

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”

Instituto de Artes

Programa de Pós-Graduação em Artes

**Materialidades na dramaturgia contemporânea:**

**o Prêmio Shell em São Paulo (2005 – 2015)**

MARCOS NOGUEIRA GOMES

São Paulo

2017

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”

Instituto de Artes

Programa de Pós-Graduação em Artes

**Materialidades na dramaturgia contemporânea:**

**o Prêmio Shell em São Paulo (2005 – 2015)**

MARCOS NOGUEIRA GOMES

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, como um dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Área de Concentração: Artes Cênicas.  
Linha de Pesquisa: Estética e Poéticas Cênicas

Orientador: Prof. Dr. José Manuel Lázaro de Ortecho Ramírez

São Paulo

2017

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP

G633m Gomes, Marcos Nogueira, 1980-

Materialidades na dramaturgia contemporânea : o Prêmio Shell em São Paulo (2005 – 2015) / Marcos Nogueira Gomes. - São Paulo, 2017.

171 f.

Orientador: Prof. Dr. José Manuel Lázaro de Ortecho Ramírez.  
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Teatro (Literatura) - Técnica. 2. Teatro brasileiro - Filosofia e estética. 3. Teatro (Literatura) - Sec. XXI. I. Ramírez, José Manuel Lázaro de Ortecho. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 792.0981

**Marcos Nogueira Gomes**

**Materialidades na dramaturgia contemporânea:**

**o Prêmio Shell em São Paulo (2005 – 2015)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, como um dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Área de Concentração: Artes Cênicas.  
Linha de Pesquisa: Estética e Poéticas Cênicas

Orientador: Prof. Dr. José Manuel Lázaro de Ortecho Ramírez

**Aprovado em:** 19/06/2017

**Banca examinadora**

**Prof(a). Dr(a).:** Prof. Dr. José Manuel Lázaro de Ortecho Ramírez

**Instituição:** Universidade Estadual Paulista (UNESP) – Departamento de Artes Cênicas

**Prof(a). Dr(a).:** Luiz Fernando Ramos

**Instituição:** Universidade de São Paulo (USP) – Departamento de Artes Cênicas

**Prof(a). Dr(a).:** Vinicius Torres Machado

**Instituição:** Universidade Estadual Paulista (UNESP) – Departamento de Artes Cênicas

*Para Dalva Ribeiro e Marcio Gomes*

*(in memoriam)*

*Um pensamento pensado/ até a total exaustão/ termina por  
germinar/ no mesmo exato lugar/ sua exata negação/ Enquanto isso,  
uma ideia/ trauteada numa flauta/ faz uma cidade erguer-se/ – é  
claro, sem alicerces/ mas ninguém dá pela falta.*

**Fábula, poema de PAULO HENRIQUES BRITTO**

## **AGRADECIMENTOS**

Ao meu orientador, Prof. Dr. José Manuel Lázaro de Ortecho Ramírez, pela compreensão, pelo diálogo e pelo aprendizado.

Aos colegas dramaturgos, que gentilmente forneceram seus textos para esta pesquisa.

Aos Professores Doutores Luiz Fernando Ramos, Alexandre Luiz Mate e Vinicius Torres Machado, que me ajudaram a enxergar novas possibilidades para este trabalho.

À Silvana Garcia e Kil Abreu, pelo tempo e pela sabedoria.

À minha família, em especial à Regina Gomes, pelo amor incondicional.

À minha esposa, Carla Kinzo, que também sabe me tomar pela mão, quando me perco.

À minha segunda família, Paulo José dos Reis Pereira, Bruna Angotti, Luiz Fernando dos Reis Pereira, Guilherme Pallerosi, Laura Mallozi, Walmir Pavam, Lucianno Maza, Andrea Tedesco e Olavo Rocha, pela amizade, escuta e liberdade.

## RESUMO

A proposta desta dissertação é analisar textos de dramaturgos contemporâneos paulistanos, entre os anos de 2005 e 2015, tendo em vista a relação entre texto e cena no interior dessas dramaturgias, identificando e refletindo sobre a presença de elementos incorporados de uma gramática cênica que evocam materialidades em suas estruturas textuais. A análise parte do debate sobre a mudança de status do texto ao longo do século XX, considerando o duplo movimento de emancipação do texto e da cena em relação à tutela do gênero dramático, o que configura novas possibilidades de escrita e encenação mais permissíveis entre si. Com base nas referências teóricas cotejadas no primeiro capítulo, cria-se uma grade de análise para o exame das dramaturgias selecionadas, com o objetivo de posicioná-las, no terceiro capítulo, entre dois polos: *mythos* e *opsis* – e posteriormente serem consideradas polaridades recorrentes entre dispositivos dramatúrgicos encontrados nos textos. O *corpus* desta dissertação, analisado no segundo capítulo, é composto por textos de autores vencedores do Prêmio Shell de Teatro em São Paulo na categoria de Melhor Autor no período de onze anos – até o início desta pesquisa. Este recorte é retomado no final do terceiro capítulo com o objetivo de estabelecer conexões entre o processo de legitimação de bens culturais por instâncias de consagração, segundo a conceituação do sociólogo Pierre Bourdieu, e as estruturas dramatúrgicas analisadas, pensando sobre os desdobramentos entre teoria e prática na contemporaneidade, bem como sobre a função do autor e da noção de autoria no contexto do novo status do texto teatral – e do lugar do dramaturgo – no processo de criação.

**Palavras-chave:** dramaturgia contemporânea, materialidade, literalidade, instância de consagração, Prêmio Shell.



## **ABSTRACT**

The purpose of this dissertation is to analyze texts written by contemporary playwrights from the city of São Paulo, between the years of 2005 to 2015, considering a relationship between text and the scene within the dramaturgies, identifying and reflecting on a presence of incorporated elements of a scenic grammar that evoke materialities in its textual structures. The analysis starts from the debate about the change in the state of the text throughout the twentieth century, considering the double movement of emancipation of the text and the scene in relation to the tutelage of the dramatic genre, which sets up new possibilities of writing and staging more permissible among themselves. Based on theoretical references in the first chapter, an analysis evaluation is created for the examination of selected dramaturgies, with the aim of positioning, in the third chapter, between two poles: *mythos* and *opsis* - and later considered recurrent polarities between devices found in the texts. The corpus of this dissertation, analyzed in the second chapter, is composed of texts by authors who won the Shell Prize of Theater in São Paulo in the category of Best Author in the period of eleven years - until the beginning of the research. This methodological cut is resumed at the end of the third chapter with the aim of establishing connections between the process of legitimation of cultural goods by instances of consecration, according to a conception of the sociologist Pierre Bourdieu, and the dramaturgical structures analyzed, on the unfolding between theory and practice in contemporaneity, as well as on the function of the author and the notion of authorship, in the context of the new state of the theatrical text - and in the place of the playwright - in the process of creation.

**Keywords:** contemporary playwriting, materiality, literality, instance of consecration, Shell Award.

## SUMÁRIO

### INTRODUÇÃO

O texto-cena.....	11
Entre a teoria e a prática.....	16
Lista de jurados do Prêmio Shell ao longo do período analisado.....	20

### PARTE I – O STATUS DO TEXTO

Panorama do quadro teórico.....	22
Texto e performatividade.....	30
Grade de análise.....	35

### PARTE II – ANÁLISE DOS TEXTOS PREMIADOS (2005-2015)

2005 – <i>Por Elise</i> , de Grace Passô.....	40
2006 – <i>Abre as asas sobre nós</i> , de Sérgio Roveri.....	45
2007 – <i>Salmo 91</i> , de Dib Carneiro Neto.....	49
2008 – <i>Amor de servidão</i> , de Marçal Aquino e Marília Toledo.....	56
2009 – <i>O livro dos monstros guardados</i> , de Rafael Primot.....	64
2010 – <i>Escuro</i> , de Leonardo Moreira.....	69
2011 – <i>O jardim</i> , de Leonardo Moreira.....	78
2012 – <i>Mateus, 10</i> , de Alexandre Dal Farra.....	85
2013 – <i>Cais ou da indiferença das embarcações</i> , de Kiko Marques.....	95
2014 – <i>Pessoas perfeitas</i> , de Ivam Cabral e Rodolfo García Vázquez.....	103
2015 – <i>Arrã</i> , de Vinicius Calderoni.....	112

### PARTE III – A DRAMATURGIA DO PRÊMIO SHELL

A cena no texto.....	121
Opsis.....	126
Mythos.....	128
Formas tensionadas.....	130
Polaridades.....	134
Indicação cênica / Indicação poética.....	135
Representação / Materialidade.....	137
Ação / Jogo.....	141
Breve histórico do Prêmio Shell de Teatro.....	148

### CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que é um autor?.....	161
------------------------	-----

BIBLIOGRAFIA.....	167
-------------------	-----

### O texto-cena

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

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

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

*drama*, “escrever no presente não é contentar-se em registrar as mudanças da nossa sociedade; é intervir na conversão das formas.” (SARRAZAC, 2002, p. 34).

