

Meta-textualidade, instâncias
de enunciação e conflitos
não-narrativos – reflexões
sobre impulsos não-dramáticos na
dramaturgia brasileira contemporânea
Stephan Baumgärtel¹

Resumo

Este artigo analisa o texto contemporâneo como proposta de um arranjo cênico para expor o trabalho formativo da linguagem quando encontra o ser humano e passa por seu corpo na concretude dos corpos dos atores. Ele exemplifica essa visão por meio de uma leitura estrutural e temática de dois exemplos da dramaturgia textual brasileira: *Vida de Márcio Abreu* e *Pinóquio* de Roberto Alvim.

PALAVRAS-CHAVE: Dramaturgia brasileira contemporânea – performatividade textual – Márcio Abreu – Roberto Alvim

Abstract

This paper analyses the contemporary theatre text as a proposal for scenique arrangements whose goal is to expose the formative work of language when it meets the human being e passes through his body the concreteness of the actors' bodies. It exemplifies this vision through a structural and thematic reading of two examples of contemporary Brazilian textual dramaturgy: *Vida* by Márcio Abreu and *Pinocchio* by Roberto Alvim.

KEYWORDS: Contemporary Brazilian dramaturgy – textual performativity – Márcio Abreu – Roberto Alvim

¹ Professor do Programa de Pós-Graduação em Teatro da UDESC.

Um convite a vivenciar a escrita teatral. Em 2011, criei o projeto *Encontro com Dramaturgo*, em parceria com Fábio Salvatti do Departamento de Artes Cênicas da UFSC e com apoio financeiro do CNPq e da SecArte da UFSC. O projeto consistia em palestras e oficinas de criação de textos teatrais oferecidas por dramaturgos brasileiros de renome com o intuito de possibilitar para as pessoas interessadas de Florianópolis, sejam elas acadêmicas ou membros da comunidade, um contato com representantes da dramaturgia brasileira contemporânea; estimular a discussão acerca dos desafios e tensões formais que determinam essa dramaturgia no que diz respeito à sua contemporaneidade; e fazer os participantes experimentarem as propostas cênicas e textuais contemporâneas trazidas pelos dramaturgos convidados (os quais trabalham todos também como diretores teatrais). Participaram como oficinairos e palestrantes do projeto em 2011 os dramaturgos/diretores Márcio Abreu (PR), Grace Passô (MG), Roberto Alvim (SP) e Samir Yazbek (SP). Posteriormente, pedi aos artistas para responderem a um questionário, com o intuito de oferecer ao público mais amplo, leitores da revista URDIMENTO, um panorama comparativo dos temas levantados nas palestras e oficinas. As oficinas e palestras atestaram a diversidade das preocupações formais tanto dos autores convidados quanto dos participantes locais. Talvez por serem em grande parte alunos dos dois cursos de Artes Cênicas (UDESC/UFSC) e por participarem há bastante tempo das oficinas contínuas oferecidas por mim na UDESC, nas oficinas surgiram propostas que juntaram no mesmo texto elementos dramáticos (diálogo, intersubjetividade), épicos (narrativa, contação de história) e líricos (linguagem

autorreferencial, devaneios subjetivos).² As oficinas corroboraram neste sentido a afirmação de Patrice Pavis (2003, p.405) de que um texto teatral se define pelo simples fato de ser falado em cena.

Um arranjo textual para expor a língua em cena. Entretanto, o fato de que não faz mais sentido qualificar de texto teatral somente os textos com personagem e diálogos intersubjetivos que levam a narrativa ficcional até uma solução final, exige que se repense as características de um texto para o palco. A função principal deste texto, então, não é mais criar um mundo ficcional mimético, mas talvez, como propõe Theresia Birkenhauer (2005), expor a língua. Nessa visão de teatro contemporâneo, a prática teatral exhibe nas qualidades materiais, temporais e espaciais da cena a estrutura lingüística, poética e sonora de um texto específico. O que os espectadores contemplariam é o encontro da língua com a materialidade e corporeidade da cena. Nesse sentido, Pavis define jocosa e ambigualmente esta exposição da língua como um colocar “em jogo” do texto.³ Esse por-em-jogo do texto concretiza o potencial especificamente estético do verbo e do texto escrito no contexto do palco. Theresia Birkenhauer frisa como tarefa de uma encenação desses textos evidenciar, por meio do palco, qualidades específicas da língua do texto:

A encenação realiza uma dimensão da língua que se livra da função descritiva e comunicativa da fala dramática. Ela gera novos espaços de significação, de modo que a língua não é mais somente parte funcional da narrativa dramática, mas desenvolve um movi-

² Devido a esta mistura de gêneros literários, Jean-Pierre Sarrazac chama o narrador deste tipo de texto de “rapsodo”. O que me interessa neste artigo é apontar desdobramentos formais que essa estrutura rapsódica provoca na contemporaneidade, tanto no que diz respeito à noções representacionais – “a personagem”, “a narrativa” – quanto à relação entre texto e cena. Sarrazac esboça como essa escrita que se distancia da escrita dramática leva não à totalidade e homogeneidade do texto, mas a combinações de elementos ficcionais heterogêneos e ao realce da situação teatral: “Em suma, apagar da obra a relação de interdependência, inscrever no seu lugar a de estranhamento. E, antes de mais, problematizando a relação primordial do teatro dramático, a sua partitura original: a dicotomia do espaço intracênico (o microcosmo) e do espaço extracênico (o macrocosmo) que o engloba.” (2002, p.38)

³ Pavis, 2011, p. 105.

mento próprio, que por sua vez transforma o acontecimento cênico. Desse modo, a encenação possibilita uma transformação e uma modelagem da fala teatral e com isso uma prática da linguagem própria do teatro.⁴

