seria a responsável pela “regeneração da arte dramática”. Azevedo intentava isso desde o início, pois, quando Francisco de Mesquita encomendou-a ao autor, disse-lhe que queria “uma peça cuja representação o pai mais escrupuloso pudesse levar a filha donzela” (AZEVEDO, “Sobre Teatro”, “O País”, 26/12/1904). Empreendia, assim, o seu desejo de um texto com “alguma preocupação literária e, em todo caso, um esforço louvável para que os espectadores educados não saiam do teatro arrependidos de lá ter ido” (idem, “O Teatro”, “A Notícia”, 17/02/1898). Os esforços, por mais que não tivessem sido recompensados pelo público da época, foram devidamente reconhecidos pelos críticos.

Há enredos velhos? Não há. Desde que sejam novos os assuntos e hábeis os autores não há velhos enredos. O *Mambembe* obteve anteontem um sucesso real, com aplausos sinceros da plateia, e, entretanto, não há enredo mais fatigado. Também não há assunto mais novo, e firmando a burleta o nome de Arthur Azevedo, autor mais hábil. (...) A peça tem, porém, o lado inédito, nunca explorado, de um interesse vivíssimo - a história do *mambembe* nas cidades do interior e os costumes, os tipos essencialmente nacionais. O 2º e o 3º atos são de uma graça, de um imprevisto há muito afastados dos nossos palcos. Alguns senhores capazes de ter a ingenuidade grandíssima de acreditar na regeneração da arte dramática estava contentes, a entreolharem-se: — Será possível?

Possibilíssimo.

(“Crônica Teatral”, “Gazeta de Notícias”, 09/12/1904).

Nota-se, contudo, pelas datas dos jornais, que estas estimulantes críticas correspondem aos primeiros dias de apresentação d'*O Mambembe*. Dada à simpatia dos intelectuais, caberia a eles mesmos a tarefa de fomentar a peça, a fim de provocar outras inspirações sobre a arte dramática nacional, e isso se vê em comentários otimistas, tais como “não é difícil prognosticar uma longa série de representações” (“Primeiras Representações”, “A Notícia”, 08/12/1904), ou “enfim, o *Mambembe* está destinado a um franco sucesso” (idem). Nota-se, portanto, certo *marketing intelectual* sobre a peça, apostando, possivelmente, na expectativa de o público carioca passar a se afeiçoar com comédias mais originais e sem a incessante carga maliciosa. A ausência desta última fora tão percebida, que era inevitável não mencioná-la.

O *Mambembe* é a peça mais honesta destes últimos dez anos. Arthur Azevedo e José Piza demonstraram que se pode estudar todos os aspectos da sociedade, sem correr ao grosseiro e à pilhéria pesada (idem).

Infelizmente, percebe-se que tais esforços exprimidos por parte da classe intelectual nos jornais da época não se concretizou como estímulo suficiente para atrair o público ao *Apollo*, e, chegando ao fim do mês, Azevedo se conformava com o fracasso da encenação. Buscou encontrar, além da alegação do mau tempo, outros motivos frente à sua frustração: parecia que a ausência de trocadilhos picantes e conotações sexuais se apresentava como o fato mais aceitável.

O meu ilustre colega *Pangloss* escreveu anteontem, nesta folha, que “o teatro entre nós só existe para a abjeta revista e pornografias do mesmo jaez”. [...] Honrado com essa encomenda [feita por Francisco de Mesquita] e desejoso de avia-la, o ressabiado comediógrafo solicitou a colaboração de José Piza, que nalguns trabalhos ligeiros lhe parecera ter revelado as melhores disposições para a literatura dramática. Daí o *Mambembe*, que teve a fortuna de dar aos nossos críticos a sensação de um renascimento do teatro nacional. Faltava-lhe, porém, o tempero, sem o qual não há peça que não repugne ao paladar do nosso público: faltava-lhe a pornografia de que fala *Pangloss*, faltava-lhe mesmo a ambiguidade e a malícia, tão ao sabor da maioria dos espectadores, e, apesar das certas concessões feitas ao vulgo, como fosse uma apoteose absurda, muito justamente criticada pelo Jornal do Comércio, o *Mambembe* morreu do mesmo mal de sete dias que vitimou a *Fonte Castália* (AZEVEDO, ‘Sobre Teatro’, “O País”, 26/12/1904)

Azevedo também nos dá indícios para refletir sobre como a plateia que ia assistir às cenas cômicas lidava com o sentido de “participação” no espetáculo. Para o público o duplo sentido contemplava uma coparticipação explícita no processo de fruição da encenação.

O público, devo reconhecê-lo, mostrava-se desejoso de gostar da peça: assistindo às representações, um observador com certa prática notaria que ele estava sôfrego de ambiguidades mais ou menos pornográficas, e punha malícia em tudo, com aquele risinho significativo do espectador que se quer mostrar esperto e a quem não há sutileza que escape. O nome de *Pito Acesso*, que aliás figura, ou deve figurar na geografia nacional, despertou uma hilaridade expressiva: um espectador ao sair dizia a outro num tom radiante: — Aquela do *Pito Acesso* é forte, mas foi bem sacada! Entretanto, não havia na peça bastante pornografia, a

peça estava condenada (idem).

Relacionado a isso, pode-se ainda debater sobre este caráter de diversão deliberadamente imoral (do ponto de vista tradicional) e à sua justaposição com as tentativas de outras formas dramáticas de renovarem o palco carioca. Se há nesse público do *fin-de-siècle* esta tendência ao riso solto e desprezioso, bem observada e descrita por Azevedo e demais estudiosos da sua obra, pode-se pressupor que tudo aquilo que estava alheio ao teatro ligeiro e às peças estrangeiras consagradas não suscitasse o interesse fiel da plateia; pois, se o primeiro chama-lhe à atenção a diversão, ao segundo se vincula o prestígio e certo esnobismo, característicos da sociedade da *belle époque*. Frente a isso, mostra-se difícil que se sustente uma prática cômica de profundidade moral e densidade literária, algo tão caro a Azevedo e aos seus contemporâneos, desejosos de empreender uma formação e reforma cultural.

Havia uma hegemonia nítida, e mais que isso, uma hegemonia fundada sobre uma predileção, conivência e demanda do público responsável por ditar as regras do jogo, “porque se um romancista ou poeta podia obter reconhecimento por uma obra lida por apenas algumas dezenas de pessoas, para o dramaturgo a ausência de público era a confirmação do seu fracasso” (MENCARELLI, 1996, p. 73).

Em resumo: todas as vezes que tentei fazer teatro sério, em paga só recebi censuras, apodos, injustiças e tudo isso a seco; ao passo que, enveredando pela bambochata, não me faltaram nunca elogios, festas, aplausos e proventos. Relevem-me citar esta última fórmula da glória, mas – que diabo! – ela é essencial para um pai de família que vive da sua pena!... (Azevedo, “Em defesa”, “O País”, 16/05/1904).

Essa breve análise histórica se mostra necessária devido à sua capacidade de ressaltar *O Mambembe* no momento ao qual ocorre a sua primeira encenação: 1904. Os primeiros anos de um novo século trazem consigo não apenas a soberania da prática ligeira sobre os palcos nacionais, mas também – e talvez isso seja mais importante no nosso caso – a antiga concepção intelectual de uma pequena classe ilustrada que busca recorrentemente promover uma reforma cultural e artística. Esta via no teatro, mesmo que “decadente”, as oportunidades de se atingir um maior número de pessoas, dada a grande porcentagem de analfabetos e a pequena produção e circulação de impressos (DIAS, 2005). Eis, então, a importância social, histórica e política d’*O Mambembe*: uma possibilidade inaugural frente ao projeto de “regeneração” do teatro cômico-musicado.