Sarrazac observa também que a escrita contemporânea tem como característica a costura de diferentes discursos, gêneros e estilos. Um tipo de linguagem polifônica, dada pela edição de fragmentos e estilos permissíveis à cena, e pelo emprego de diferentes formatos de notação – e não pela reprodução exclusiva de relações intersubjetivas que se articulam dentro de uma estrutura fabular linear. Para Sarrazac, trata-se de uma noção de rapsódia: “um gesto de criação poética” perpetrado pelo “autor-rapsodo”,<sup>1</sup> no sentido de costurar, quase que literalmente, o texto – um conceito que voltaremos a abordar mais detidamente no panorama teórico do primeiro capítulo. (SARRAZAC, 2012, p. 152).

Pensar a dramaturgia contemporânea, neste contexto, é dialogar com a cena. É entender que não há mais determinações entre instâncias cênicas e literárias, mas uma relação congruente diretamente ligada à prática teatral. É entender também que esta prática não está apartada da teoria e da reflexão, como polos estanques, mas imbricados em um processo de criação mútuo – e, principalmente, é entender que separar todas estas categorias seria corroborar com o vazio entre um empirismo sem pensamento e um pensamento sem experiência.<sup>2</sup> Para analisar a dramaturgia contemporânea, portanto, é imprescindível levar em conta as transformações cênicas que o teatro vem sofrendo ao longo do tempo, especialmente a partir do final do século XIX, com a crise do drama, apontada por Peter Szondi em *Teoria do drama moderno [1880 – 1950]*; mas também abordada por outro viés em *Drama em cena*, de Raymond Williams – voltaremos a esses estudos no próximo capítulo. Obras fundamentais que hoje se desdobraram em diversas produções teóricas, não só dedicadas à relação entre forma e conteúdo – como

---

<sup>1</sup> “(...) autor-rapsodo, que, no sentido etimológico literal – *rhaptein* significa ‘costurar’ –, ‘costura ou ajusta cânticos’. Através da figura emblemática do rapsodom que se assemelha igualmente à do ‘costurador de *lais*’ medieval – reunindo o que previamente rasgou e despedaçando imediatamente o que acaba de juntar –, a noção de rapsódica aparece, portanto, ligada de saída ao domínio do épico: o dos cantos e da narração homéricas, ao mesmo tempo em que a procedimentos de escrita tais como a montagem, a hibridização, a colagem, a coralidade. Situada na origem de um gesto de criação poética, bem como na confluência dos principais dados do drama moderno, a rapsódia afirma-se como um conceito transversal importante, que se declina em uma série de termos operatórios, desembocando na constituição de uma verdadeira constelação rapsódica. Através do *rapsodo*, com efeito, a *rapsódia* faz ouvir uma *voz rapsódica*, a que produz uma *rapsodização* que se resolve num *transbordamento rapsódico* – uma relação concorrencial entre o dramático e o épico no seio das dramaturgias demasiado contemporâneas – que por sua vez se inscreve num *devir rapsódico*.” (SARRAZAC, 2012, p. 152. Grifo do autor)

<sup>2</sup> REWALD, Rubens. *Caos/Dramaturgia*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

o fez Szondi –, ou entre texto e cena – como na abordagem de Williams –, mas que passam a incluir elementos da *performance art* em suas conceituações.

Sarrazac contribuiu imensamente para este olhar sobre a dramaturgia atual – assim como os demais autores deste livro<sup>3</sup> – ao organizar a publicação do *Léxico do drama moderno e contemporâneo*; obra na qual sintetiza, por meio de verbetes, uma série de conceitos e procedimentos essenciais para a análise de textos teatrais que, assim como a cena, emanciparam-se da tutela do gênero literário. Novas categorias, muitas incorporadas da cena, se somam ou dissolvem aspectos fundamentais do drama, como ação, conflito e personagem, abrindo margem, como sinaliza Felipe de Moraes no prefácio do livro, para “uma das mais livres formas da escrita na modernidade”. (MORAES in SARRAZAC, 2012, p. 10).

Antes de tudo, e assim já observamos uma diferença fundamental entre este livro e seus antecessores diretos, devemos notar que não se trata propriamente aqui de um léxico do *teatro*, mas sim do *drama*. Essa opção teórica pela “forma dramática” não deixa, por sua vez, de afirmar a existência, em especial nas últimas décadas, de todo um teatro que não mais se subordina aos ditames da literatura dramática, um teatro emancipado do texto onde a encenação adquire o status de criação e não mais de simples realização. Portanto, do mesmo modo que se torna possível um teatro emancipado do drama, diriam os autores aqui reunidos (como se certificará o leitor), podemos igualmente advogar em favor de um drama emancipado de sua noção de gênero, de sua condição de universo fechado e abstrato, vislumbrando-o como uma das mais livres formas da escrita na modernidade. (Idem, Ibidem. Grifo do autor)

O *Léxico do drama moderno e contemporâneo* não pretende, contudo, criar novas regras para a escrita teatral – é por isso que em sua concepção refuta-se a ideia de desenvolvimento progressivo do teatro (de superação da crise do drama pela irrupção do elemento épico, como indicou Szondi; ou pelo advento de um teatro pós-dramático, como postulou Hans-Thies Lehmann), para em seu lugar instaurar a noção de devir (de crise constante do drama: crise da fábula, da personagem, do diálogo e da relação palco plateia), marcada por um movimento ininterrupto em que nada está determinado *a*

---

<sup>3</sup> Integrantes do Grupo de Pesquisa sobre o Drama da Universidade de Paris III – Sorbonne Nouvelle – coordenado por Sarrazac.

*priori*.<sup>4</sup> Nesta obra, tateia-se a diversidade contemporânea, diluem-se as fronteiras entre os gêneros e aproximam-se texto e cena em um novo patamar; ao mesmo tempo, de forma decisiva, reabilita-se a análise do texto teatral – ou drama contemporâneo, como indica o título.

Sarrazac, deste modo, será fundamental para esta pesquisa, que pretende analisar os textos de autores ganhadores do Prêmio Shell na cidade de São Paulo nos últimos onze anos – 2005 a 2015 – sob a perspectiva da relação entre texto e cena no corpo das dramaturgias; iluminando e refletindo elementos e procedimentos cênicos incorporados pela escrita. Trata-se de uma pesquisa, portanto, voltada para o texto, mas em constante diálogo com a cena. Nosso objetivo é justamente perscrutar a forma como a escrita vem se apropriando de uma gramática desenvolvida pela cena, abrindo uma possibilidade de oxigenação da dramaturgia em um contexto no qual o drama, como gênero literário, não opera mais como mediador das relações entre texto e cena no processo de encenação.

Neste percurso, não apenas Sarrazac, mas outros autores, a partir de outras perspectivas sobre a dramaturgia contemporânea, serão cotejados. Há, atualmente, um número expressivo de teóricos que, de alguma forma, reflete sobre a escrita teatral – o que não poderia ser diferente em um cenário marcado pela diversidade de procedimentos e práticas. Por conta disso, torna-se imprescindível que se estabeleça um recorte ao se debruçar sobre a produção de seu tempo; caso contrário, iremos apenas reforçar esta multiplicidade, tanto nos objetos analisados, quanto nas teorias empregadas. Para evitarmos que isto ocorra, estabeleceremos no primeiro capítulo uma grade de análise apoiada em algumas referências teóricas, principalmente no que se refere à mudança de status do texto – e às novas estruturas formais advindas deste processo –, cientes, no entanto, de que esta tarefa incorrerá em reduções, uma vez que não pretendemos abarcar toda a sua complexidade. São elas: *O teatro pós-dramático*, de Hans-Thies Lehmann; *Léxico do drama moderno e contemporâneo*, organizado por Jean-Pierre Sarrazac; *O futuro do drama*, de Jean-Pierre Sarrazac; *Teoria do drama moderno [1880-1950]*, de Peter Szondi; *Drama em cena*, de Raymond Williams; *Além dos limites*, de Josette Féral; e *Estética de lo performativo*, de Erika Fischer-Lichte. Estas referências serão cotejadas no panorama teórico que abre o primeiro capítulo desta

---

<sup>4</sup> SARRAZAC, 2012, p. 33.

dissertação. No entanto, outras serão incluídas à medida que os textos forem sendo analisados, no segundo capítulo, atendendo às especificidades de cada dramaturgia.

Este instrumental analítico será composto basicamente por perguntas que, no segundo capítulo, serão projetadas sobre o *corpus* desta pesquisa, e por uma gradação entre dois polos – *mythos* e *opsis* –, que servirá para posicionar cada dramaturgia em relação a sua proximidade com a cena e/ou com o enredo, com o objetivo de aferir a presença de elementos cênicos e performativos no material textual. Esta gradação está apoiada em uma leitura feita por Luiz Fernando Ramos, em *Mimesis performativa: a margem de invenção possível*, da *Poética* de Aristóteles, na qual o autor recupera o caráter indivisível destas duas categorias de análise do fenômeno teatral.