Atrás dessa redefinição do papel da língua existe não só uma concepção não-realista da língua e do verbo no palco, mas um entendimento da língua humana enquanto estrutura e espaço experiencial que excede o indivíduo e que simultaneamente o conecta com uma dimensão transindividual. Graças a essa concepção, a exposição da língua não se limita a um fetichismo formal para com a língua humana. A língua enquanto mimese de uma in/consciência é um fenômeno libidinal, social e histórico; dialógico em si, por tanto incessantemente marcado por tensões e pressões internas que lhe dão seu contorno específico. Mas a comunicação cotidiana ofusca essa dimensão social e histórica quando faz de conta de que o sujeito é um indivíduo no sentido literal da palavra; que ele domine a estrutura da língua e pode organizar e mimetizar o mundo racionalmente ao transformá-lo em fragmentos de informação controlável. Expor a língua no encontro com a cena implica expor, na materialidade da cena, essas inscrições libidinais, históricas e sociais no sujeito contemporâneo. Tornar visível no palco a marca da língua no corpo e na existência humana

Essa concepção não logocêntrica influencia não só a estrutura de textos de autores como Handke, Koltés, Müller e Novarina. Ela também está incipiente na construção estrutural de textos teatrais de Maeterlinck e até de Tchekov, cujos diálogos monológicos possuem menos uma função comunicativa que expositiva.⁵

O que interessa nesse contexto teatral é o encontro entre língua e subjetividade humana: mostrar como essa subjetividade é atravessada pelas forças da língua. Por isso o enfoque no encontro entre o sujeito artís-

⁴ Birkenhauer, 2012.

⁵ Ver Birkenhauer (2005) e os ensaios reunidos em Autant-Mathieu, 1995.

tico e o material ganha destaque: criar uma língua, um verbo em cena, que amostra os conflitos entre subjetividade artística (autor, ator, personagem) e os contextos sincrônicos e diacrônicos da história no âmbito da linguagem, por meio da construção do texto teatral. Parece-me ser uma função primordial no trabalho textual desses autores configurar esse encontro cênico; propor o trabalho com a língua como um trabalho com a subjetividade humana que está em conflito consigo mesmo. Tradicionalmente, este trabalho, por seu caráter formal autorreflexivo e seu enfoque na subjetividade de uma figura autoral, foi reservado ao gênero lírico, o que explica porque, nas primeiras reflexões sobre este uso novo da língua no teatro contemporâneo, este trabalho foi qualificado de “poético”. Observa Theresia Birkenhauer:

No teatro dramático, o texto apresenta os esboços de ação para um acontecimento ficcional e é texto de um personagem (portanto, fala figurativa). Textos teatrais além do drama, no entanto, mostram uma tematização autorreflexiva da língua e deveriam ser lidos enquanto “poesia”: Libertado da polifuncionalidade fundamental da comunicação cotidiana, ou seja, da comunicação puramente referencial de informações, a linguagem no texto teatral pode ativar preferencialmente a função poética de seus signos.⁶

Para logo fazer uma ressalva acerca dessas teorias que definem a autorreflexão como poética:

Mas o que qualifica uma fala dramática enquanto “texto para um papel”? O que a qualifica enquanto “poesia”? A tese dos gêneros diz que é a referência da fala dramática a um contexto de ações, que a torna “texto para um papel”. Onde se renuncia “as axiomas dramáticas de ação”, onde a linguagem dramática é libertada da função de caracterizar e diferenciar pessoas,

⁶ Ver Birkenhauer (2012)

onde a fala não se refere mais a personagens, ali há 'poesia'. Mas isso significa, inversamente, que não há "poesia" onde existe um contexto dramático de ação, personagens ficcionais, indicações de fala referentes a pessoas? Essa conclusão inversa mostra o quanto tal definição conceitual é discutível. Ela aponta a dificuldade de uma delimitação que torna o "poético" uma característica de textos teatrais que desconhecem a fala figurativa e um contexto de ação.⁷

Portanto, mais importante do que definir um texto enquanto poético ou dramático é entender como e com que finalidade um texto sugere e manipula essas características, inserindo, por meio desse jogo, o verbo e possíveis figuras teatrais no duplo contexto teatral: da situação teatral (de apresentação física aqui e agora) e da situação ficcional (fisicamente ausente, mas presente no imaginário), a comunicação palco-platéia e a comunicação intra-ficcional (que não precisa ser entre personagens, pois pode constituir-se também entre blocos temáticos textuais ou modos verbais discursivos diferentes).

As três entrevistas por escrito, incluídas neste volume da URDIMENTO, mostram tanto um incômodo comum entre os dramaturgos para com o formato do drama burguês quanto uma diversidade formal muito grande de como responder a essa insatisfação. Embora seja um consenso que o formato do drama burguês dificilmente consiga oferecer um contexto formal adequado para expressar os conflitos relevantes da subjetividade contemporânea, cada artista entrevistado apresenta um estilo particular de como intervir criticamente na escrita dramática ou até deixá-la para trás, e como colocar a própria língua em jogo.

A produção textual desses três dramaturgos mostra opções formais bem diversas. Roberto Alvim iniciou sua carreira com textos relativamente tradicionais em

termos de suas técnicas miméticas,⁸ para ultimamente criar textos que rompem radicalmente com os pilares da forma do drama: personagem, ação ficcional linear e diálogo intersubjetivo. Márcio Abreu possui um interesse especial nos desafios da situação teatral para a escrita dramaturgica. Como incluir a performatividade do encontro teatral também na escrita dramaturgica e torná-la tão importante quanto os recursos narrativos em forma dialogados? Seu texto *Vida*⁹ pode ser lido como resposta tentativa à questão de como criar deslizes significativos entre o ficcional e o performativo, entre o representacional e o auto-referencial da escrita teatral. Samir Yazbek, por sua vez, aproveita a forma dramática para problematizar o personagem tradicional autônomo, e com isso cria perfurações oníricas e reflexivas em seus textos que revelam a crise da subjetividade moderna. Predomina nesses autores a tentativa de *usar criticamente* o modo dramático um fio comum, mesmo que os experimentos formais recentes de Roberto Alvim apresentem tentativas de deixar o formato do drama burguês definitivamente para trás.