Azevedo apresenta, acima de tudo, as evidências, características, tensões e questionamentos que permeavam a *função dramaturgo* na virada do século XX. Estudar estes momentos, sem problematizar a função da escrita teatral em si, incorre na negligência de diversos fatores sócio-históricos e culturais que fundamentaram toda uma geração de escritores e produtores de bens simbólicos e artísticos.

Devido à encenação de *O Mambembe* realizada em 1959 pelo grupo Teatro dos Sete, pode-se insistir mais uma vez sobre a problemática da ausência do *double sense* presente na peça *O Mambembe*, o que a torna, do ponto de vista da tradição literária, uma peça de maior qualidade frente às outras obras do teatro ligeiro como um todo. Esta encenação reforça a crítica feita pelos intelectuais do início do século XX, que acreditavam existir na burlata de Azevedo e Piza a possibilidade de renovação do teatro brasileiro graças a sua capacidade em articular uma suposta identidade nacional sem cair na demanda licenciosa intrínseca ao público e ao teatro daquele momento. Tratava-se, sobretudo, de ir mais ao fundo numa suposta e específica brasilidade. *O Mambembe* era boa matéria-prima para o projeto teatral modernista brasileiro.

Teatralmente falando, o incipiente modernismo teatral brasileiro passou a década de 50 apostando em especificidades históricas, geográficas e sociais que pudessem se articular dentro de um projeto de identidade nacional e que podem ser lidas nas obras dos regionalistas Ariano Suassuna e Jorge Andrade, ou na denúncia social urbana de Gianfrancesco Guarnieri de *Eles Não Usam Black-tie* e *Gimba*. Era um teatro que botava finalmente “o povo” em cena, sob o olhar nacionalista de que já falamos. (GUENZBURGER, 2011, spp.)

Em suma, o que se pode concluir da peça *O Mambembe* diz respeito ao seu caráter transgressor frente à hegemonia que a cercava no momento de sua criação. Ao escrevê-la, Arthur Azevedo registrava ali grande parte da sua experiência como homem de letras e de teatro, ligado às dificuldades do dia-a-dia do fazer não apenas teatral, mas também literário. Colocava em teste uma obra condizente com as suas vontades de fazer teatro de maior qualidade literária, sem recorrer à fórmula nada original que sustentava a hegemonia do teatro ligeiro. Sua dramaturgia, realizada junto de José Piza, soa como um grito por independência e autonomia artística e literária, um grito que talvez tenha sido calado depois de um instante ressoando, mas que, com certeza, deixou seus ecos nos jornais e palcos da época. É, talvez, o maior exemplo teatral dos homens de letras perplexos com sua época e os seus ideais, revelando para nós provocações potentes para se pensar a *função dramaturgo* no teatro brasileiro.

Referências bibliográficas:

- AZEVEDO, Arthur; PIZA, José. *O Mambembe*. Rio de Janeiro, SBAT, Coletânea Teatral, n. 67, 1960.
- FARIA, João Roberto (org.). *História do Teatro Brasileiro*. v. 1. São Paulo, Perspectiva, 2012.
- FARIA, João Roberto. *Artur Azevedo e a burlata: A Capital Federal*. 2016. Texto inédito cedido pelo autor.
- GUENZBURGER, Gustavo. *O Mambembe, o rural, o antigo: o outro ingênuo como ficção para o próprio progresso*. XII Congresso Internacional da ABRALIC, Paraná, 2011.
- MACEDO, Joaquim Manuel de. *Memórias da Rua do Ouvidor*. Brasília, UnB, 1988.
- MENCARELLI, Fernando. *A cena aberta: a interpretação de “O Bilontra” no Teatro de Revista de Arthur Azevedo*. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1996.
- NEVES, Larissa de Oliveira. *As comédias de Artur Azevedo – em busca da História*. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, 2006.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo, Perspectiva, 2011.
- PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro*. São Paulo, EDUSP, 1999.
- VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas, Editora da Unicamp, 1991.

O teatro contemporâneo enquanto literatura

Rafael COUTINHO

Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

1. Percursos

O teatro enquanto literatura nos nossos dias é uma grande questão. Dentro dos nossos conhecimentos literários passam vários nomes relevantes que formam a nossa bagagem cultural, seja pelos estrangeiros: Shakespeare, Tchekhov, Molière, Racine, Heiner Muller; ou pelos brasileiros Nelson Rodrigues, Dias Gomes, Gianfrancesco Guarnieri ou Augusto Boal. Mas quando refletimos sobre a historiografia do gênero dramático não podemos não concordar com as palavras de José Ortega y Gasset, quando ele diz em sei *A ideia do teatro* (2014) que “não foram aqueles gênios poéticos sozinhos e por si – ao menos na medida em que foram exclusivamente poetas – puseram ou mantiveram a forma do teatro.”

A reflexão do pensador espanhol nos é rica para pensarmos o movimento que as artes dramáticas fez na segunda metade do século XX e que no século XXI já é revertido de alguma forma, iremos refletir esse percurso para questionar o teatro em sua forma literária nesse século.

As leis que regem o mundo contemporâneo estão cada vez mais fluidas, a velocidade da informação e a facilidade dos encontros são certamente reflexos de uma sociedade globalizada e da força da tecnologia nas atualidades. De forma que começamos a perceber o esfacelamento de concepções de sociedade que eram vistas como tradicionais, sobretudo as concepções hierárquicas. Já não é possível dizer quem chefia uma família ou mesmo uma empresa, por exemplo. A autonomia do sujeito enquanto representante de seu próprio pensamento e a possibilidade de dizê-lo em qualquer contexto encaminha a sociedade para o paradigma da *visão compartilhada* de mundo. Mas é necessário pensar que esse panorama não é, de forma alguma, fruto do acaso, ele está contextualizado em uma historicidade, tanto do pensamento quanto de movimentos sociais e históricos, de forma que vale pensarmos o percurso dos paradigmas sociais para acessarmos o contexto que nos interessa neste texto.

A primeira metade do século XX é contaminada por pensamentos que vão contra a razão tradicional, talvez o mais importante deles seja o pensamento de Sigmund Freud, e seus estudos acerca do inconsciente. Como o sujeito no centro do mundo, senhor da razão e autônomo no mundo pode permanecer inabalável diante da constatação de que o que controlamos em nosso pensamento é semelhante a luz de um farol, diante da imensidão do mar, tido aqui como o pensamento?

Outro pensamento que abalaria os pilares constituídos, certamente é o pensamento de Karl Marx, que através da questão da luta de classes começará um movimento de repensar a estrutura eurocêntrica. A classe trabalhadora em processo de reivindicação de seus direitos frente à classe detentora dos meios de produção, entendida como a burguesia, pode romper com a estrutura hierárquica, na qual a sociedade é vertical, e na qual os desalinhados devem se alinhar.

Frente à lógica religiosa, temos dois acontecimentos que se alimentam, o mais chocante e evidente é o desencadeamento das grandes guerras, que colocam em xeque a concepção de um Ser maior, responsável por nossas vidas em um plano terrestre, dadas as atrocidades e todo o horror vivenciado nesse período. O outro, em plano mais abstrato, é o pensamento de Friedrich Nietzsche que vai entender qualquer adesão a um pensamento transcendental como niilista, uma espécie de negação da vida, que não

acontece em outro lugar senão no imanente. Sobretudo no contexto de guerra foi combatido também o falocentrismo, já que as mulheres se descobriram capazes de se autogerirem após serem obrigadas a irem para as fabricas e se inserirem no mercado de trabalho.