Os exames dos textos que compõem o *corpus* desta pesquisa serão por fim agrupadas, no começo do terceiro capítulo, em três conjuntos que se posicionam: 1) mais próximo da cena; 2) mais próximo do enredo; e 3) a meio termo entre estas duas instâncias. E a partir destas divisões trataremos de algumas polaridades encontradas nos textos: oscilações de elementos centrais como a rubrica – ora como indicação cênica, ora como indicação poética; ação – ora ação dramática, ora jogo entre os intérpretes; e teatralidade – ora voltada exclusivamente para o desenvolvimento diegético, por meio da representação ficcional do enredo, ora voltada para a materialidade da cena, por meio de dispositivos performativos articulados no texto que conferem presença aos elementos cênicos.

Outro aspecto que iremos abordar também no terceiro capítulo está relacionado à escolha do *corpus* desta pesquisa. Nossa abordagem se restringe às dramaturgias produzidas na cidade de São Paulo, em um recorte determinado pelos autores ganhadores do Prêmio Shell nos últimos onze anos. Essa escolha não está atrelada exclusivamente à qualidade dos textos – o fato de terem sido premiados não lhes confere representatividade diante de toda produção da cidade, muito mais rica e heterogênea. No entanto, a partir da delimitação do prêmio, podemos dimensionar a forma como as comissões julgadoras, formadas por críticos, artistas e acadêmicos, vêm se posicionando diante do movimento de articulação da cena no interior da dramaturgia contemporânea – produção artística que, como já dissemos, mantém uma afinidade absorvente com a intensa produção teórica desenvolvida nos últimos anos.

Este assunto será abordado mais detidamente no final do terceiro capítulo, quando iremos traçar um breve panorama histórico do Prêmio Shell em São Paulo, passando pelas reformulações de suas regras ao longo do período analisado, em especial no que diz respeito à categoria de Melhor Autor. Faremos um balanço dos textos e autores premiados, com o objetivo de verificar se as comissões reagiram ou não a este impulso de aproximação entre texto e cena na escrita contemporânea, levando em conta tanto as estruturas dos textos, como também a presença do dramaturgo nos processos de criação dos espetáculos.

A lista dos textos que compõem o *corpus* desta pesquisa é a seguinte:

- 2005 – *Por Elise*, Grace Passô.
- 2006 – *Abre as asas sobre nós*, Sérgio Roveri.
- 2007 – *Salmo 91*, Dib Carneiro Neto.
- 2008 – *Amor de servidão*, Marçal Aquino e Marília Toledo.
- 2009 – *O livro dos monstros guardados*, Rafael Primot.
- 2010 – *Escuro*, Leonardo Moreira.
- 2011 – *O jardim*, Leonardo Moreira.
- 2012 – *Mateus, 10*, Alexandre Dal Farra.
- 2013 – *Cais ou da indiferença das embarcações*, Kiko Marques.
- 2014 – *Pessoas perfeitas*, Ivam Cabral e Rodolfo García Vázquez.
- 2015 – *Árrã*, Vinicius Calderoni.

### **Entre a teoria e a prática**

É fundamental ressaltar que analisar a dramaturgia contemporânea não é tarefa fácil. O pesquisador do presente maneja a todo tempo a impossibilidade de um distanciamento histórico que permita diferenciar, com maior grau de certeza, quais aspectos da produção devem ser destacados – pois configuram novos paradigmas –, e quais são apenas pontuais. Além disso, se considerarmos o grande número de experimentos levados à cena hoje, torna-se uma tarefa quase impraticável elaborar sistemas teóricos que abarquem a totalidade dos fenômenos encontrados, mesmo em um recorte limitado como o desta pesquisa.



Ainda assim, podemos elencar uma vasta produção intelectual realizada por acadêmicos, pesquisadores e artistas imbuídos de um impulso reflexivo sobre o teatro do seu tempo. Este cenário fértil guarda uma estreita relação com a diversidade da produção, já que, em tese, um teatro multifacetado demanda uma análise também multifacetada. Em todo caso, este esforço de compreensão, mesmo que incerto quanto aos seus resultados, torna-se necessário na medida em que a relação entre arte e academia também tenha se estreitado, e, por vezes, tenha se configurado como uma das bases para determinados processos de criação – um exemplo disto são as dissertações de mestrado e as teses de doutorado gestadas pelo próprio artista sobre o seu processo de criação; outro exemplo é a presença do crítico, do acadêmico/pesquisador na sala de ensaio, acompanhando a construção do espetáculo, e produzindo, no processo de sua elaboração, uma reflexão sobre o material artístico; há, ainda, diretores, atores e dramaturgos atuantes que ocupam cadeiras em departamentos de Artes Cênicas nas principais universidades de São Paulo.

Partimos do pressuposto de que teoria e prática não são elementos estanques, mas abrigam, na atualidade, um fluxo de informação intenso e produtivo, e que se apresentam tão inseparáveis e complementares quanto a relação entre texto e cena se mostra no teatro contemporâneo. Essa troca constante entre a produção acadêmica e a produção artística é, no seu todo, um movimento de aproximação do qual o teatro tem se beneficiado.

Segundo o sociólogo Pierre Bourdieu, em *A economia das trocas simbólicas*, este processo está inserido dentro do contexto de “legitimação de bens culturais”,<sup>5</sup> por meio da valoração da produção do campo artístico encabeçado por instituições de ensino e por “instâncias de consagração”, que, em termos weberianos, somadas, exercem o “monopólio da manipulação legítima de uma classe determinada de bens simbólicos.” (BOURDIEU, 2013, p. 108).

Vale dizer, quanto mais o campo estiver em condições de funcionar como o campo de uma competição pela legitimidade cultural, tanto mais a produção pode e deve orientar-se para a busca das *distinções culturais pertinentes* em um determinado estágio de um dado campo, isto é, busca dos temas, técnicas e estilos que são dotados de *valor* na

---

<sup>5</sup> BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo, Perspectiva, 2013.

economia específica do campo por serem capazes de fazer existir culturalmente os grupos que os produzem, vale dizer, de conferir-lhes um *valor* propriamente cultural atribuindo-lhes marcas de distinção (uma especialidade, uma maneira, um estilo) reconhecidas pelo campo como culturalmente pertinente e, portanto, suscetíveis de serem percebidas e reconhecidas enquanto tais, em função das taxinomias culturais disponíveis em um determinado estágio de um dado campo. Deste modo, é a própria lei do campo, e não um vício de natureza, como pretendem alguns, que envolve os intelectuais e os artistas na dialética da distinção cultural, muitas vezes confundida com a procura a qualquer preço de qualquer diferença capaz de livrar do anonimato e da insignificância. (BOURDIEU, 2013, p. 109)

A dialética da distinção cultural a qual Bourdieu se refere no trecho acima está ligada ao fato de que a competição entre os artistas se dá pela conquista de legitimidade dentro do próprio campo, portanto, de uma pretensão à ortodoxia que se traduz em reconhecimento pelos pares; ao mesmo tempo, a distinção cultural só pode se tornar ortodoxa quando rompe os “critérios” estabelecidos “que definem o exercício legítimo de um tipo determinado de prática intelectual ou artística.” (BOURDIEU, 2013, p. 108). Em outras palavras, o processo de legitimação de bens culturais por instâncias de consagração está atrelado a um movimento dialético de inovação e conservação.

Se tomarmos o Prêmio Shell como uma instância de consagração nos moldes delimitados por Bourdieu, ou seja, como interface entre o grupo de produtores artísticos, a academia e o público, nós poderemos especular que este movimento pendular entre inovação e conservação reverbera também nas escolhas dos textos premiados e, portanto, pode ser aferido em uma linha do tempo. Caso esta premissa esteja correta, e o debate entre texto e cena se revele como ponto de tensão entre inovação e conservação nas dramaturgias selecionadas, esta amostragem revelará uma espécie de meio termo entre os experimentos mais radicais em curso hoje na cidade e as produções mais convencionais do ponto de vista da manutenção de uma relação entre texto e cena pautada pelo drama como gênero literário.

Inserese, nesta perspectiva, também, o fato de que a premiação destes textos e destes autores está condicionada a certa aceitação do público, uma vez que experimentos mais radicais, que por um conjunto de determinantes – por vezes estéticos, por vezes mercadológicos – não garantam a presença do espectador de teatro nas salas de espetáculo, nem obtenham uma recepção positiva da crítica, acabam por

não figurar entre as obras premiadas ao longo do período analisado.

Se considerarmos, assim sendo, que a dialética da distinção cultural opera também no Prêmio Shell, poderemos especular que o *corpus* desta pesquisa diz respeito às produções dramáticas que se equilibram, em suas estruturas, entre a inovação e a conservação – pois conteriam tanto elementos novos, que absorvem dispositivos cênicos, como também carregariam a tradição do enredo (da fábula) em suas estruturas. A mesma oscilação entre texto e cena, portanto, no interior dos textos tenderia a se refletir no processo de seleção das obras, convergindo, em um determinado ponto, para a consagração de estruturas híbridas e rapsódicas, em que se articulam a materialidade da cena e o desenvolvimento da fábula ao mesmo tempo.