No que segue quero discutir três aspectos formativos que, entre outros, me parecem importantes para confrontar textos da dramaturgia brasileira contemporânea com seu contexto formal e histórico atual.

Primeiro, o enfoque na situação teatral, não no sentido de definir por meio de didascálias as ações cênicas, mas no sentido de manipular sutilmente os dois eixos comunicativos na textualidade da escrita. Articular uma textualidade mimética e uma textualidade autorreferencial, ou uma meta-textualidade, para convocar a montagem a expor a estrutura lingüística, o verbo fixado e o verbo falado, como um elemento integral de sua poética performativa. Como é que certos textos configuram e manipulam as interseções e os confrontos entre a partilha do ficcional e a partilha do real (para variar Rancière), "a dicotomia do espaço intracênico (o microcosmo) e do

⁸ Por exemplo o texto *Às Vezes É Preciso Usar um Punhal para Atravessar o Caminho*, de 2003.

⁹ Cito deste texto a partir da versão final, eletrônica e não publicada.

espaço extracênico (o macrocosmo) que o engloba" (Sarrazac, 2002, p.38), a partilha do imaginário e do sensível? Como posso entender a finalidade dessa manipulação; dessa proposta de uma dupla e conflituosa partilha?

Segundo, um impulso que em seu extremo leva à dissolução de personagens e *dramatis figurae* em meras instâncias de enunciação. Como é que certos textos brasileiros solapam os fundamentos do personagem dramático, mesmo que ainda usem um conjunto de signos lingüísticos que o definem (o pronome "eu", uma problemática psicológica, a fala individual enquanto impulso para desencadear ações dramáticas, o choque com um antagonista, etc.)? Qual é a finalidade disso, e qual é o objetivo quando se dissolve quase por completo a instância individualizada de enunciação?

Terceiro, a dissolução do conflito narrativo e a construção de um conflito interno à consciência textual; a configuração de um conflito entre consciência artística e o material trabalhado: conflito este agora incorporado pelo texto teatral. Como é que textos não-dramáticos perfuram o conflito ficcional narrativo e o deslocam para um agon formal, mais impessoal e estrutural, que remete à tensão entre a consciência (ou percepção humana) e um mundo maior que esta consciência e por isso parcialmente indisponível à dominação formal.

De fato, nos exemplos comentados mais adiante, podemos verificar que estes três aspectos são interligados, sendo que em cada caso seria necessário avaliar o status de cada um bem como sua função poética e crítica no conjunto dos procedimentos de escrita teatral. A escrita teatral 'além do drama' possui algumas características formais em comum, mas não por isso constitui um corpus homogêneo.

O que permeia essas três questões e justifica as reflexões para além de seu status enquanto exercício de análise teatral-literária é a questão da necessidade de mediar o impulso artístico vanguardista de realizar uma ruptura formal com o horizonte de expectativa mais tradicional de uma boa par-

te do público, em um país que praticamente desconhece o apoio material e financeiro do Estado para realizar esses experimentos formais. Esta questão se coloca também por outro motivo histórico: será que a forma de incorporar o capitalismo globalizado na realidade brasileira não é um modo antropofágico de pós-modernizar o país? Qual seria o valor de uma estrutura simbólica pós-moderna nessa situação? Será que um pouco de narrativa linear, de sobriedade semântica, de personagem agente na situação ficcional, não constitui um ingrediente imprescindível para uma arte que se pretende como crítica para com o status quo? Não para afirmar essas possibilidades, mas para discutir suas condições? Nesse sentido, acredito que é a construção de uma tensão conflituosa entre drama e teatralidade, entre as dimensões representacionais e performativas que produz os resultantes mais instigantes e provocadores na dramaturgia atual.

Interseções entre textualidade mimética e meta-textualidade. O texto *Vida* de Márcio Abreu apresenta já no início uma pequena estrutura verbal que tanto formalmente quanto semanticamente evidencia com quais desafios a manipulação dos dois eixos de comunicação se depara. O texto inicia com um ator, que passa pela platéia e, subindo ao palco, diz as seguintes palavras (Abreu, 2010, p.1):

Rodrigo - Quem brilha? (Pausa) foneticamente, a pergunta é uma modulação ascendente, na emissão da frase. Perceberam? Quem brilha? Eu pergunto. Se eu pergunto e vocês me respondem, alguém me responde, podemos começar o diálogo. Você pode me dizer, alguém pode me dizer, minha testa brilha quando eu sou e eu digo sim está calor aqui, abafado, quer um lenço? Podemos abrir as janelas, se tiver janelas. Não, não há janelas, não me parece que tenha janelas aqui. Você vê uma janela? Eu pergunto. E continuamos nosso diálogo e você diz alguém diz,

⁷ Idem.

eu daqui vejo uma janela, ela está aberta, eu gosto de janelas abertas, a noite está linda, fresca e nós podemos olhar o céu, você vem olhar o céu? E por aí vai. [...]

Pelas convenções da escrita dramática, entendemos que o texto marca um personagem chamado Rodrigo. Além disso, sabemos pelo site do grupo que um dos atores se chama Rodrigo Ferrarini. Primeira indicação que o texto busca manipular sutilmente nossa percepção da relação entre o ficcional e o real, entre o microcosmo ficcional e o macrocosmo empírico. Logo depois encontramos o jogo com a estrutura “você-alguém”. Deste modo, deduzo que o texto propõe uma questionamento das identidades dos “eu”, “vocês”, “alguém” e de suas relações no contexto da situação teatral. Essa investigação também é inscrita na frase “podemos abrir as janelas”, confundindo o ‘nós’ do grupo de atores com o ‘nós’ de todas as pessoas presentes. Entendemos que o foco desse texto de abertura talvez não seja em primeiro lugar estabelecer características de um mundo ficcional, mas direcionar a atenção do leitor/espectador para a proposta situacional do teatro: “Você vê uma janela? Eu pergunto.” Essa redundância de informação se explica melhor se sua função é lida como meta-teatral e meta-textual: um texto teatral é um texto ficcional e descrição de um momento concreto, compartilhado entre pessoas reais.