Todas essas reviravoltas na primeira metade do século XX propiciaram uma série de revoluções culturais, sobretudo na década de 60, que nos davam indício sobre o espírito do sujeito desde momento em diante. Como comenta Helena Parente Cunha (2015):

A juventude rebelde dos anos 60 seguiu imprevisíveis caminhos regidos pelo lema “É proibido proibir”, síntese da visão que virou o mundo de ponta cabeça. A canção de Caetano Veloso e o protesto nervoso dos estudantes da Sorbone deram o recado, a palavra de ordem que conduziu grande parte do mundo dionisíaco da segunda metade do século XX até hoje. Toda a chamada contracultura se encarregou de negar conceitos, regras e mandamentos do antigo patriarcado contemporâneo das exatidões da concepção mecanicista do universo. (PARENTE CUNHA, 2015).

As relações generalizantes vigentes anteriormente às relações hedonistas pós 60 eram, sem dúvida, arbitrárias, de forma que os desejos individuais não eram levados em consideração se não estivessem de acordo com o desejo geral. Enquanto em âmbito afetivo e sexual devemos dar total atenção a leitura desse contexto de Zygmunt Bauman, que o chama de *pós-modernidade líquida*, devemos levar em consideração os ganhos dos movimentos sociais que começaram a reivindicar as pautas de minorias, em contexto político. Até a modernidade, o termo *minoría* seria impensável, já que o que se forma é uma *maioria*, um eterno processo de adaptação a essa. Se em âmbitos afetivos o que houve foi a volta do olhar para si mesmo, em âmbitos políticos o movimento é exatamente o contrário, o de olhar para o outro, principalmente por conta do surgimento das organizações minoritárias.

2. O teatro no século XX

Concentrando nossa análise em âmbito teatral, podemos dizer que o que acontece na segunda metade do século XX nessa arte é totalmente coerente com as perspectivas insurgentes desse século e também que o impacto foi realmente profundo. Nunca houve uma iniciativa tão forte de mudança dos alicerces dessa arte.

Se pensarmos nas condições hierárquicas, o teatro até então estaria a serviço da literatura, configurando-se como uma representação da mesma, já que, tradicionalmente, um dos três grandes gêneros literários, acompanhado da lírica e a épica, é o gênero dramático. No entanto, é consenso entre vários pensadores que o gênero dramático, se tratado como literatura, é uma literatura outra, que vence o papel, pois ela é destinada à voz. A visão de Ortega y Gasset nos elucida a esse respeito:

A palavra tem no teatro uma função constituinte, mas muito determinada; quero dizer que é secundária à “representação” ou ao espetáculo. Teatro é por essência presença e potência de *visão* – espetáculo -, e enquanto público, somos antes de tudo espectadores (...). A dramaturgia é apenas secundária e parcialmente um gênero literário e, portanto, mesmo isso que, em verdade, ela tem de literatura não pode ser contemplado de forma isolada daquilo que a obra teatral tem de espetáculo. (ORTEGA Y GASSET, 2014, p.35)

Essa visão do dramático como um gênero parcial, quando não vista como potência, pode nos levar a visão tradicional do teatro como *arte composta*, ou seja, aquela arte que não é pura em si e que lança mão de recursos de outras artes para a sua feitura – o espetáculo teatral lança mão das três artes puras propostas por Kant: Literatura, artes visuais e música. De forma que essas artes fundantes, ditas puras, exerciam sua autoridade sobre o teatro, sobretudo a literatura que desde sempre tem o poder de se eternizar na materialidade do livro – conhece-se o teatro de Shakespeare, mas não os atores de suas peças, mesmo que o sucesso do bardo estivesse intimamente ligado com a representação de sua dramaturgia.

No entanto devemos questionar a concepção de pureza nas artes. Mesmo entre as artes puras existem as irremediáveis contaminações, como vai salientar Anatol Rosenfeld (1985, p. 15):

Por mais que a teoria dos três gêneros, categorias ou arquiformas literárias, tenha sido combatida, ela se mantém, em essência inabalada. Evidentemente, ela é até certo ponto, artificial como toda a conceituação científica. Estabelece um esquema a que a realidade literária multiforme, na sua grande variedade histórica, nem sempre corresponde. Tampouco deve ela ser entendida como um sistema de normas a que os autores teriam de ajustar a sua atividade a fim de produzirem obras líricas puras, obras épicas puras ou obras dramáticas puras. A pureza em matéria de literatura não é necessariamente um valor positivo. Ademais, não existe pureza de gêneros em sentido absoluto.

Além disso, a ideia da composta é falaciosa na medida em que não podemos discernir na realização de um espetáculo o que cabe à música, ou o que cabe à literatura ou mesmo às artes visuais. A separação das partes de um todo sempre é hipotética, um recurso didático tal qual um professor de biologia ensina separadamente o funcionamento do sistema muscular e o sistema nervoso, mesmo quando ambos são parte de um organismo e depende um do outro para funcionar. Vejamos as palavras do pesquisador das intermedialidades Chiel Kattenbelt (2012, pp. 119 e 120):

[...] Sabemos também que Kant Considerava o teatro como uma arte secundária, isto é, uma mera conexão de artes diferentes no mesmo objeto artístico, que significava que o teatro derivava seu “(direito de) existência” das artes primárias, tais como a literatura, as artes visuais e a música. No entanto, se mantivermos a divisão de Kant das artes, mas argumentarmos em direção contrária, podemos definir o teatro como a arte da presença física (comunicação face a face numa situação aqui e agora) e da expressão em palavras, gestos/movimentos e sons (...) O teatro é a única arte capaz de incorporar todas as outras artes sem depender delas para ser teatro.

A compreensão do teatro como arte autônoma vai guiar essa arte à desconstrução daquela que era a maior sua maior figura, o dramaturgo. Assumir o teatro enquanto corpo, enquanto presença era o maior objetivo daqueles artistas da segunda metade do século XX, mesmo depois de recentes gênios, como Pirandello, Beckett, e Brecht (este já apontando para uma perspectiva não *textocêntrica*, com seus mecanismos de distanciamento).

O grande pai do que é chamado teatro pós-dramático é Hans Thies Lehmann. Lehmann entende que o objetivo dessas encenações é a mudança do centro, ou seja, tirar a supremacia do texto, mas sabendo da impossibilidade de extirpá-lo completamente:

[...] Penso que é uma vantagem do conceito do teatro pós-dramático que ele mantenha no nosso inconsciente esse conceito do drama do qual ele saiu. A gente fala de teatro experimental, de novo teatro, ou de teatro de vanguarda. Mas ele se refere a uma coisa que é bem posterior, pois hoje já não existe tanto teatro de vanguarda. Afinal a *avant-garde* só existe quando você sabe qual é a direção em que você está indo. Mas essa palavra, esse conceito pós-dramático remete ao conceito anterior, da tradição, para trás. (LEHMANN, 2008, p. 248)

Após a sublevação de maio de 1968 e o surgimento das perspectivas pós-estruturalistas, os lugares dos autores de teatro e das encenações de textos clássicos, como os de Tchekhov ou Shakespeare, foram colocados de lado em prol de uma escrita coletiva, na qual quem criava os textos das peças eram os próprios atores, não significando que o texto teria papel central no resultado da obra de arte, pois a figura de valor, anteriormente o dramaturgo, passava ser o *encenador*, entendido como a função, podendo ser exercida pelos próprios atores ou por um diretor.