Neste sentido, a diversidade da cena contemporânea, atrelada à diversidade de abordagens teóricas, bem como a aproximação destes dois vetores no seio da produção artística pode criar um ambiente adequado para a legitimação de dramaturgias que tenderiam a se caracterizar pela relação complementar entre texto e cena.

Deste modo, a escolha desta amostragem parte também da premissa de que, mesmo que de forma incipiente, a análise dos textos possa jogar luzes sobre a própria instância de consagração – o prêmio –, trazendo à tona aspectos que poderão ser discutidos, no terceiro capítulo, sem a pretensão de uma conclusão. Por este motivo, julgamos importante relacionar, ao final desta introdução, os nomes dos jurados que atuaram ao longo dos anos aqui analisados, uma vez que a escolha dos textos passa pelas escolhas destes agentes. Importante ressaltar que este processo de seleção não é objetivo – como iremos verificar no final do terceiro capítulo –, mas carrega a marca das subjetividades de cada integrante das comissões ao longo dos anos, e que juntas, mesmo sem uma intencionalidade explícita, podem ser compreendidas dentro de um movimento pendular que varia da ortodoxia à inovação estética, quando verificadas sob a perspectiva da relação entre texto e cena no próprio material textual.

Já nas considerações finais, pretendemos margear uma reflexão proposta por Michel Foucault em *O que é um autor?*, projetando esta pergunta sobre o lugar do dramaturgo no processo de criação atual, já tão contaminado pela cena. Como veremos na análise dos textos no segundo capítulo, aqueles que abrigam dispositivos cênicos em suas carpintarias são, em sua maioria, gestados por dramaturgos que estão mais

próximos da sala de ensaio, e que, muitas vezes, figuram também como diretores destes espetáculos. Neste novo lugar, não apartado do processo de encenação, mas em consonância com os demais criadores, um novo modelo de escrita torna-se viável – uma vez fora da tutela do gênero dramático, que impunha à sua prática uma especificidade literária, o dramaturgo passa a compartilhar sua autoria com os agentes da cena, tornando-a tão híbrida quanto à própria forma de sua escrita. A própria noção de autor, portanto, passaria a oscilar, transformando o dramaturgo ao mesmo tempo em uma espécie de alfaiate, que ajusta e costura os pedaços do processo no material textual – como na definição de autor-rapsodo cunhada por Sarrazac –, e em um criador de histórias e personagens que agem em um tempo/espço ficcional e abstrato – como o autor dramático delimitado por Szondi. Longe de esperar responder a essa pergunta – O que é um autor? –, chegaremos ao final desta dissertação abrindo espaço para que uma nova pesquisa se complemente a esta – e que, portanto, novas questões possam oscilar.

#### **Lista de jurados do Prêmio Shell ao longo do período analisado<sup>6</sup>**

Ano	Nomes
2005 - 18ª edição	Kil Abreu, Maria Lúcia Candeias, Marici Salomão, Silvana Garcia e Valmir Santos.
2006 - 19ª edição	Fábio Namatame, Kil Abreu, Marici Salomão, Silvana Garcia, Valmir Santos.
2007 - 20ª edição	Fábio Namatame, Kil Abreu, Marici Salomão, Silvana Garcia, Valmir Santos.
2008 - 21ª edição	Kil Abreu, Marici Salomão, Mario Bolognesi, Noemi Marinho, Valmir Santos.

<sup>6</sup> Fonte: <http://www.shell.com.br/sustentabilidade/premio-shell-de-teatro/29a-edicao-premio-shell-de-teatro.html>. Acessado em 20/04/2016.

2009 - 22ª edição	Kil Abreu, Marici Salomão, Mario Bolognesi, Noemi Marinho, Valmir Santos.
2010 - 23ª edição	Alexandre Mate, Marici Salomão, Mario Bolognesi, Noemi Marinho e Valmir Santos.
2011 - 24ª edição	Alexandre Mate, Marici Salomão, Mario Bolognesi, Noemi Marinho e Valmir Santos.
2012 - 25ª edição	Alexandre Mate, Carlos Colabone, Marici Salomão, Mario Bolognesi e Noemi Marinho.
2013 - 26ª edição	Alexandre Mate, Carlos Colabone, Marici Salomão, Mario Bolognesi e Renata Melo.
2014 - 27ª edição	Carlos Colabone, Evaristo Martins de Azevedo, Lucia Camargo, Mario Bolognesi e Renata Melo.
2015 - 28ª edição	Carlos Colabone, Evaristo Martins de Azevedo, Lucia Camargo, Luiz Amorim e Renata Melo.

### Panorama do quadro teórico

Ao longo dos séculos, o texto exerceu certa predominância sobre a cena, apoiado pela noção de gênero literário indispensável ao teatro. Muito se debateu sobre as suas regras, suas especificidades, e muitos formatos diferentes foram levados ao palco. Mas a despeito das suas transformações no tempo, seu papel central no processo de construção do espetáculo nunca foi tão radicalmente posto à prova como nas últimas décadas. Bastante influenciado pela *performance art*, o teatro viu nascer uma relação bem mais volátil entre texto e cena, menos determinista, em que o drama deixou de desempenhar sua função moderadora.

A autonomia da cena em relação ao texto possibilitou o surgimento de um teatro menos calcado na representação e mais fundamentado na sua materialidade; ao mesmo tempo, ampliou o horizonte da dramaturgia, impulsionando o surgimento de novos formatos que puderam também se voltar para a materialidade da palavra, sem necessariamente se aterem à construção de narrativas – como era até então conveniente ao gênero dramático. O texto tornou-se, assim, menos tributário das convenções literárias e mais próximo de um estímulo cênico, diluído entre todos os demais discursos que compõem a cena.

Mesmo assim, a dramaturgia sempre ocupou um lugar indefinido entre a literatura e o teatro. Seja ela mais cênica, ou mais apegada ao papel, faltar-lhe-á sempre uma metade, um pedaço que nenhuma encenação ou nenhuma publicação serão capazes de preencher. Esse espaço vazio, essa lacuna, é também um terreno de disputa: o palco. Sabendo disso, alguns dramaturgos contemporâneos preferem dirigir seus próprios textos; outros diretores, só trabalham com autores clássicos. Os que decidem se encarar no mesmo tempo histórico, não têm nenhuma garantia de que esta relação será bem-sucedida. Por outro lado, é fácil identificar os momentos felizes em que texto e cena se complementam no presente, seja pela via positiva ou negativa, tornando o teatro mais vivo. Negar a existência de uma instância em detrimento da outra pode levar a alguns bons resultados, na medida em que força o conflito, mas jamais contribuirá para um teatro apaziguado, já que esta condição o tornaria irrelevante. A crise, talvez, seja a sua

principal característica.

Hoje, depois que a dramaturgia e a cena já foram reviradas do avesso, falar em superação pode ser algo bastante improdutivo. Qualquer afirmação mais categórica, como a de que o drama teria chegado ao seu fim, guarda uma noção de evolução da arte, que, em primeira instância, é um argumento questionável. Quais critérios serviriam como baliza para se afirmar seu progresso? Quais objetivos a arte pretende alcançar? Há uma linha homogênea em que poderíamos avaliar historicamente seu avanço? São perguntas difíceis de serem respondidas sem se levar em conta as especificidades de cada época, bem como as mudanças a que estão sujeitas a relação entre a obra e o público em contextos históricos particulares. Diante disso, nos parece que a única medida para se avaliar a arte é entender como ela se relaciona com o seu tempo, com o homem e a sociedade, com a crise entre o sujeito e o objeto.

Duvignaud observa: “Quem acreditará que exista uma continuidade no tempo, uma evolução misteriosa e oculta do teatro desde as primeiras manifestações neolíticas (duvidosas, é verdade) até nossos dias? A ideia de uma criação das formas na sucessão, criação resultando numa lógica interna do desenvolvimento humano, pertence certamente ao arsenal ideológico do século passado [...] Não há vestígios de evolução quanto a isso, e nenhuma sequência liga, entre elas, os grandes períodos de expressão dramática europeias, exceto, sem dúvida, a identidade das inquietudes”, *Le Théâtre*, Paris: Librairie Larousse, 1976, p. 7. (FÉRAL, 2015, p. 58, nota de rodapé)

Há uma série de dramaturgos e dramaturgas escrevendo hoje na cidade de São Paulo com estilos diferentes, com visões de teatro distintas, cada qual com uma percepção particular sobre o papel do dramaturgo no processo de criação de um espetáculo teatral. Essa falta de definição, se não é a própria definição do cenário atual, é a sua propriedade fundamental.

Entre a cena e o texto não há nem determinismo absoluto nem necessidade obrigatória que imporia ao encenador que montasse um texto de modo específico ou ao autor de escrever num estilo particular para um dado palco. A riqueza da prática teatral da atualidade reside precisamente em tal diversidade e abertura. Reside também na convicção compartilhada por todos – autor, artista, pesquisador ou

espectador – de que tudo é possível nesse encontro entre as duas escrituras – dramaturgical e cênica. (FÉRAL, 2015, p. 309-10)

Assim como na prática teatral, a produção teórica que se debruça sobre o estudo do teatro contemporâneo também é marcada por uma grande diversidade de abordagens e análises. Essa riqueza pode ser percebida no intenso debate que se apresenta hoje tanto nos círculos acadêmicos, quanto na influência que ele cumpre sobre a cena teatral.