A particularidade contemporânea dessa função reside no fato de que nada disso é informado como didascália. Não se trata de um projeto que pretende estabelecer um autor onisciente que define e controla as características ficcionais e materiais da cena; que pretende manter a percepção do espectador ligado na ficção e interpelar seu olhar de modo a sugerir uma interpretação da cena ficcional. A ausência desse autor, junto com o foco perceptual cambiante – uma vez nas qualidades de uma ficção, outra vez na situação concreta e empírica –, faz com que o espectador sutilmente toma consciência de sua presença e participação na construção do significado do espetáculo.

lo. Neste sentido há uma proposta perceptual decididamente contemporânea para o espectador.

Na apresentação do espetáculo VIDA, o ator Rodrigo Ferrarini dilui na fala a censura entre “você me diz alguém me diz”, ou seja, embora o texto dialogue com uma proposta do “a parte” ou de um endereçamento direto do público, o modo como o texto é dito, frontalmente para todos e simultaneamente para ninguém, evoca características de um texto coral. De fato, a dimensão coral já é proposta pela estrutura da célula lingüística como uma possibilidade entre várias de instalar o texto em cena. Ao longo do texto (e da apresentação) fica mais claro que essa alternância entre ficção e situação pragmática, entre um nós ficcional e um nós real, articula também um eixo temático da narrativa: a relação tensa entre o indivíduo e a comunidade, entre o elemento particular e o contexto geral; mais especificamente entre a vontade livre do indivíduo e o peso de sua inserção em um contexto social, que é o assunto das autor-revelações dos personagens-atores e das conversas entre os personagens-membros da banda ficcional. Essa dimensão temática é fundamental para salvar o texto e a montagem de um mero jogo formal privado.

Não se trata aqui de argumentar em prol de um novo textocentrismo, mas de entender que um texto contemporâneo sugere uma poética da cena por meio de indicações estruturais às vezes bastante sutis. Deslocamento da atenção de um eixo comunicativo para outro, expor uma dimensão temática por meio das estruturas autorreferenciais do texto, confrontar o espectador com forma e tema do texto ao estabelecer uma tendência coral das falas, são algumas das consequências da inserção de momentos meta-teatrais e meta-textuais no texto teatral mimético.

O solapamento do personagem. Já nos anos 80, teóricos constataram a dissolução da noção de personagem nos textos teatrais. Este impulso certamente está presente nos textos do Beckett tardio, nos pri-

meiros textos teatrais de Peter Handke. A partir dos anos 70, isso levava a uma diversidade formal muito rica na escrita teatral. A investigação na crise do sujeito burguês leva a experimentos formais que buscam colocar no primeiro plano da escrita a dinâmica psíquica e a sobredeterminação da personalidade humana por forças sócio-históricas. Em muitos casos, como de Heiner Müller, Bernard-Marie Koltés ou Sarah Kane, a busca por novas formas de escrita implica na tematização da relação entre o autor e seu material, focando a tensão mimética entre a capacidade de descrever e simbolicamente dominar o mundo, por um lado, e a incapacidade estrutural de fazê-lo, pois o critério de autenticidade e veracidade não permite a necessária distância para uma mimese objetiva. Surgem, então, escritas altamente performativas que expõem por meio de uma mimese de produção, como denominou Luiz Costa Lima este procedimento,¹⁰ sobretudo a relação de uma consciência ou subjetividade para com o mundo (o material artístico), e não sua imagem objetiva ou correta.

Jean-Pierr Sarrazac descreveu o fenômeno no contexto da escrita teatral como a entrada do narrador épico enquanto rapsodo para o interior do texto.¹¹ Este manifesta qualidades não só dramáticas, mas também narrativas e líricas. Aqui no Brasil, foi Luis Alberto de Abreu quem teorizou as possibilidades formais e éticas desse procedimento. Seus textos teatrais, desde os anos 90, possuem uma característica fortemente rapsódica, com a restrição de que ela raramente é levada para uma crise do discurso textual como um todo. Ou seja, mesmo que a fala de um personagem oscila entre primeira e terceira pessoa, entre afirmação dramática e narrativa, este recurso não é usado por Abreu para colocar em crise a finalidade mimética e racionalizante de

¹⁰ ver Costa Lima, Luiz. *Mimesis e Modernidade: A forma das sombras*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

¹¹ Em *O futuro do drama* (2002), Sarrazac define várias estruturas dinâmicas que realizam a “desconstrução do personagem individualizado” (2002, p. 97) ou a desfiguração do personagem dramático. No Brasil, Maria Lúcia Levy Candeias se debruçou sobre o problema em sua tese de doutorado *A fragmentação do personagem na dramaturgia de 1997*, publicada em forma de livro em 2012.

seu texto. Antes, é um procedimento para construir e garantir a objetividade da mimese num momento da crise da subjetividade pós-moderno.¹²

Tecnicamente falando, encontramos o mesmo procedimento de dividir um personagem em uma voz dramática e outra narrativa, entre uma identificação para consigo mesmo e um distanciamento desse *eu*, em um corpo e uma voz que representa e outro/a que abertamente chama atenção à performance cênica, como por exemplo no texto *Corte Seco* de Christiane Jatahy. A autora e diretora separa claramente as funções, por meio de cadeiras que impõem ao ator a relação com sua figura teatral quando sentar em uma delas: “Narrar, descrever, caracterizar, dialogar, interiorizar” (Jatahy, 2010, p.2), mesmo que na apresentação nem sempre esse função seja respeitada pelos atores. Ao mesmo tempo em que as cadeiras dão uma inteligibilidade às falas, elas determinam o jogo textual e performativo com a relação ao ator-figura, sujeito-texto. Inicialmente, o texto expõe o material mimético (por exemplo as figuras do avô e da avó) como composto de uma multiplicidade de olhares, mas nem a subjetividade da autora/dramaturga nem dos atores transparece em relação ao seu material, uma vez que o material é dominado pela organização das cadeiras. A reorganização das cenas proposta segundo as indicações do público pode levar a essa perda de controle, como também pode revelar certa desimportância da ordem das cenas no que diz respeito ao solapamento das subjetividades ficcionais e reais (dos artistas em cena).