[...] O enfraquecimento do lugar do autor contemporâneo diante da direção também se explica pela perda de referências em matéria de textos dramáticos. Quando o espetáculo prevalece (...), os textos dramáticos perdem toda necessidade e toda especificidade. Formas particulares ao teatro não têm razão de estar acima da representação se não interessam mais aos diretores, se eles as transformam como querem ou lhes imprimem marcas cênicas tais que os autores não achem nelas mais nada de sua escrita (RYNGAERD, 1998, p. 7)

Isso, em termos acadêmicos, excluiria a crítica literária das análises dramáticas, já que o texto se fundiu com a encenação e, assim, assimilou seu caráter efêmero. A “morte do autor”, anunciada por Roland Barthes (1988), ganha contornos vivos na perspectiva teatral e mesmo adotando uma postura de análise da obra, ou seja, da encenação, não caberia à crítica literária e sim à crítica teatral realizar tal análise, já que a obra não é mais captada por um livro.

No entanto, nos anos 80, é retomada a ideia de uma figura que possa “amarrar” textualmente a criação dos atores a partir de seus improvisos em sala de ensaio, essa figura é a do *dramaturgista*.

3. Publicações recentes: literatura ou registro da encenação?

Na última década, sobretudo nos últimos anos, presenciamos um retorno grande da publicação de dramaturgias. Diante do panorama das últimas décadas do século passado, de certa forma podemos pensar essa retomada da publicação como uma incoerência das motivações de desautorização e desconstrução da figura de um autor se a publicação for encarada como de fato uma obra literária. Mas a forma como essas publicações se dão nos interessa analisar.

O primeiro ponto de interesse é a publicação pós espetáculo. Inicialmente nada extraordinário, visto que as obras de Nelson Rodrigues também seguiam essa lógica, primeiro a representação e, logo, a legitimação da obra pelo palco e depois o livro. Mas na lógica da contemporaneidade, o livro não é só precedido pela encenação mas também pelo processo criativo dos atores que, incide diretamente tanto na encenação quanto na dramaturgia. Uma espécie de acréscimo criativo à um texto motivador que é a dramaturgia.

Então, entra-se em questão: o que o livro capta de criações que não são destinadas inicialmente à palavra? Pois atores, e às vezes, até mesmo diretores criam o espetáculo que em sua totalidade é sinestésico, não se importando somente com a palavra. Em outros casos, o dramaturgo, na forma de dramaturgista, acompanha os ensaios e tem a função de verbalizar uma criação que nem é sua a princípio. Sobre isso Ryngaert fala:

Todas essas pesquisas acerca das linguagens artísticas, essas misturas entre a fala, a imagem, o movimento exercem uma influência comprovável sobre os textos de autores. Estes se sentem menos tolhidos por convenções cênicas que evoluem muito depressa e que recuam os limites do "representável" no sentido de uma maior liberdade e abstração, em todo caso de uma relação menos estreita com o referente (RYNGAERT, 1998, p. 70)

Claro, que esse tipo de criação gera impasses para o mercado editorial, que vê na política das autorias, uma forma de legitimação de um produto, como a concepção de que ler determinado autor é "certeza de boa leitura". É impossível aplicar a mesma lógica em obras de criação coletiva:

Saindo da "literatura" nos anos 60, o teatro perdeu o comércio que costumava manter com o círculo de literatos habituados à coisa escrita e ao objeto impresso. Os esforços convergentes de vários órgãos, entre os quais o Centre National des Lettres [Centro nacional das letras], fazem com que assistamos, ao que parece, a um fenômeno recente em favor da edição teatral contemporânea. Isso não resolve imediatamente o problema da "qualidade" dos autores, problema que, de resto, quase não é colocado na área romanesca, em que não se sabe, de início, quais são os textos que subsistirão mostrando um real "valor literário", mas isso ao menos lhes permite serem divulgados para públicos diferentes ou novos. (RYNGAERT, 1998, p. 72)

Dentro ainda da questão do valor literário, nos cabe refletir a autonomia de um texto teatral publicado. Há nele a intenção de registro da "obra total", que seria a encenação? Ou há um processo de comercialização de um dos sistemas desse "organismo espetáculo"? Ou ainda, há um processo de adaptação do espetáculo para o formado livro (como os recentes fenômenos de adaptação do filme para livro)?

Refletiremos sobre a declaração de Pedro Kosovski, dramaturgo da atualidade, no prefácio de seu livro *Caranguejo Overdrive* (2016), homônimo ao espetáculo anterior à publicação:

Caranguejo Overdrive, assim como as demais obras escritas com Aquela Cia., em minha parceria com o diretor Marco André Nunes, é um texto que vem depois (...) Antes do papel e das palavras existem os afetos e experiências vivenciados por todos os criadores desta peça durante nosso processo de criação colaborativa. A escrita se dá em conjunto, mas ela só se encerra depois que a peça estreia (...) Costumo brincar que não se trata de uma dramaturgia, mas de uma *dramaturgia*. (KOSOVSKI, 2016, p. 7)

Nesse trecho o ator remonta o processo de escrita e insere o termo *dramaturgia*, que brinca com as palavras, dramaturgia, orgia e ator. Reiterando a presença do corpo na escrita, e de seu papel catalizador. Ele ainda completa, “Este texto não é propriamente a peça, mas é possível suspeitar que entre eles haja inúmeras semelhanças. Trata-se de uma nova obra: um livro.” (KOSOVSKI, 2016)

Partindo da declaração de um dos representantes da nova dramaturgia, inferimos uma nova obra, iniciada através de um espetáculo. Logo, nosso raciocínio das obras compostas que partem de uma obra primária para se transformar em outra se expande, chega o momento que o próprio livro de transforma em obra composta, perpassada por outras artes que o constitui.

Referências bibliográficas:

- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: *O rumor da língua*. Trad. Antônio Gonçalves. Lisboa, Edições 70, 1984.
- BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Trad. de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro, J. Zahar, 2004.
- KATTENBELT, Chiel. O teatro como arte do *performer* e o palco da intermedialidade. In: DINIZ, Thais F. N. *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. vol. II. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2012.
- LEHMANN, Hans-Thies. O teatro pós-dramático e o teatro político. In: GUINSBURG, J.; FERNANDES, Sílvia. *O pós-dramático: um conceito operativo?* São Paulo, Perspectiva, 2008.
- KOSOVSKI, Pedro. *Caranguejo Overdrive*. Rio de Janeiro, Cobogó, 2016.
- ORTEGA Y GASSET, José. *A idéia de teatro*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo, Perspectiva, 2014.
- PARENTE CUNHA, Helena (Org.). *Caminhos da violência em busca da visão compartilhada*. Rio de Janeiro, Letra Capital, 2015
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo, Desa, 1985.
- RYNGAERT, Jean Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. Trad. Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo, Martins Fontes, 1998.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Trad. Luiz Sérgio Rêpa. São Paulo, Cosac Naify, 2001.

May B – hiatos entre dança e dramaturgia

Sofia Vilasboas SLOMP; Sayonara PEREIRA
PPGAC – ECA/USP

O espetáculo *May B*, criado pela coreógrafa francesa Maguy Marin (1956), junto a sua companhia, teve estréia em 1981, para o *Théâtre Municipal d'Angers*. Ele estabelece um marco na história do grupo, permanecendo em repertório até hoje. Partindo do universo dramático do escritor, dramaturgo e encenador irlandês Samuel Beckett (1906-1989), essa criação inscreve-se num momento de transformação das composições em dança contemporânea francesa e segue o movimento das artes da cena ocidentais onde percebe-se uma relação de contaminação entre as artes, principalmente teatro e dança. Pensamos nessa transição como um lugar de exploração de linguagem, onde as composições em dança abriram vias para uma teatralização como forma de repensar o espaço e as possibilidades do corpo dançante em cena. Artistas maiores, descendentes do coreógrafo Kurt Jooss (1901-1979), advindos da corrente do *Tanztheater* – dança teatral – como, por exemplo, as criações de Pina Bausch (1940-2009), servem de referência nesse contexto de hibridação e inspiram, ainda hoje, as composições em dança contemporânea.