Os escritos teóricos sobre teatro, na forma intensa que eles tomaram hoje, são o resultado de uma época, a nossa, que desenvolveu há aproximadamente trinta anos uma teorização excessiva de todos os fenômenos literários e artísticos. É evidente, por outro lado, que esforços de teorização pontuais não são recentes e existem há muitos séculos, mas a forma intensa que estas pesquisas adquiriram hoje é o resultado de uma aceleração com ênfase na teoria. A autonomia da pesquisa teatral, ela própria em relação a uma época não tão distante, em que os estudos teatrais inscreviam-se na direção das investigações literárias, não está tão longe. Portanto, não surpreende que nossas pesquisas atuais contenham a marca dessa história. (FÉRAL, 2015, p. 58)

O livro *Teatro pós-dramático*, de Hans-Thies Lehmann, talvez seja um dos exemplos mais polêmicos dentro desta vasta e plural produção teórica. O conceito chave do autor delimita o florescimento de um teatro caracterizado pela “ausência do drama” e pela “quebra da ilusão de realidade.” (GUINSBURG; FERNANDES, 2009, p. 16). Um dos fatores que possibilitou essa ruptura, segundo Lehmann, foi a autonomia adquirida pela cena em relação ao texto ao longo do século XX, a tal ponto que a partir da década de 1970, o teatro, bastante influenciado pela performance e pelas experimentações que marcaram as vanguardas da época, pudesse se libertar progressivamente do drama. Para Lehmann, a poética do drama está atrelada a um teatro figurativo, dotado de uma cosmovisão ficcional que almeja, por meio da ilusão, reproduzir o mundo no palco. O texto dramático, nessa análise, seria o estruturador dessa ilusão, e a cena, sua materialização. Mesmo as dramaturgias menos convencionais produzidas pelo teatro do absurdo e pelo teatro épico, entre outros exemplos citados pelo autor, estariam dentro destes parâmetros. É só quando a cena se desvincula do texto que poderá surgir uma cena plenamente emancipada da noção de representação do real; portanto, abstrata e



não-ilusionista.

Nas formas *teatrais* pós-dramáticas, o texto, quando (e se) é encenado, é concebido sobretudo como um componente entre outros de um contexto gestual, musical, visual etc. A cisão entre o discurso do texto e o do teatro pode se alargar até uma discrepância explícita e mesmo uma ausência de relação. (LEHMANN, 2007, p. 75)

Pós-dramático, no entanto, não significa um teatro necessariamente sem texto, estritamente visual, mas significa que o texto, neste cenário, não determina mais o processo de feitura de um espetáculo. Alguns autores, como Heiner Müller, souberam explorar a escrita para além dos padrões dramáticos, estabelecendo um novo tipo de diálogo com a cena, menos impositivo, e assim possibilitando a renovação da dramaturgia em paralelo ao processo de consolidação da cena como estatuto fundamental do teatro. Neste contexto, em que o texto se apresenta como mais um dos elementos que compõem o discurso cênico, agora não mais central, ele está sujeito ao atrito, à desconstrução, em favor de um teatro polissêmico, ou mesmo em favor de um teatro sem sentido algum, na medida em que a própria noção de construção de sentido é posta em xeque.

Espaço/tempo, personagem, conflito e trama, noções atribuídas ao drama, tornam-se elementos secundários no teatro pós-dramático. Em outras palavras, o drama como gênero literário perde sua validade como parâmetro para o teatro, e suas características, por conseguinte, deixam de ser uma referência para o estudo de textos teatrais contemporâneos – não há mais um gênero de referência.

Aqui vale uma pequena digressão para darmos sequência ao raciocínio. A separação entre texto e cena como categorias de análise vem sendo construída desde o momento em que Aristóteles delimitou, para melhor compreender o fenômeno da tragédia, *mythos* e *opsis*.

O interessante é verificar a tensão interna ao tratado, que persiste até hoje nos estudos da “Poética”, entre o elemento principalmente literário da tragédia, sua estrutura narrativa, ou trama – *mythos*, e o

elemento da materialidade e visualidade do espetáculo trágico – o *opsis*. Tornou-se quase um chavão apontar a “Poética” como um tratado sobre o dramático, enquanto fenômeno literário, a partir da suposta predileção de Aristóteles pelo *mythos* em detrimento do *opsis*, com base na hierarquia analítica por ele estabelecida entre os seis elementos da tragédia. Estudos mais recentes têm deixado claro que essa interpretação é uma redução insustentável, e que, a despeito dessa hierarquização analítica, o tratado abrange, de fato, o fenômeno do espetáculo trágico. (RAMOS, 2015, p. 26-7)

Ao longo dos séculos, estes elementos – *mythos* e *opsis* –, mesmo que parelhos, sofreram mutações importantes que garantiram, a cada um, certa autonomia e desenvolvimento próprios. A diferença, no entanto, é que, segundo Lehmann, até o surgimento de um teatro pós-dramático, na década de 1970, *opsis* esteve a serviço da melhor maneira de permitir que o *mythos* se desenvolvesse plenamente. Mas vale ressaltar, como aponta Luiz Fernando Ramos, que

tanto na leitura de Aristóteles como nas que se oferecem na contemporaneidade, *mythos* e *opsis* nunca estarão completamente dissociados e, mesmo que hegemônicos um frente ao outro, guardarão sempre um vínculo insuprimível. (RAMOS, 2015, p. 27)

Segundo Raymond Williams, no livro *Drama em cena*, já no final do século XIX a conjunção harmônica entre estes dois componentes começa a se descompassar gradativamente. No momento em que os textos teatrais passam a apresentar fissuras que forçam a cena a preencher estes espaços, a criar uma notação própria para lidar com as ausências do texto, diretores como Stanislavski se veem impelidos a agir cenicamente sobre o texto, de forma propositiva, como no caso da peça *A gaiivota*, destacada pelo autor.

O que aconteceu na época de Tchekhov é bem diferente. Primeiro, o diretor cênico tornara-se um responsável por toda a concepção e criação do espetáculo, que usa o que agora ele pode ver como roteiro em vez de uma obra final, criando a partir dele a sua peça. Sem o talento de Stanislavski, a encenação do tipo de escrita dramática de Tchekhov talvez fosse impossível (...) no período de Ibsen, Tchekhov

e Strindberg, a ação que se escreve é inovadoramente complexa e precisa. Não se trata mais da apresentação de situações e respostas conhecidas. Se as situações e respostas mais comuns fossem as bases dos textos, resolvê-los cenicamente seria muito mais fácil. Alguns truques – palavras, ritmos, olhares, gestos – logo teriam resolvido. Mas essas peças projetam-se além dessa dimensão imediatamente reconhecível da experiência humana; portanto, a questão tanto da encenação quanto da ação dramática é crítica. Muito da descrição detalhada da atmosfera, do personagem, do olhar, dos gestos e do modo de falar vem de outra forma literária, o romance, em que esse tipo de descrição pode ser direta. O que está em questão, numa peça como *A gaivota*, é se a atenção aos detalhes pode ser traduzida em termos dramáticos; ou, dizendo de modo mais difícil, se a concepção total da experiência, para a qual os detalhes contribuem, pode ser imaginada e escrita em forma de texto dramático. Na análise da encenação de Stanislavski para o texto de Tchekhov, vimos diversos exemplos em que esses detalhes cruciais são acrescentados ou até mesmo impostos. Mas a verdade é que se a peça tivesse que ser representada exatamente como foi escrita, esse tipo de acréscimo seria inevitável, já que o texto, nesses trechos, estava fundamentalmente incompleto. (WILLIAMS, 2010, p. 172-3)

Ao separar a fala da ação, alterando uma convenção dramática, Tchekhov criou nesta peça um hiato que a encenação foi forçada a mapear e interligar ao todo do espetáculo; assim, tornou-se necessário que a encenação atuasse não apenas de forma complementar, mas criando uma dramaturgia para além do texto – uma dramaturgia, por assim dizer, cênica. Williams define a ação dramática na peça de Tchekhov como uma ação de comportamento.

*Comportamento*: tipo de ação, como em *A gaivota*, em que as palavras e o movimento não têm nenhuma relação necessária, mas derivam, como se fossem separados, de uma ideia de “comportamento provável” nas circunstâncias apresentadas. Palavras e movimento frequentemente transmitem com o mesmo peso a ideia dramática, mas não na mesma acepção de “fala encenada”; a fala, como vimos na encenação de *A gaivota*, geralmente está separada do gestual. A fala é prescrita, mas o movimento dos atores em cena, “o cenário” e, portanto, a ação como um todo, devem ser deduzidos, mesmo quando as circunstâncias de montagem são conhecidas. (WILLIAMS, 2010, p. 217)

Apesar de, em sua análise, Williams identificar o texto como precursor das mudanças que impulsionaram a cena, seu olhar não se detém só sobre ele, mas dirige-se

ao interior da tensão dialética entre texto e cena, entendendo o espetáculo como um acontecimento uno que sintetiza esta relação, e da qual poderão emergir novos paradigmas para o fenômeno teatral.