Entretanto, aos poucos, aparecem, no texto falado e nas didascálias, pequenas frestas na camada ficcional que sugerem um leve descontrole dos atores sobre seu material (como, por exemplo, na conversa entre DU e BRANCA (Jaratahy, 2010, p.16/17) sobre sua história, e a saída filmada de BRANCA do palco para a rua). Surge na cena da ficção teatral um efeito do real

¹² Ver, por exemplo, seus textos teóricos publicados em ABREU, Luis Alberto de. *Um Teatro de Pesquisa*. (org. Adélia Nicolette). São Paulo: Perspectiva, 2011.

(Sanchez), o que faz o material textual e a situação apresentada oscilar entre o campo do inconsciente dos artistas e o campo da ficção, entre o campo da performatividade e da teatralidade. Estamos perante um procedimento que produz uma erupção do real – o foco no contexto empírico e material do trabalho dos atores – para focar a situação teatral e, deste modo, problematizar a construção controlada de um personagem.

Talvez seja a busca por procedimentos que expressem um descontrolo sobre a própria escrita ficcional sem recorrer a um efeito do real que marca o projeto dramático de Roberto Alvim. Em seus trabalhos teóricos,¹³ defende a escrita textual e palavra pronunciada como cerne de um fazer teatral que rompe com o legado mimético da dramaturgia dramática.¹⁴ Sua noção do ‘transhumano’ promove, com toda insistência possível, a escrita teatral como força imaginária e criadora de novas subjetividades, de novas formas humanas de estar-no-mundo,¹⁵ e não como força representacional de pessoas e sociedades já existentes, passíveis a serem reconhecidas no palco como um espelho nosso. Mesmo que sua escrita arrisque a impressão de uma arbitrariedade semiótica, de um caos enigmático, o ponto forte me parece ser o reconhecimento de que somente aquela dramaturgia que exige do leitor/espectador um esforço de deslocamento para dialogar com ela, vale a pena de ser inventada e posta no papel.

Do ponto de vista teórico, seu projeto poético se coloca claramente além da mo-

¹³ Por exemplo, na entrevista incluída nesta edição da URDIMENTO, ele afirma: “A palavra (e, por inevitável extensão performativa, a *fala*) é o tijolo fundamental das dramáticas contemporâneas; a palavra, e não a imagem.”

¹⁴ Por causa dessa ruptura, uma acusação de textocentrismo não se aplica, apesar da linguagem taxativa que Alvim gosta de usar. Este texto não mimético é central para seu teatro, mas *strictu sensu* não constitui um centro semântico, que controla o sentido da apresentação. Esta, entretanto, é a implicação do discurso textocentrista que argumenta com noções como fidelidade ao texto, concretização do texto em cena, e até “interpretação” do texto por meios cênicos. Todas essas noções não se aplicam à proposta de Alvim. A centralidade do texto se dá mais no sentido de ser o impulso provocador, exigindo respostas artísticas das outras linguagens cênicas.

¹⁵ Para uma breve discussão das diferentes implicações inscritas nas noções de “subjetividade” e de “estar-no-mundo”, com uma ênfase no fazer artístico, ver GUMBRECHT (2010).

derna subjetividade burguesa e dramaturgicamente além da idéia de personagem, trama e conflito ficcional: “Uma escrita não se dá a partir de um sujeito estável, mas sim a partir de diferentes modos de subjetivização. [...] O deslocamento é o centro da gravidade” (2011, p. 19). No entanto, este sujeito estável é a base empírica e a condição para possibilitar tanto uma mimese representacional quanto a criação de um personagem. Segue a frase que deixa bem claro que esta proposta conceitualmente se posiciona fora do campo do personagem: “Deslocamento entre diferentes arquiteturas lingüísticas que promovem, cada uma, habitações distintas da vida.” (Alvim, 2011, p.19). O importante para o nosso subtema da diluição da noção de personagem, não é a defesa de uma multiplicidade de olhares, mas a descrição de suas instâncias de enunciação como “arquiteturas lingüísticas”. Vejo nessa retórica a tentativa de dissolver o ‘eu psicológico’, sua fala marcada por motivações e intenções pessoais, em um tecido de vozes que em seu conjunto expressam o que o autor toma (e experimenta na própria pele) como o vetor da dinâmica do mundo atual agindo sobre a subjetividade humana; sobre a consciência do ser ficcional tanto quanto sobre a consciência dele.

Segundo Alvim, o mundo atual é vivenciado e expresso pelo artista como um mundo não dominável por meio de um trabalho mimético. Entretanto, esse trabalho mimético é inevitável e indispensável para a vida humana. É por meio dele que organizamos nossa relação com o mundo, criamos uma imagem do mundo que permite a transformação deste segundo nossas necessidades e nossas buscas. As propostas miméticas contemporâneas me parecem ser buscas por parte dos autores contemporâneos (no sentido forte da palavra) de relacionar-se com esta tensão; de plasmar as angústias, conflitos e esperanças que resultam dessa contradição existencial.

O sujeito centrado, estável, científico e dominador é enfraquecido a ponto de se tornar irrelevante, com todas as consequências problemáticas para a agência

humana: os seres humanos sofrem a história mundana como se fosse unicamente uma história natural, enquanto processo independente de sua vontade. O que resta é, por um lado, registrar o choque, e por outro, buscar uma mimese camaleônica de lançar-se nessa dinâmica.