Para a criação do espetáculo *May B*, a coreógrafa e seu grupo de dançarinos apropriaram-se do universo precário e *tragicômico* dos personagens beckettianos como estímulo para transitar por signos dramáticos e movimentos dançados, numa composição poética e que faz referência às obras literárias do autor. Assim, Beckett serviu tanto de inspiração quanto de recurso estético à composição coreográfica que percorreu a atmosfera relacional, visual e gestual descrita nos textos. Marin (2016) declara que o trabalho, sobre a obra de Beckett, onde a gestualidade e a atmosfera estão em contradição com o físico e a estética do trabalho do dançarino, foi para o grupo um momento de exploração em direção aos gestos mais íntimos e escondidos, na busca do movimento, muitas vezes, ignorado de cada um. Assim, o esforço foi de descobrir gestos minúsculos ou grandiosos, percebendo as múltiplas vidas contidas nos personagens beckettianos. O grupo ficou atento aos traços quase imperceptíveis e banais, onde a espera e a imobilidade – não totalmente imóvel – deixavam um vazio cheio de silêncios e hesitações. Marin (2016) observa, ainda, que “... nesse trabalho, a priori teatral, o interesse pra nós não foi de desenvolver a palavra ou a fala, mas sua forma mais explosiva, buscando ainda o ponto de encontro entre, de um lado, o gesto mais estreito teatral e, de outro, a dança e a linguagem coreográfica.” Sobre a investigação de possíveis relações que a criação em dança pode estabelecer com a obra de Beckett, citamos uma passagem do ensaio que Deleuze (2010, p.90) dedicou ao escritor. O filósofo identifica, por exemplo, que a peça criada para televisão *Quad* (1980) possui aproximações com princípios do balé moderno no que tange: o abandono da exclusividade da estrutura vertical, a fusão dos corpos para se manterem em pé, a pesquisa pelo minimalismo, a utilização das caminhadas e acidentes em prol da dança, a busca por dissonâncias, hiatos e pontuações gestuais.

Para se aproximar do universo dramático do escritor irlandês, marcado por corpos precários e cansados, geralmente presos a algum objeto real ou imaginário, a exemplo da espera por *Godot*, a companhia investiu, sobre tudo, na expressividade de cada dançarino/ator, evidenciando uma singularidade marcante e expressiva de cada um dentro de uma unidade cênica. Ou seja, a criação faz referência, a partir da caracterização, deslocamentos e ritmo, tanto à atmosfera do pós-guerra como à citação direta de personagens de textos teatrais. Para isso, as escolhas feitas foram de apresentar corpos

disformes em cena, onde os dançarinos/atores valem-se de enchementos, volumes, máscaras e figurinos característicos do ambiente decadente e de corpos mutilados, aspectos inerentes ao vazio dos valores modernos e da condição humana na época do pós-guerra. A composição coreográfica não buscou uma linearidade de fatos ou uma virtuosidade dos corpos dançantes, mas ao contrário, propôs deslocamentos mais lentos e arrastados, corpos que permanecem em desequilíbrio, abandono da verticalidade natural humana e dançarinos/atores que produzem sons inaudíveis e silêncios ensurdecedores. Assim, a hibridação entre dança, teatro e literatura, como construção de linguagem estética, buscou abrir espaços para identificar onde a palavra escrita converte-se em corpo e a fala torna-se gestualidade.

...mais do que fazer de Beckett um coreógrafo, trata-se de localizar e de interpretar esses indícios coreográficos, afim de identificar como e de que maneira os corpos colocados em palavras e em cena, por Beckett, revivem questões sobre os assuntos, o lugar e o evento, a identidade e a imagem, estimulando o pensamento e a prática da dança contemporânea. (GINETTI, 2015, p.2)

No campo da escritura cênica, *May B* utiliza-se do minimalismo e da repetição como estéticas de criação para os movimentos corporais, tais recursos são recorrentes e fundamentais no estilo da escrita e nas descrições feitas sobre espaço, falas e características dos personagens nos textos de Beckett. Observamos que o espetáculo percorre três momentos mais específicos. O primeiro, marca uma busca por sonoridades produzidas em cena, explorando a respiração, sopros e sons gerados por passos e caminhadas. Os dançarinos aparecem como um coletivo, um conjunto de corpos esbranquiçados e disformes que remetem à decadência do mundo pós segunda guerra onde as relações humanas tornaram-se extremadas. Os deslocamentos, em coro, duplas ou trios, mostram movimentos bruscos e animais de disputas de território e impulsos de agregação ao grupo, uma dialética entre o desejo profundo de abandonar o coletivo e o de se fundir a ele.

Num segundo momento da peça aparecem personagens característicos de textos teatrais, como, por exemplo *Pozzo* trazido por *Lucky* numa coleira, referente à peça *Esperando Godot* e *Hamm* conduzido por *Clov* numa alusão à *Fim de Partida*. Ainda, entram no palco um casal de velhos e um grupo de três figuras que sentam-se juntas, na boca de cena, falando uma língua intraduzível. Micro-cenas são criadas e ocupam diferentes planos no palco formando um grande quadro beckettiano. Na sequência, todos se agrupam no centro da cena, em silêncio, e festejam um parabéns surdo, envolta de um bolo com velas comemorativas. A dialética instaura-se novamente, entre a língua que não é traduzida e o festejo que não é enunciado. Assim, a coreógrafa reduziu, quase em sua totalidade, os textos originalmente previstos para o espetáculo por burburinhos que reproduziam o esforço físico da articulação verbal. Nesse sentido, Marin "...multiplicou e priorizou na peça as citações visuais e gestuais dos textos, como olhares abatidos e corpos fantoches, acessórios incongruentes e silhuetas perdidas." (GINETTI, 2015, p. 5). Por sua vez, no terceiro momento, acontece um esvaziamento progressivo da cena e através de passos arrastados os dançarinos aparecem e desaparecem pelas portas e pelo proscênio do palco, apropriando-se da arquitetura do teatro como forma de permanência e esquecimento. Eles carregam malas e usam acessórios e figurinos de uma classe burguesa que atravessa o vazio do tempo, deixando traços de espera, de partida, de hesitações e silêncio. Em aproximadamente vinte minutos, o público acompanha a travessia dos dançarinos/atores mergulhados na canção *Jesus' blood never failed me yet*

(1971), do compositor Gavin Bryars, criada em forma de looping, numa repetição quase infinita.