Sua abordagem, no entanto, não é apenas formalista, como este breve resumo pode vir a sugerir, mas leva em conta a crise de representação do homem moderno – uma crise que irá se estender até a contemporaneidade. Na medida em que o conflito não está mais fora do sujeito – na sua relação com as demais personagens –, mas dentro dele, toda uma visão de mundo unívoca, totalizante, representativa do teatro burguês – calcada, portanto, na representação –, começa a perder legitimidade.

Para Peter Szondi, em *Teoria do drama moderno [1880-1950]*, o início da crise do drama – final do século XIX – está justamente atrelado à impossibilidade de representação do sujeito. A diferença, no entanto, entre Szondi e Williams reside no fato de Szondi se ater ao texto para construir sua análise. A tensão, para o autor, está na relação entre forma e conteúdo dentro do próprio drama, e não na relação entre texto e cena – como aponta Williams. A crise se apresenta no texto pelo colapso do diálogo intersubjetivo, que configurava unidade e absolutez ao drama, e que encontra sua superação dialética – síntese – pela emersão do elemento épico.

O núcleo do confronto, que caracteriza a crise da forma dramática, encontra-se na crescente separação entre sujeito e objeto – cuja conversão recíproca era a base da absolutez do drama –, separação que mais e mais se manifesta nas obras, principalmente pela impossibilidade do diálogo e pela emersão do elemento épico. De certo modo, seria possível descrever *Teoria do drama moderno* como a história do lento e inexorável avanço do elemento épico no seio da forma dramática, a qual, em princípio, o excluiria. Neste avanço da “épica encoberta da matéria”, o próprio diálogo é progressivamente tomado por funções épicas, tributárias da cisão de sujeito e objeto, quando não se manifesta, paradoxalmente, como insulamento lírico ou até, como é o caso de Tchekhov, literalmente como um diálogo com um surdo. (PASTA in SZONDI, 2011, p. 11-2)

Williams e Szondi percorreram caminhos distintos para lidar com a crise do drama. Se, para Szondi, a renovação do gênero dramático se encontra no épico, para Williams, ela se engendra na relação entre texto e cena.

Como aponta Luiz Fernando Ramos, na introdução à edição brasileira de *Drama em cena*, a abordagem de Raymond Williams está muito mais próxima daquela que será empregada futuramente por Lehmann.

Pode-se dizer que *Drama em cena*, ao optar por deter-se na tensão entre dramaturgia e espetáculo mais do que nas tensões internas entre forma e conteúdo no texto dramático, dialoga de modo muito mais interessante com o teatro que se precipitou nos cinquenta anos seguintes, e que acabou sendo objeto de um sucedâneo teórico de *Teoria do drama moderno*, qual seja, *Teatro pós-dramático* de Hans-Thies Lehmann. (RAMOS in WILLIAMS, 2010, p. 16)

Para Lehmann, a superação da “crise do drama” não está no teatro épico, mas na própria superação do gênero. É essa noção de superação do drama, identificada tanto em *Teatro pós-dramático*, quanto em *Teoria do drama moderno*, que será questionada por Jean-Pierre Sarrazac. Para Sarrazac, a dinâmica de crise e superação está atrelada a uma “análise teleológica da dramaturgia, a uma concepção que submeteria a história da arte ao mito do progresso, a uma dimensão sucessiva e evolutiva das formas.” (MORAES in SARRAZAC, 2012, p. 13). Em vez disso, Sarrazac localiza a crise do drama como um elemento endógeno, em constante devir. Um gênero essencialmente híbrido, capaz de reinventar permanentemente seus elementos estruturais.

Temos motivos para acreditar que a forma dramática só teve a ganhar com este desemparelhamento [entre texto e cena] e que, se ela conseguiu evitar a petrificação e renovar-se consideravelmente ao longo do século XX e neste início de século XXI, foi em grande parte – e de forma bastante paradoxal – quando chamou a si algumas das propostas, algumas das ambições dum teatro liberto do textocentrismo. (SARRAZAC, s/d., p. 34)

No primeiro capítulo do livro *O futuro do drama*, Sarrazac ressalta o teor rapsódico da dramaturgia francesa contemporânea a ele. O “autor-rapsodo”,<sup>7</sup> segundo sua definição, mistura gêneros e registros – cria um entrelaçado de temas, fragmentos que transitam entre o trágico, o lírico e o épico. Em suas palavras:

---

<sup>7</sup> SARRAZAC, Jean-Pierre. *O futuro do drama*. Porto: Campo das Letras, 2002.

escritor-rapsodo (rhaptein em grego significa “coser”), que junta o que foi previamente despedaçado e, no mesmo instante, despedaça o que acabou de unir. (SARRAZAC, 2002, p. 37)

Para Sarrazac, a dramaturgia, que se transforma ao longo de todo o século XX, torna-se polifônica, dialogiza-se. Instaure-se, assim, “uma nova partilha de vozes”.

Uma nova partilha de vozes em que a voz – que não se exprime só através das rubricas, que se intromete no discurso das personagens – e o gesto do rapsodo – o da composição, da fragmentação, da montagem reivindicada – se intercalam entre as vozes e os gestos das personagens. Seja explicitamente, com a voz do rapsodo a colar-se então à voz das personagens, seja mais implicitamente, enquanto montador ou operador no sentido mallarméano. (SARRAZAC, s/d., p. 54)

Sarrazac e Lehmann podem ser colocados em lados opostos quanto à interpretação dos desdobramentos decorrentes da crise do drama. Para o primeiro, o texto dramático se beneficiou com a separação entre estas duas instâncias do espetáculo – texto e cena –, encontrando novas formas de agenciamento de elementos dramáticos, como trama, conflito, personagem. Para o segundo, a cena estaria emancipada do texto dramático; portanto, um teatro alheio às estruturas que até então o regiam.

Não cabe aqui determinar qual análise é mais adequada para se abordar o papel do texto no teatro contemporâneo, se pelo viés do “drama moderno”, ou pelo viés do “pós-dramático”, mas sim ressaltar que existem duas correntes antagônicas: uma que enxerga a possibilidade de oxigenação do drama – Sarrazac; outra que identifica a superação da forma dramática – Lehmann. Ambos os autores, porém, concordam que o texto vem sofrendo profundas alterações desde o século XIX, e que não está apartado das questões que concernem ao teatro contemporâneo.

## **Texto e performatividade**

Outra corrente se dedica a estudos voltados para a influência da *performance art*

nas Artes Cênicas – é justamente este resíduo da *performance art* enquanto gênero, enquanto fenômeno, que chamamos aqui de performatividade, e não a atuação, ou a performance do ator. Josette Féral, em *Além dos limites*, avalia que, “se há uma arte que se beneficiou das aquisições da performance, é certamente o teatro, dado que ele adotou alguns dos elementos fundadores que abalaram o gênero.” (FÉRAL, 2015, p. 116). Logo em seguida, cita alguns exemplos de procedimentos:

(...) transformação do ator em performer, descrição dos acontecimentos da ação cênica em detrimento da representação ou de um jogo de ilusão, espetáculo centrado na imagem e na ação e não mais no texto, apelo à uma receptividade do espectador de natureza essencialmente especular ou aos modos das percepções próprias da tecnologia. (FÉRAL, 2015, p. 116)

No que se refere à divisão entre texto e cena, Féral abre caminho para uma compreensão menos dicotômica dessa dinâmica, entendendo que um elemento não pode ser tomado em detrimento do outro, havendo entre eles um intercruzamento capaz de influir tanto no estilo da encenação, quanto na escritura do texto. Este olhar sobre a cena contemporânea não é tão diferente dos pontos de vista de Lehmann e Sarrazac – que, como já mencionamos, compartilham da ideia de que a dramaturgia incorporou diversos elementos da cena. A diferença, no entanto, está no fato de que a performance, na leitura proposta por Féral, está no centro dessa discussão.

Mais do que um conjunto de procedimentos, a performance é uma ação desestabilizadora capaz de desfazer o sentido unívoco de uma obra. Todos estão suscetíveis a ela, tanto os artistas quanto o público, e para melhor entender o teatro que surge a partir da sua influência, desde as vanguardas da década de 1970, o mais apropriado seria chamá-lo de teatro performativo.