O projeto de Alvim visa, entre outros, a “construção de mimeses cognoscíveis apenas como a instauração de solos para saltos em direção a mimeses incognoscíveis (a proposição de novas mitologias, de novos moldes arquetípicos)” (2011, p. 20). É patente a busca por uma escrita que proporcione, na “arquitetura lingüística” marcada por uma polissemia aberta, uma experiência de alteridade aos leitores/espectadores. Alvim aposta na possibilidade de criar, por meio da experiência de alteridade, uma experiência comum, uma vivência da “nossa humanidade” no âmbito de um imaginário além do eu. Entretanto, há certo individualismo inscrito no projeto quando diz que essa escrita visa “produzi[r] experiências singulares e autônomas por parte de cada receptor” (2011, p.19).

Para avaliar essa tensão – que me parece ser constitutiva para essa escrita que oscila entre o registro do deslocamento contínuo de percepções e sensações, ou seja, uma mimese performativa, e a representação de um mundo compartilhado, ou seja, uma mimese representacional – faz-se necessário entender concretamente o que engloba a noção da “arquitetura lingüística” para além do sujeito empírico. Como ela articula materialidade e significado da língua, a dimensão sócio-histórica da linguagem verbal e a dimensão individual, as marcas da dependência e da libertação no processo que Alvim chama de deslocamento? Já podemos adiantar que a dissolução do personagem em uma arquitetura lingüística tende a dissolver o conflito ficcional narrativo para um conflito entre a consciência artística (do autor e do leitor) e as características do material plasmado.

O texto PINOKIO¹⁶ foi escrito por ele em

¹⁶ Acessível em http://www.novasdramaturgias.com/conteudo/roberto_alvim/pinokio_roberto_alvim.pdf, Acesso 25/01/2011.

2009/2010, ou seja, surge no contexto dessas propostas das dramáticas do transumano. O texto apresenta seus “personagens” enquanto *figuras*, denominadas como A MULHER VELHA, O HOMEM VELHO, O MENINO, A MULHER DE AZUL, O GRILO FALANTE e A AGENTE DA LEI (Alvim, 2010, p. 3). Este distanciamento do personagem psicológico por meio de denominações tipificantes ainda é relativamente convencional. Estabelece também certa (meta-)teatralidade ao falar em *figuras*, e aproxima essa teatralidade a um mimetismo tipificante. Inicialmente, as didascálias propõem uma “mimese cognoscível”, o que está enfatizado pela primeira fala do texto, proferida da figura O GRILO FALANTE que se apresenta como uma espécie de narrador, talvez um mestre de cerimônias dado a teatralidade não-realista inscrita na denominação *figura*. Diz o texto (2010, p.4):

O GRILO FALANTE

no princípio
um boneco

veioseivasmadeira

do jardim
a madeira
e o vento lá fora

só
o céu
raízes no céu
vazio
e as raízes
raízes no céu no ventre as raízes
do céu

no princípio um
só
do jardim um eco
e a vertigem
vertigem

perguntas?

O texto afirma um início só para presentificar o fluxo do tempo ficcional nas modulações formais da escrita. O movimento que a narração realiza é de uma constante oscilação

entre descrever uma ficção, por meio de um uso representacional da linguagem, e imitar performativamente as qualidades da realidade descrita, de modo a criar no leitor a vertigem que se atribui a esta. As duas modalidades miméticas se entrelaçam e permitem uma leitura semiótica e conseqüentemente uma interpretação: há um boneco que no princípio existia junto com terra e céu, pois a madeira da qual é feita está intimamente ligada a ambos. Descreve-se um movimento de soltar a madeira de seu contexto natural, mas a madeira mantém marcas de sua união original: “veioseivasmadeira”. Interpreto essas informações como indicações em direção a uma história de individuação, talvez mal sucedida, talvez propondo tipos de individuação ‘holística’. Importante perceber que a figura do grilo falante assimila sua fala ao fenômeno descrito, ou seja, o modo performativo dilui a exterioridade do narrador para com seu material, o boneco. Algo semelhante acontece com o leitor/espectador quando perde a orientação em relação ao eixo temporal e à dimensão semântica do texto.

Não se trata simplesmente de uma proposta tipificante para o personagem, mas de uma dissolução do ponto de vista exterior, seja ele individualizado ou ‘típico’, para o funcionamento interno do texto. O *leitmotif* formal do texto me parece ser este: expressar o tema da individuação por meio de um processo de escrita performativa que simultaneamente o problematiza e dilui. Esta característica formal explica porque temos a presença simultânea de dois tipos de instâncias de enunciação: uma voz de um narrador e uma voz temática que expressa estruturalmente o tema do texto. Antes de qualquer interpretação, a tarefa de análise é diferenciar entre essas duas modalidades, para posteriormente relacioná-las.¹⁷ Pois nessa transformação do centro actancial, das relações intersubjetivas dos personagens ficcionais para o funcionamento performativo do texto, estamos perante o deslocamento seu do centro agônico:

da narrativa ficcional para a dinâmica textual enquanto expressão da relação entre consciência humana e material empírico, expresso talvez um pouco explícito demais na pontuação final desse trecho: “perguntas?”. Pela lógica estrutural do texto, me parece claro que a palavra não implica em oferecer respostas, mas em perceber por parte do leitor/espectador as próprias perguntas e dúvidas, ou mais amplamente, em perceber por parte do leitor/espectador a própria relação desestabilizada para com o texto. A intenção de fazer um levantamento das perguntas se sobrepõe na minha leitura ao convite de tirar dúvidas.