Observamos que Marin propõem uma assinatura coreográfica particular e potente, na busca por uma dança expressiva, contestando a virtuosidade dos corpos, deslocando o público entre hiatos rítmicos e tempos dilatados e expondo modos de relações humanas e situações radicais de pertencimento e abandono do coletivo, marcados pela percepção de estar só. “Quando os personagens de Beckett não aspiram mais que a imobilidade, eles não podem deixar de se moverem, pouco ou muito, mas eles se movem.” (MARIN, 2016). Essa dualidade característica do universo beckettiano aparece nessa declaração sobre a crise moderna da narrativa, na metade do século XX. Para o escritor, esse momento enuncia “...a expressão de que não há nada a expressar, nada com que expressar, nada a partir do que expressar, nenhuma possibilidade de expressar, nenhum desejo de expressão, aliado à obrigação de expressar.” (BECKETT apud ANDRADE, 2001, p.41). Portanto Marin, em sua criação, deriva sobre elementos precisos na construção de gestos, deslocamentos e movimentos corporais, bem como nas sonoridades produzidas pela voz, sopros e caminhadas como forma de “...desenhar uma conversa lúdica com a própria linguagem da dança, pensando-a a partir dos quadros de estatismo apreendidos em Beckett e dando uma nova forma ao tom *comitrágico* dos seus *clowns*, abrindo-os à possibilidade de serem dançados e/ou interpretados como partituras” (FARIA JUNIOR, 2009, p. 85). Mesmo que a coreógrafa apenas sobrevoe algumas questões expostas por Beckett sobre as formas de representação no teatro, a precariedade da figura humana e as possibilidades de fragmentação cênica, o espetáculo *May B* abre vias para uma relação intensa de hibridismo entre as artes cênicas e a literatura transformando a cena num espaço em contaminação.

Referências bibliográficas:

ANDRADE, Fábio de Souza. *Samuel Beckett: o silêncio possível*. São Paulo, Ateliê Editora, 2001.

DELEUZE, Gilles. *O esgotado*. Trad. Ovídio de Abreu e Roberto Machado. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed, 2010.

FARIA JUNIOR, Manuel Moacir Rocha. *Os silêncios na (des-) composição da cena: poéticas de criação de a partir de Samuel Beckett*. Dissertação de mestrado apresentado na Escola de Comunicações e Artes/USP, 2009.

GENETTI, Stefano. Projections chorégraphiques beckettiennes : pour un corpus en danse In *Recherches en danse*. Revue Focus. Disponível online desde 15 dez. 2015. Disponível em: <<http://danse.revues.org/1211>> Acesso dia 29 de out. de 2016. pp. 1-20

MARIN, Maguy. *Dossier de Presse*. Disponível em: <<http://ramdamcda.org/creation/may-b>> Acesso em 17 de set. de 2016.

Dramaturgias insurgentes

Tiago Viudes BARBOZA
SARAR

Introdução

Apresenta-se aqui o projeto de pesquisa que, como sugere seu título, *Dramaturgias insurgentes*, busca entender e criar ferramentas de dramaturgia como expressão insurgente de vozes e sujeitos silenciados socialmente através de processos históricos. Buscam-se então novas formas de representar também nas artes da cena. Ou seja, sujeitos se descobrem sujeitos e recriam a forma de narrar através do corpo em tempo e espaço real.

As indagações e atividades aqui descritas encontram espaço de experimentação e prática no Biloura Theatre Collective, grupo teatral composto por artistas de diferentes lugares do mundo e que tem como cerne de seu trabalho criativo a questão da interculturalidade em seu sentido amplo; Bem como na SAMAÚMA Residência Artística Rural (SARAR). Junto a elas, há aqui o início de um aprofundamento e sistematização de uma pesquisa que pretende se realizar em diálogo com a obra do teatrólogo brasileiro Augusto Boal, sob orientação do performer e doutor em ciências sociais Victor Uehara Kanashiro.

No que concerne à prática, o projeto reúne obras concluídas (como “nomes”), obras em processo (SPIRO) e projetos futuros (“Narradores Locais” e “RESPECT”). Disso, tem-se um vasto território de experimentação onde o pesquisador, dramaturgo e performer busca entender, sistematizar e compartilhar ferramentas, questões e observações que podem servir aos interessados em dramaturgias não convencionais.

Além do território da prática, esta investigação também tem como foco a formação/instrumentalização do pesquisador e dramaturgo, prevendo, além de embasamento teórico na bibliografia levantada, encontros com artistas e instituições com os quais esse projeto se relaciona.

Com o intuito de dissecar o papel do dramaturgo ou da Dramaturgia em contribuição a práticas de liberdade, expressão de realidades marginalizadas e subalternizadas, pretende-se chegar ao final dessa pesquisa com uma profunda reflexão a respeito do tema bem como desenvolver ferramentas para dramaturgias que se distanciam da prática dramática tradicional, que muitas vezes alimentam os discursos hegemônicos, reproduzindo as relações de poder.

Objetivo investigar os processos de subalternização de sujeitos e povos por discursos hegemônicos que elegem quais vozes são relevantes e dignas de existir, desqualificando outras, e pesquisar formas narrativas contra-hegemônicas, insurgentes, por meio do corpo-voz.

Para isso, será utilizado aqui o termo que, por ora ajuda a organizar o pensamento e a prática que serão desenvolvidos, que é a *Narrativa Cênica*, entendida aqui como a arte de construção da realidade do homem pelo homem através de linguagens corporais diversas.

Narrativas cênicas são formas que o homem encontra de colocar seu corpo em tempo e espaço real, no presente, de modo a criar paralelos, fendas na realidade, ampliando-a ou diminuindo-a de diferentes maneiras. Elas existem e sempre existiram na história do homem. Assim como a Música e o trato estético com os materiais que o circulam, o corpo como meio para o acontecimento artístico precede o Teatro (tomado aqui como advento da antiguidade grega).

Basta que o indivíduo se desloque de sua posição habitual, coloque seu corpo em uma experiência paralela ou estranha ao que conhecemos como realidade e uma narrativa cênica acontece. Alguma coisa será contada, algo que não existia no mundo passa a existir. Uma nova forma de presença é cavada no espaço e tempo, deslocando o olhar de quem vê.

Apesar de criar paralelos com o “real”, uma narrativa cênica não é necessariamente uma ficção. Há aqui uma hipótese de que a dificuldade de aceitar esta dimensão se dá diante da imposição de uma das possíveis vias de elaboração de uma narrativa cênica sobre as demais. No caso, o uso do Teatro (ocidental, aristotélico) como molde para a arte da representação do homem no Ocidente.

Para essa lógica, a criação de uma obra Teatral ficcionaliza a realidade, cria personagens, captura elementos externos que se sobrepõem ao corpo dos sujeitos atuantes, artistas, em uma realidade alheia. Do contrário, temos a possibilidade de lançar pequenas explosões no corpo coeso do imaginário social, quando o sujeito irrompe com suas singularidades uma massa desejável ao controle hegemônico, sobretudo tratando-se de vozes subalternizadas.

Ao fazê-lo, algo que até então era escondido, entendido como questões de um singular se revela questões de um grupo, permeada pelo histórico e político até então silenciado. O corpo de um indivíduo pode expressar tudo isso, ser um corpo provocativo e perturbar àqueles que desejam manter a ordem.

Corpos - como realidade marginal por si (em um mundo onde a razão é supervalorizada) e alguns corpos especialmente marginalizados - continuam a produzir Narrativas Cênicas. Se alguns deles pararam, outros continuaram. Como um vírus controlado, mas que deixa em algum lugar seu material dormente.

Mas onde? Assim como não conseguimos imaginar uma comunidade, um grupo de pessoas que viva sem música, não existe grupo de pessoas sem Narrativas Cênicas, mesmo que elas não saibam ler ou escrever. Ou seja, independe da invenção da palavra escrita.

Enquanto na Literatura, as narrativas apresentam textualmente o tempo, espaço e sujeito sobre os quais a ação opera, nas narrativas cênicas tais elementos ocorrem no aqui e agora: marcas físicas dessa presença compõem um discurso: relação com tempo e ritmo, situação e espaço, imagem e traços do sujeito. Tudo isso compõe um todo e apresenta, sendo ação e compondo ação, questões históricas e políticas, trazendo junto, inevitavelmente um sistema de relações que fala.