Erika Fischer-Lichte, em *Estética do performativo*, toma como exemplo a performance *Lips oh Thomas*, de Marina Abramovic, para definir o conceito de performatividade.<sup>8</sup> Depois de decupar a obra, a pesquisadora conclui que sua força não

---

<sup>8</sup> Nesta performance, Abramovic se despia e, depois de comer grandes quantidades de mel, tomar uma garrafa de vinho, quebrava uma taça com a mão, ferindo-se. Em seguida, desenhava em sua barriga, com uma gilete, uma estrela de cinco pontas. Por fim, deitava-se em uma enorme cruz de gelo.

está centrada na construção de significados compartilhados com os espectadores, mas em fazer oscilar, no corpo do observador, “postulados éticos e estéticos”.<sup>9</sup> Nesta performance, o espectador testemunha uma série de flagelos aos quais a artista se submete, e depois de duas horas, decide interferir na obra, encerrando-a.

Em sua performance, e com sua performance, Abramovic criou uma situação que fez os espectadores oscilarem entre as normas da arte e as da vida cotidiana, entre postulados éticos e estéticos. Precipitou-os a uma crise cuja superação não podiam recorrer a parâmetros de conduta que todos poderiam reconhecer e aceitar.<sup>10</sup> (FISCHER-LICHTE, 2011, p. 25-6)

Outro exemplo citado pela pesquisadora é a estreia da peça *Insulto ao público*, de Peter Handke, na qual os espectadores, sem saberem como se posicionar frente aos enunciados direcionados a eles, optam por subir ao palco e interromper a peça, tornando-se, assim, parte dela.

Também o teatro experimentou um impulso performativo nos anos sessenta. (...) estreou no Teatro am Turm *Insulto ao público*, de Peter Handke, sob a direção de Claus Peymann. A ideia era redefinir o teatro a partir da relação entre atores e espectadores, e não só o legitimar enquanto representação de <<outro mundo>>. O teatro deixava de ser entendido como a representação de um mundo fictício que o espectador observa, interpreta e compreende, e começou a ser visto como a produção de uma relação singular entre atores e espectadores. O teatro se constituiu então como possibilidade de algo entre eles. Para chegar a isso era sem dúvida essencial esse algo que ocorria entre eles, e muito menos importante – ao menos em princípio – o que era esse algo.<sup>11</sup> (FISCHER-LICHTE, 2011, p. 42)

---

<sup>9</sup> FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores, 2011.

<sup>10</sup> Tradução livre a partir de “En su performance, y con su performance, Abramovic créa una situación en la que hizo oscilar a los espectadores entre las normas del arte y las de la vida cotidiana, entre postulados estéticos y éticos. Los precipitó a una crisis para cuya superación no podían recurrir a parámetros de conducta que todos pudieran reconocer y aceptar”. (FISCHER-LICHTE, 2011, p. 25-6)

<sup>11</sup> Tradução livre a partir de “También el teatro experimento um impulso performativo em los años sesenta (...) estrenó em el Teatro am Turm *Insultos al público*, de Peter Handke, bajo la dirección de Claus Peymann. La idea era redefinir el teatro a partir de la relación entre actores y espectadores, legitimarlo no sólo en tanto que representación de <<otro mundo>>. El teatro dejaba de entenderse como la representación de un mundo fictício que el espectador observa, interpreta y comprende, y empezaba a concebirse como la producción de una relación singular entre actores y espectadores. El teatro se constituyó entonces como posibilidad de que aconteciera algo *entre* ellos. Para conseguirlo era sin duda



Estes exemplos servem para definir a principal característica da performance e da performatividade: sua capacidade de desestabilizar pares dicotômicos como sujeito/objeto e significante/significado por meio de uma ação realizada pelo performer. Sua presença – sua materialidade – e não a representação de um personagem faz colapsar antagonismos binários. Esta seria a razão pela qual o público, nos dois exemplos citados pela autora, encontrou-se num lugar indeterminado entre obra e vida cotidiana, entre observar e agir.

Como ressalta Féral, o performer está no centro desta ação desestabilizadora:

O *performer* desfaz o sentido unívoco – de uma imagem ou de um texto –, a unidade de uma visão única e institui a pluralidade, a ambiguidade, o deslize de sentido – talvez dos sentidos – na cena. (FÉRAL, 2015, p. 123)

Ser/estar, fazer e mostrar o que se faz, segundo Richard Schechner<sup>12</sup>, são as três operações empregadas pelo *performer*. A performatividade trata, portanto, de uma “ideia que valoriza a ação em si, mais que seu valor de representação, no sentido mimético do termo.” (FÉRAL, 2015, p. 118). É esta nova percepção que irá marcar a diferença entre o teatro dramático e o teatro performativo conceituado pela autora.

O ato performativo se inscreveria assim contra a teatralidade que cria sistemas de sentido e que remete à memória. Lá onde a teatralidade está mais ligada ao drama, à estrutura narrativa, à ficção, a ilusão cênica que a distancia do real, a performatividade (e o teatro performativo) insiste mais no aspecto lúdico do discurso sob suas múltiplas formas – (visuais ou verbais: as do *performer*, do texto, das imagens ou das coisas). Ela os faz dialogar em conjunto, complementarem-se e se contradizerem ao mesmo tempo. (FÉRAL, 2015, p. 127)

---

esencial esse algo que ocurría entre ellos, y mucho menos importante – al menos en principio – *qué* fuera esse algo”. (FISCHER-LICHTE, 2011, p. 42)

<sup>12</sup> SCHECHNER, Richard. *Performance studies. An Introduction*. Londres e Nova York: Routledge, 2002. E *Performance Theory*. Nova York e Londres: Routledge, 2003.

É possível entrever nas citações acima que o “ato performativo” investe na desestabilização da linguagem. No que diz respeito ao teatro, podemos afirmar que ele gera uma oscilação capaz de amalgamar pares dicotômicos como texto e a cena, fundindo suas especificidades e nublando seus limites. O texto perde, assim, sua função como um valioso regulador da representação, diluindo-se entre os demais discursos que compõem a cena – marcada por hibridismos entre presença e representação, realidade e ficção. Há por trás destas características, segundo Féral e Donia Mounsef, uma descrença na linguagem e na sua capacidade de representar o sujeito – e, conseqüentemente, na sua capacidade de transmitir significados.<sup>13</sup>

Como se dá, neste contexto, a assimilação de elementos da cena e da performance na urdidura do texto? Féral e Mounsef citam alguns exemplos:

Preso entre a necessidade de contar uma história e o ceticismo da linguagem, entre os caprichos do diretor e os impulsos da ação, os textos de palco tornaram-se o terreno de batalha de linguagem, vida, e performance. Fragmentada e fragmentária, no todo ou em partes, composta por montagens, colagens, vestígios verbais, palavras tímidas, a dramaturgia passa a significar de forma diversa e ambígua. Peças contemporâneas são frequentemente sujeitas à desagregação do diálogo, à fragmentação narrativa, à ação dramática descontínua e a uma fragmentada progressão de eventos. Contribuindo para esta fragmentação, está o fato de que o teatro toma emprestado de alguns gêneros (romance, cinema, televisão, e assim por diante), convidando o diretor, o ator e o espectador a sair do estritamente textual e a entrar no domínio do performativo. (...) Estas formas de escrita muitas vezes combinam o verbal, o vocal e pantomima, usando o palco para produzir sua expressão mais forte. Elas ressoam no corpo do ator e no espaço de representação, naquele espaço difuso e transitório entre o eu e o outro, o uno e o múltiplo, o indivíduo e a cidade, a interface do que é dito e como é vivido.<sup>14</sup> (FÉRAL; MOUNSEF, 2007, p. 2)

---

<sup>13</sup> Cf. FÉRAL, Jossete; MOUNSEF, Donia. *The transparency of the text*. Yale French Studies no. 112, 2011.

<sup>14</sup> Tradução livre a partir de “Caught between the need to tell a story and the skepticism of language, between the whims of the director and the impulses of acting, stage texts have become the embattled ground of language, liveness, and performance. Fragmented and fragmentary, in a whole or in pieces, made up of montage, collage, verbal remains, diffident words, the theatrical text seems to signify in diverse and ambiguous ways. Contemporary plays are often subject to the breakdown of dialogue, narrative fragmentation, splintered dramatic action, and a fractures progression of events. Contributing to this fragmentation is the fact that theater borrows from other genres (novel, film, television, and so on), inviting the director, the actor, and the spectator to journey outside the strictly textual into the domain of the performative. (...) These forms of writing often combine the verbal, the vocal, and the pantomimic, calling upon the stage to give them their strongest expression. The resonate in the body of the actor and in the space of representation, in that interstitial and transient space between the self and other, the one and

## Grade de análise

Guardadas as diferenças de enfoque, que derivam ora da relação entre forma e conteúdo, ora da relação entre texto e cena, ora da influência da performance como instância que desestabiliza a relação entre significado e significante – sem que, necessariamente, uma abordagem exclua as outras –, algumas recorrências podem ser identificadas entre as múltiplas teorias aferidas neste panorama teórico. Dentre estas perspectivas, que se debruçam, ou se desdobram sobre o mesmo fenômeno, o teatro contemporâneo – principalmente no que se refere ao texto teatral em uma nova conjuntura, aqui compreendida como a alteração de seu estatuto ao longo do século XX –, destacamos algumas similitudes que se expressam na tentativa de elaborar conceitos para lidar com o choque entre representação e literalidade/materialidade, seja pela via do teatro pós-dramático ou pela via do drama contemporâneo, ou mesmo pela a via do teatro performativo. Em todas elas, encontra-se um conjunto de ferramentas teóricas que podem ser adotadas para o manejo de textos que contém, em suas estruturas, aspectos conflitantes com o modelo clássico de drama por, principalmente, absorverem informações externas à diegese. Estes aspectos, em suma, instauram formas de presença e materialidade no próprio corpo do texto, e os aproxima da cena em um patamar bem diverso, mais imbricado do que se poderia identificar nos séculos XVIII e XIX, quando o drama absoluto determinava, em primeira instância, a encenação.