Há um segundo momento texto que quero analisar no que diz respeito ao solapamento do personagem e o conseqüente deslocamento do conflito ficcional para o ato de criação e recepção do material plasmado. Após duas falas das figuras HOMEM VELHO e MULHER VELHA (pai e mãe? Anciões? Sábios ou figuras de autoridade repressora?), aparece O MENINO. Ele apresenta, por meio do texto falado, um processo temático de reconhecimento de uma casa, a falta de uma chave para sair, da conseqüente impossibilidade de habitar a casa, da casa enquanto prisão, da vontade inútil de fugir da casa, uma vez que não há chave, para afirmar que fugir da casa é fugir do próprio corpo e do próprio tempo existencial também. Descreve esse percurso de sua consciência e percepção às vezes balbuciando, às vezes com vocabulário extremamente rebuscado como se selecionado após de uma consulta ao dicionário, simultaneamente comete erros gramaticais que sugerem um espírito indefeso e desamparado perante a situação paradoxal. O texto é consistente enquanto cria uma estrutura performativa para marcar linguisticamente os sintomas de uma consciência enclausurada, mas abre uma lacuna explicativa quando define a casa como sendo o próprio corpo (2010, p.7-8).

¹⁷ A temática já foi esboçada por Matteo Bonfitto (2002, p.132-137) na sua diferenciação entre “personagem-indivíduo”, “personagem-tipo”, “actante-estado” e “actante-texto”, com o foco nos desafios propostos para o trabalho do ator. É a relação dinâmica entre actante-texto e personagem-máscara que está em jogo aqui.

só agora você só agora
percebe compreende você
que não há chave não veio com a
casa não chave? não há só agora eu
compreende? está trancadoele eu
compreendo
dentro
vocêvocê
compreendeu?
mesmo?

porque a casa enfim
porque a casa finalmente a casa por-
que
é o corpo
celacorpo
cubículo
carne lacrada prisão da pele os ór-
gãos algemas

Podemos perceber aqui a dissolução do personagem em uma escrita performativa. Ela utiliza procedimentos ortográficos (*trancadoele*), deslizamentos de pronomes (eu-você), neologismos (celacorpo), não só para marcar a realidade descrita, mas para expressar a consciência que percebe e sofre esta realidade; para inscrever no texto o estado de imersão dessa consciência no fenômeno descrito. De fato, ao meu ver, as denominações dos personagens não consolidam mais a dinâmica da fala em torno de um centro textual estável ou de uma estrutura que pode ser descrita como personagem-máscara. Elas funcionam muito mais como indicações intertextuais em relação aos personagens da história *Pinocchio* de Carlo Collodi, transformando estes em figuras arquetípicas dentro de um contexto discursivo despersonalizado. Esta tensão entre um fluxo discursivo e seu enquadramento (arquetípico configura neste texto a “arquitetura lingüística” da qual fala Alvim. Esta observação me permite algumas reflexões acerca da terceira característica que levantei: a dissolução do conflito narrativo em um conflito estrutural da escrita. Dito de outra forma, o modo de articular o conflito temático se desloca do meio narrativo para um meio estrutural da escrita, do eixo temporal para um eixo espacial.

A dissolução do conflito narrativo. No

conto de Collodi, o processo de individuação de Pinocchio, do boneco de madeira e preso nos instintos de sua natureza para um menino ‘de verdade’, se desenvolve em uma narrativa impulsionada por figuras que cada uma tem sua função agencial e metafórica para levar a cabo a viagem do pequeno buscador, seja ela interpretada como viagem de uma atitude egoísta para uma atitude altruísta, de uma atitude sem presença de uma energia maternal feminina para uma atitude que integrou essas energias, etc. Tematicamente, Alvim elege com conflito central do texto a relação de Pinocchio com seu próprio corpo (“celacorpo”), para inverter a solução proposta por uma possível leitura cristã dessa narrativa: não é o corpo, mas a ditadura do enfoque na alma que criou as angústias da figura. Diz a Mulher de Azul, que remete à fada turquesa de Collodi (2010, p.19):

porque não era o corpo a prisão
o corpo? não
a prisão era a alma ela compreende
finalmente antes de morrer
e o tumor um bebê ela compreende
um instante antes de morrer
parindo o corpo novo
sem cabeça

Este corpo é um corpo que desconhece uma separação da alma ou do espírito (2010, p.20):

O corpo hibridado três dias em fim
glorioso o corpoanfíbio surgindo do
mar eterno
sobe à terra desce dos céus espírito-
emcorpo
encarnado glorioso

Mas ele não faz seu boneco passar por uma série de situações para vivenciar o surgimento desse insight. Antes, ele evoca alguns aspectos temáticos. O que as figuras apresentam são mais teses ou interpretações do dilema do menino que se desdobram discursivamente, sempre tentando seguir a prerrogativa da escrita performativa de fazer com que sobretudo a estrutura do texto (da fala) exprima o que se quer dizer tematicamente. Menos em dois trechos que marcam os momentos ontológicos do discurso: a afirmação do *Menino* que o corpo é uma cela e a resposta final da *Mulher em Azul* de que a alma era de fato a prisão. Não há muita polissemia inscrita nestes momentos de fazer prevalecer uma escrita discursiva, não-performativa.

Perante o que Alvim afirma (e realiza em boa parte) como projeto poético performativo, os trechos convencionalmente discursivos que falam racionalmente sobre um estado, ao invés de não expressar os sintomas do corpo na consciência, surgem quase como uma decepção, marcando dois momentos 'zero' e fundadores desse texto.