Tratando-se do que é exposto, buscarei questionar a aplicação da terminologia utilizada por W. Benjamin em “O Narrador”, que fala de “narrativas tradicionais” por artistas não europeus. A classificação do tradicional e do alternativo permeia e interessa ao discurso hegemônico.

Se as narrativas tradicionais tratadas por Benjamin morreram, outras narrativas tradicionais (em disputa deste termo) continuam a existir, ainda que dormentes – muito porque não são reconhecidas. Como identificar tais narrativas que se expressam de outra forma, que não as identificadas pela perspectiva eurocêntrica?

O termo “Teatro performativo”, utilizado por Josette Ferral, é adequado para experiências cênicas que fogem ao teatro tradicional, visto que tais experiências sempre existiram em culturas não euro-ocidentais?

Essa pesquisa investiga a hipótese de que é possível despertar a capacidade do homem se narrar através de seu corpo presente em vias diferentes da tradição grega e que tal capacidade está dormente, sobretudo em grupos marginalizados. Sendo assim, em seu percurso, terá o desafio prático de buscar ferramentas dramáticas como espaço de enunciação para expressar essas diferentes vozes que surgem e insurgem.

Por tudo que é exposto, entende-se aqui o legado de Augusto Boal e seu “Teatro do Oprimido” como referência prima para esta pesquisa, que pretende se aprofundar na metodologia criada pelo teatrólogo brasileiro.

Objetivos, pontos de partida, desconfianças e suposições:

Diante do desafio da ideia de que cada circunstância social, cultural, pessoal, demanda diferentes formas no expressar artístico e que a dramaturgia é um aspecto fundamental da criação de narrativas cênicas, logo, ela precisa ser reinventada a cada nova necessidade.

Partindo disso, estabeleceu-se processos de naturezas distintas a fim de revelar ferramentas e formas dramáticas específicas. Obviamente tais ferramentas e formas só se revelam eficazes na comunicação de demandas específicas, mas o movimento da busca e o rompimento com as formas e ferramentas herdadas de nossos colonizadores, pode se tornar objeto comum de negação dos que não conseguem se representar através destas, estimula-se aqui a busca de novas formas e novas ferramentas.

Inquietações do caminho investigativo:

Tais inquietações não negam a importância do texto, nem pretende afastar da prática a potencialidade da palavra. No entanto, caminha-se aqui no sentido de entender o corpo e suas extensões: movimentos, sons, bem como todos os traços que portamos e decorrem de processos históricos e que não encontram representação adequada quando o texto é um elemento central de narrativa cênica.

Além da palavra escrita, quais outras matérias são ou podem ser partículas portadoras de discurso e de ação?

Ao eleger o texto como elemento central e base para Narrativas Cênicas – chamadas de Teatro - o que se exclui? Quais são as outras possibilidades abafadas?

Entendendo a importância política e cultural do homem narrar sua relação do mundo através do corpo, como o desenvolvimento do drama aristotélico (texto, personagem, conflito, linearidade) se liga à manutenção de estruturas de poder ao excluir outras narrativas do corpo?

Aprofundar e discutir a figura do narrador, como um importante agente político na transmissão de memória singular e/ou conjunta. Como ultrapassar a noção eurocêntrica de narrativa e entender a força e expressividade de outras narrativas, muitas vezes silenciadas, marginalizadas? O que é narrar? Para que narrar? Para quem narrar? É preciso de texto? Não havendo texto escrito, como criar registros para que Narrativas não se percam?

Como o legado de Augusto Boal e práticas ligadas ao Teatro do Oprimido podem contribuir para a construção de espaço para dramaturgias insurgentes?

Territórios da Prática

Esta pesquisa só é possível graças à existência de terrenos de prática e experimentação. Se, em parte, tem como guia uma pesquisa individual, conta também com o encontro e a vivência coletiva para que sejam exploradas, alargando a percepção do pesquisador. Este campo fértil se localiza no espaço de criação de três projetos independentes entre si, porém conectados em minha pesquisa: “nomes”; “EFFIMERIA” e “Narradores Locais e Viajantes”.

Nomes:

“nomes” é uma narrativa que (re)conta ao(re)criar a história de Tiago, Victor e Eduardo, que viveram uma relação a três de 2011 à 2013. Do momento em que se conheceram ao momento de término, ou de ressignificar a relação.

Neste contexto, o ato em si desta performance, ao falar de uma experiência não convencional de amor, traz consigo o questionamento de modelos hegemônicos de gênero, sexualidade e família.

Para isso foi escolhida a situação de um jantar, como os que acontecem em qualquer casa de família. No caminho, ao investigar materiais narrativos de diferentes tradições, encontrou-se com o ritual de Páscoa Judaica, o Pêssach, que celebra o momento de saída do povo judeu, escravizado no Egito, através da abertura do mar Vermelho em busca de sua “terra prometida”. Neste ritual, a família senta-se à mesa e narra através da comida (que vai do amargo, simbolizando o momento da escravidão, ao doce, momento de retorno ao lar), de orações e outros símbolos de seu processo de libertação.

Sem dúvidas, o Sêder de Pessach é um grande exemplo do que se chama aqui Narrativa Cênica. Muitos de seus elementos dão grandes pistas de possibilidades de se narrar em tempo e espaço presente a história de opressão e liberdade, não apenas através de texto, mas também através da comida, de cantos.

Não existem personagens e nem ficção. Os paralelos entre a realidade cotidiana e a realidade sensível proposta e conduzida pelos performers oscila durante o encontro.

Em “nomes” pouco se fala. Os elementos dramaturgicos explorados são cantos, alimentos partilhados, movimentos que nos remetem a história desta relação. Estes organizados em mapas que se sobrepõem para que a narrativa chegue ao encontro de nossos convidados por vias que não as da razão.

Iniciamos com uma canção em Hebraico e logo transitamos para canções do Candomblé, do Vudu haitiano, do dialeto de Okinawa (Uchinaguchi), canções autorais, enfim. Conduzindo através desses cantos a fusão de identidades, o reencontro.

Há em nomes uma tese, de que o canto liberta, a arte liberta, o corpo em evidência liberta. Que o amor pode também ser uma experiência de liberdade. Diz sem dizer. Fala de quando a palavra é insuficiente ao criar realidades:

Deus criou o mundo a partir da palavra. Mas a palavra era seca e machucava o espaço. Então Deus cantou, cantou a palavra. A palavra acariciou o breu, esculpiu no espaço a partir de um elemento desconhecido, um elemento secreto. Feito bruxaria, ele soprou e acariciou pela primeira vez o corpo do mundo, no vão criou-se assim o contorno dos planetas, das estrelas. Às vezes, quando eu estou sonhando, eu me lembro de Deus soprando por cima de mim com esse ventinho, contornando meu corpo, como se fizesse um outro lugar. Eu me lembro de Deus. (BARBOZA, 2016)

Effimeria e Spiro

Projeto de reencontro dos artistas do BilouraTheatreCollective: Angie Rottensteiner (Áustria); Eduardo Augusto Colombo (Brasil); Silvia Ribeiro (Itália); Tiago Viudes Barboza (Brasil) e Victor Uehara Kanashiro.

Partindo de investigações acerca do tabu da morte na modernidade, abjeção a corpos mortos ou apresentando sinais de morte, o projeto teve como parceria a Universitá

degli Studi di Torino, com a qual realizou, junto à Faculdade de Enfermagem, três mesas redondas com discussões sobre o tema.

Posteriormente, no trabalho dos performers em sala de ensaio e também em vivências realizadas no período de agosto a outubro, em Alice Superiore – Itália, apresentou-se inevitável, ao falar de morte, falar de vida, especialmente de nossas relações com o tempo. Assim, temas como aceitação do tempo, desaceleração de nossos ritmos de vida, diferenças culturais na relação com o tempo, tornaram-se centrais na pesquisa que resultou no processo de criação da performance SPIRO, que teve cinco aberturas em cidades no interior do Piemonte. O processo de criação de SPIRO contou também com aberturas de processo no Brasil na Oficina Cultural Oswald de Andrade em São Paulo entre os dias 19 e 20 de fevereiro de 2016.

Ainda na Itália, durante quatro meses, Silvia conduziu com a participação dos demais integrantes do Biloura um workshop com um grupo de aproximadamente vinte refugiados nigerianos, abrigados na comuna de Alice Superiore, onde fica a sede do grupo. Após intensa troca, os oito integrantes que permaneceram no processo criaram uma obra, “ODI”, apresentada em novembro na região do Canavese. Com a comunidade nigeriana, o núcleo aprendeu e percebeu muitas coisas, foi um momento de autocrítica. A questão rítmica, a liberdade de movimentos corporais, a corporalidade dos africanos fez o grupo se deslocar e perceber que havia uma grande carência. Era a hora de continuar a pesquisa, como previa o projeto, no Brasil.

No período de imersão no Brasil o trabalho contou com workshops com a cantora moçambicana Lenna Bahule, com quem trabalhamos ritmo. Nos deparamos com nossos corpos, apesar de habituados com a música ocidental, desconectados de reverberação rítmica – talvez consequência do tempo da modernidade. Como já se supunha, temos muito que aprender com a sofisticada noção de ritmo africana.

No projeto dramático inicial, pretendia trabalhar a idéia de “Peça Paisagem” de Gertrude Stein, propondo uma cena que se explica por si mesmo, não necessariamente compreensível racionalmente, mas que requer entendimento e recepção através de nossos sentidos.

SPIRO foi e está sendo (em seu processo final), um importante campo de investigação sobre construir dramaturgia a partir dos elementos fornecidos por artistas de diferentes trajetórias: música, dança, literatura, teatro, performance. Nele, o dramaturgo, esteve desde o primeiro dia de trabalho prático em sala de ensaio, fazendo todos os exercícios e treinamentos físicos e criativos com os demais performers. O resultado, para além de um intenso contato com as vozes e desejos dos artistas desta narrativa, enquanto dramaturgo do processo, foi a percepção dos próprios procedimentos dramáticos que aplicava na criação de textos, através da repetição de palavras que surgiam e se encadeavam uma nas outras construindo uma narrativa e sentido. Assim como em “nomes”, seria incoerente o agente a quem era atribuído o papel de dramaturgo não estar em estado de performance, narrando também em cena, junto com músicos, bailarinos e atores, através da atividade criativa com a palavra.

Outro aspecto da criação dramática de Spiro foi a escolha por não usar a palavra personagem. A cada atuante foi dada uma carta de Tarô de Marselha (louco, o diabo, a morte, o carro, o julgamento) e um vetor, uma espécie de imagem auxiliar (um gigante, um coração batendo, um cavalo, o galo). A partir desses estímulos o processo criativo se iniciava.

Logo nas primeiras semanas a figura do cavalo, que havia sido dada como estímulo apenas ao artista brasileiro Eduardo Colombo, começou a permear as ações dos demais artistas, tornando-se uma figura central para todo o processo, traduzida em

coreografias, sons e falas, que descreviam o momento da morte percebido pelo som do trote de um cavalo.

Narradores locais e RESPECT – projetos futuros:

Sobre a vertente do Teatro do Oprimido de Augusto Boal, Teatro Invisível, narrativas orientadas pelo dramaturgo sul americano em contato com artistas em condição de refugiados políticos, sobretudo do oriente médio, com o intuito friccionar através de uma poesia não revelada como ficcional o contato da comunidade local europeia com esses imigrantes, transformando assim o contato entre ambos.

Os dois últimos territórios de prática do projeto Dramaturgias Insurgentes são: Narradores Locais, que deve ocorrer entre os meses de janeiro e março de 2017 em parceria com a Samaúma Residência Artística Rural na zona rural de Mogi das Cruzes e o projeto RESPECT, que pretende investigar sob a orientação do dramaturgo brasileiro em contato com artistas em condição de refugiados políticos na Europa, desdobramentos para práticas do Teatro do Oprimido de Augusto Boal, sobretudo a vertente, Teatro do Invisível, e como isso pode transformar o olhar e a troca dos imigrantes com a comunidade local.

Após realizados os dois últimos projetos dos territórios da prática, intenciona-se sistematizar as experiências, ferramentas e observações encontradas em uma publicação com o mesmo título da pesquisa geral: *Dramaturgias insurgentes*.

Referências bibliográficas:

- ALVIM, Roberto. *Dramáticas do transumano* e outros escritos seguidos de Pinokio/Roberto Alvim. Rio de Janeiro, 7Letras, 2012.
- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Tradução Teixeira Coelho; revisão e trad. Monica Stahel. São Paulo, Martins Fontes, 2006.
- BARBA, Eugenio. *A terra de cinzas e diamantes: minha aprendizagem na Polônia: Seguido de 26 cartas de Jerzy Grotowski a Eugenio Barba*. Tradução Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo, Perspectiva. 2006.
- BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator*. Tradução Luís Otávio Burnier. Campinas, Editora da Unicamp e Hucitec, 1995.
- BARBOZA, Tiago Viudes. *O Segredo da vaca*. São Paulo, Editora Patuá, 2016.
- BENJAMIN, A.; Osborne, P. (orgs.). *A filosofia de Walter Benjamin – destruição e experiência*. Tradução de Maria Luiza de A. Borges. Rio de Janeiro, Zahar, 1997.
- BENJAMIN, Walter. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Tradução de Maria Amélia Cruz et al. Lisboa, Relógio D'Água, 1992.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas. Vol. I. 5a. Ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense. 1993.
- BENJAMIN, Walter. *Textos escolhidos – Walter Benjamin et al*. Tradução de Modesto Carone et al. Col. Os Pensadores. São Paulo, Abril Cultural, 1983.
- BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. Tradução Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo, Perspectiva. 2010.
- BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. São Paulo, Cosac Naify, 2013.
- BOAL, Augusto. *Jogos para atores e não atores*. São Paulo, Cosac Naif, 2015.
- FILHO, Américo Pellegrini. *Literatura folclórica*. São Paulo, Nova Stella/Editora da Universidade de São Paulo, 1986.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narrativa em Walter Benjamin*. São Paulo, Perspectiva/FAPESP, 1994.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Walter Benjamin: os cacos da História*. Tradução de Sônia Salzstein. São Paulo, Brasiliense. 1982.

PROPP, Vladimir. *As raízes históricas do conto maravilhoso*. Tradução Rosemary Costhek Abílio, Paulo Bezerra. São Paulo, Martins Fontes, 2002.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1998.

SOUSA, Paulo Pinheiro de. *Taiapuê de Atônio Rodrigues a Brás Cubas*. Editora Geek, s.d.

SPERBER, Suzi. *Ficção e razão: uma retomada das formas simples*. São Paulo, Aderaldo & Rothschild/ Fapesp, 2009.

Realização:



Letra e Ato

Grupo de Estudos em Dramaturgia

Cidade Universitária Zeferino Vaz

Barão Geraldo – 13083-970

Campinas – SP – Brasil

letraeato@gmail.com

www.letraeato.com