Entretanto, do ponto de vista estrutural e performativo, vimos como a escrita performativa dissolve o fundamento da afirmação do Menino. Ela também continua em tensão com a afirmação da Mulher Azul, de modo que a escrita volta a expor traços performativos para expressar o impacto da morte da alma legislativa sobre o corpo: *corpoanfíbio, espíritoemcorpo*. Perante a tensão entre escrita performativa e escrita racional-descritiva, o que era fixo revela seu status de processo. Qualquer fundamentação da perspectiva sobre o ser humano, privilegiando uma vez o corpo, outra vez o espírito/mente/alma, é fruto de um auto-engano epistemológico. Esta tensão formal apresenta e modula o conflito temático básico do texto, desestabiliza a rigidez de uma oposição binária entre corpo e alma (ou *Eros* e *Lei*, como uma outra camada do texto afirma) e articula a crítica do texto à qualquer posição ontológica fixa. Vejo nessa tensão também uma tentativa da figura do autor de se posicionar claramente em

um vetor cultural (descrito também no manifesto *Dramaturgias do Transhumano*), e simultaneamente minar o fundamento dessa posição. Ou seja, a escrita performativa coloca em cheque a instância do autor, ao mesmo tempo que afirma a inevitabilidade de sua existência.

O texto desafia uma possível encenação para atender cenicamente a estas instabilidades; atenuar a tendência para um teatro abstrato de teses ao expor os corpos dos atores que performativamente passam por um processo que é escrito tematicamente no texto teatral.

Mas o projeto poético do texto fica claro: expressar linguisticamente um processo físico, criar uma escrita sintomática e não representacional, que pode ser lida pelo receptor em primeiro lugar a partir do impacto que este recebe pelo ato de recepção. Isso implica em decisões cênicas sobre a poética do texto, mas não necessariamente em decisões acerca do significado dos signos, ou seja, das palavras e frases. Como tornar concreto e interessante em cena o jogo textual entre, por um lado, os elementos discursivos e narrativos com seus fortes traços de representação e descrição racionalista, fechando e fixando as leituras simbólicas, e por outro lado, os elementos performativos, com seu funcionamento sintomático, fisiológico e libidinal, desestabilizando interpretações esclarecedoras dos signos?

Entre vanguarda e tradição. O texto de Alvim talvez seja hermético e abstrato demais para interessar à maioria do público brasileira. Mas ele apresenta uma clara tentativa de um dramaturgo brasileiro de atender em sua forma de escrita à impossibilidade contemporânea de separar claramente sujeito e objeto, corpo e espírito, fenômenos de sentido e fenômenos de presença.¹⁸ É claro que são possíveis propostas mais tradicionais de expressar o colapso

¹⁸ Ver o livro de Gumbrecht (2010), que contém uma série de impulsos para refletir sobre a relação entre estruturas representacionais e performativas na escrita teatral contemporânea, especialmente no que diz respeito a suas motivações epistemológicas e culturais.

desses binarismos por meio da escrita.¹⁹

O texto de Alvim não afirma a incapacidade mimética do autor acerca de seu material, ou uma possível libido polimorfa como nova verdade sobre a subjetividade, mas antes expõe uma tensão crítica entre mimese representacional e mimese performativa. Neste sentido, ele pode servir como ponto de partida para discutir as necessidades de uma escrita não-antropomórfica no Brasil de hoje; para refletir sobre as possibilidades de como transformar manifestos poéticos em escrita teatral.

Trata-se de um projeto de colocar em cheque não só o centro racional da mimese, mas também uma suposta verdade do processo libidinoso ou inconsciente. Por isso, os textos que expõem ao longo da leitura a premissa do mundo como caótico e/ou da subjetividade humana como irracional não ultrapassam a lógica mimética monológica da escrita moderna. Mas uma escrita que não expressa e dinamiza um conflito entre o centro semântico e o centro performativo, entre intersubjetividade e singularidade, entre história e psique, entre consciência e inconsciência, experiência e sensação, dificilmente consegue criar uma visão complexa e multi-dimensional dos prazeres e angustias, das possibilidades de liberdade e das restrições da existência humana cotidiana.

¹⁹ Podemos, por exemplo, incluir o texto *As Folhas do Cedro* de Samir Yazbek como um exemplo de uma proposta que media mais cautelosamente exigências de uma poética contemporânea com as normas da tradição, tensionando as em uma tentativa de expressar não só crises dos personagens, mas também as crises do autor para com o material e o mundo contemporâneo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ABREU, Luís Alberto de. *Um Teatro de Pesquisa*. (org. Adélia Nicolete). São Paulo: Perspectiva, 2011.
- ABREU, Márcio. *Vida*. Manuscrito inédito. Arquivo do autor. 40 páginas. 2010.
- ALVIM, Roberto. “Dramáticas do Transhumano”. *Revista Antro Positivo*, No. Zero, 2011, http://issuu.com/antropositivo/docs/ed_zero/19?zoomed=&zoomPercent=&zoomX=&zoomY=¬eText=¬eX=¬eY=&viewMode=magazine, acesso em 05/11/2011.
- . *Pinokio*. Versão pdf disponível em www.novasdramaturgias.com. Acesso em 18/12/2011.
- AUTANT-MATHIEU, Marie-Christine. *Écrire pour le théâtre*. Les enjeux de l’écriture dramatique. Paris: CRNS Editions, 1995.
- BONFITTO, Matteo. *O ator compositor*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BIRKENHAUER, Theresia. *Schauplatz der Sprache – das Theater als Ort der Literatur*. Maeterlinck, Čechov, Genet, Beckett, Müller. Berlin: Vorwerk 8, 2005.
- . “Entre fala e linguagem”. Trad. Stephan Baumgärtel. In: *Urdimento* 18, 2012.
- CANDEIAS, Maria Lúcia Levy. *A fragmentação da personagem*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- COSTA LIMA, Luiz. *Mimesis e Modernidade: A forma das sombras*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.
- GUMBRECHT, Hans-Ulrich. *Produção de Presença. O que o sentido não pode expressar*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.
- JATAHY, Christiane. *Corte Seco*. Versão pdf disponível em: www.novasdramaturgias.com. Acesso em 18/12/2011.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Trad. de Guinsburg, J., Pereira M.L. et al., São Paulo: Perspectiva, 2003.
- . *A encenação contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *O futuro do drama*. Porto: Campo das Letras, 2002.