Segundo Sílvia Fernandes, em seu livro *Teatralidades contemporâneas*, a teatralidade estava ligada organicamente à representação prescrita pelo texto dramático, com o objetivo de, por meio da ilusão, conduzir o espectador para a construção de um sentido imposto pela obra. Já na contemporaneidade, a teatralidade deixa de ser uma unidade orgânica “para tornar-se uma polifonia significante, aberta sobre o espectador não para figurar um texto ou organizar um espetáculo, mas para ser uma crítica em ato da significação.” (FERNANDES, 2010, p. 121). Segundo a autora, neste processo, é a literalidade que passa a determinar o trabalho de construção da cena.

(...) o que passa a determinar o trabalho de construção da cena é o princípio de literalidade, responsável por colocar em jogo, ou em

---

the multiple, the individual and the city, at the interface of what is said and how it's lived.”. (FÉRAL; MOUNSEF 2007, p. 2)

confronto, a materialidade dos elementos que constituem a realidade específica do teatro. Ao pôr em cena o objeto literal, que não tem por função dramaturgicamente e cênica simbolizar, mas simplesmente estar presente e produzir situações de linguagem, teatros da literalidade como o de Tadeuz Kantor, Bob Wilson, Romeo Castellucci, por exemplo, acionam um gigantesco efeito de estranhamento, posto a serviço da intensificação e da manifestação extremada da matéria teatral. (Idem, ibidem)

Como aponta Sarrazac, a literalidade se increve contra um teatro “cujo o desafio estético era *representar* o real”, ao afirmar a presença e a materialidade dos elementos que constituem a realidade específica do teatro, operando-se, assim, “um teatro consagrado ao presente da representação e do acontecimento cênico.” (SARRAZAC, 2012, p. 102).

Mais que os objetos cênicos concretos, a noção de material designa atualmente o próprio texto, ou os textos que entram na composição de um espetáculo. Neste aspecto, o material remete a um texto teatral moderno, despedaçado, desconstruído, que caberia ao autor-rapsodo, como em seguida ao encenador/diretor, costurar os pedaços, no seio de uma vasta trama híbrida e fragmentária. Com o questionamento do textocentrismo, e com a rejeição do “belo animal” aristotélico, é o próprio texto que passa a ser visto como material, ou como fonte compósita de materiais. (SARRAZAC, 2012, p. 104)

Como já mencionamos antes, o novo arranjo entre texto e cena guarda relação direta com uma nova visão de mundo muito menos unívoca se comparada com o período anterior, pois agora o próprio sujeito se encontra cindido, tanto internamente – na sua subjetividade –, como na sua relação com o outro e com a natureza, condição esta que determina a impossibilidade de uma representação apoiada na certeza de uma inteireza do real. Quando o projeto iluminista de controle da natureza se estilhaça, se voltando contra homem e a sociedade em sucessivas catástrofes que marcaram o último século, a forma, e não apenas o conteúdo, irá manifestar este desajuste entre o sujeito e o objeto, que culmina, do ponto de vista do teatro, no desajuste da noção mesma de representação.

(...) se tivermos em conta a posição de Hegel, a forma é um reservatório do conteúdo e as formas antigas deixam transpirar as velhas ideologias. Estes autores, que ao pretenderem realizar uma obra progressista concluem a arte dos séculos precedentes, são os últimos habitantes de Atlântida. Felizmente, outros artistas têm uma visão histórica das categorias estéticas e apercebem-se, parafraseando Brecht, que, em teatro, não basta dizer coisas novas, é preciso, também, dizê-las de *outra forma*. (SARRAZAC, 2012, p. 34. Grifo do autor)

A questão que se impõe é que esta “outra forma” se encontra nos textos teatrais contemporâneos com contornos tão sinuosos, e por vezes suas linhas são tão tênues, que podemos facilmente confundi-la com o pano de fundo. Categorias como texto e cena não operam com precisão a cisão entre encenação e dramaturgia, sendo recorrente o emprego do termo hibridismo para lidar com estes materiais textuais. Mesmo assim, se tomarmos os elementos da *Poética* de Aristóteles, recuperados por Luiz Fernando Ramos em sua obra mais recente, *Mimesis performativa – a margem de invenção possível*, veremos que *mythos* e *opsis* podem ser projetados como categorias de análise sobre os próprios textos, não apenas como denominações separadas pelas instâncias do papel e do palco, mas assimiladas dentro da própria estrutura textual, que evoca, ora elementos do enredo – *mythos* –, ora elementos do espetáculo – *opsis* –, ou até mesmo procedimentos dramatúrgicos que trabalham de forma conjunta essas duas categorias. Com isso, é plausível criar uma ferramenta de análise que permita estabelecer:

- i) uma gradação nos textos capaz de posicionar suas estruturas de maneira mais próxima ou mais distante de um destes vetores;
- ii) o movimento de oscilação destas estruturas textuais ao longo de sua carpintaria.

Neste modelo de análise, em que se estabelece uma linha imaginária entre dois polos, os critérios para que se possa localizar um texto, ou um fragmento de texto dentro deste espectro, são fornecidos pelo próprio conjunto teórico previamente descrito. Com isso, queremos dizer que alguns termos recorrentes, quando filtrados pelo prisma da dramaturgia, se traduzem em procedimentos textuais específicos que podem ou não ser identificados nas obras analisadas e que sinalizam, de maneira geral, a absorção – e a tradução – de elementos cênicos no material textual. Hibridismo formal, por exemplo, indica misturas de gêneros – emprego de procedimentos dramáticos, épicos e líricos na costura dramatúrgica; bem como a noção de performatividade, que pode ser lida como

agenciamentos de estratégias que evidenciam a presença do ator – ou a materialidade da cena – no próprio corpo do texto; ou ainda, procedimentos que instauram instabilidades entre palco e plateia, entre ficção e realidade; assim como a fragmentação, que pode ser interpretada como uma estrutura não-linear arquitetada pelo autor – ou autor-rapsodo, seguindo a definição de Sarrazac – que se torna evidente – material – ao longo do espetáculo. Aliás, estes procedimentos textuais estão todos, de alguma forma, reunidos na obra *Léxico do drama moderno e contemporâneo*, organizado por Sarrazac, obra fundamental para o empreendimento da pesquisa a partir do próximo capítulo. Não se trata, no entanto, apenas de apontar nos textos a presença de técnicas listadas nos verbetes desta obra, mas antes, de formular perguntas que serão dirigidas a eles com o objetivo de iluminar, de maneira geral, como estas obras se posicionam no diapasão *mythos/opsis*.

Antes de avançarmos, no entanto, é importante esclarecer o papel da rubrica nesta gradação. Destinadas à encenação, elas já contêm em si informações do espetáculo – *opsis* –, sendo “um território privilegiado de intersecção entre os planos literário e cênico.” (RAMOS, 1999, p. 15). Ocupam, portanto, pela sua própria função na dramaturgia, um lugar de projeção da encenação, sejam elas de ação, de descrição de cenário, ou de intenção. Podem ser ainda, no contexto da produção atual – em que alguns textos aboliram a estrutura dialógica que concerne ao drama –, o único elemento no texto que garante sua especificidade teatral. Outros textos, no entanto, trabalham com a ausência completa de rubricas, solicitando que a encenação complete as lacunas do texto – por vezes, nesses casos, algumas rubricas são incorporadas ao discurso das personagens. Em outros, ainda, há a substituição de uma rubrica estritamente cênica por outra que não determina uma única possibilidade de leitura; são rubricas mais abertas, por vezes poéticas, mais destinadas à compreensão da atmosfera do texto do que à encenação, extrapolando, assim, sua função primeira de informar a cena, para se espriar por outros campos. Em todos os casos, entretanto, priorizaremos em nossa análise as rubricas que trouxerem dados novos, que evidenciem a presença do ator, do jogo cênico e do hibridismo formal.

Quanto às perguntas feitas aos textos, elas serão respondidas no corpo da análise, para que não se produza uma espécie de *check list*, o que empobreceria o trabalho. Nosso esforço será direcionado para que, no decorrer de uma abordagem mais ampla, em que se pesem as características particulares de cada obra, elas possam ser feitas e

respondidas organicamente, atuando mais como um norte analítico do que como centro da análise.

As perguntas, num total de doze, são as seguintes:

1. Há mistura de gêneros literários no texto ou apenas diálogos intersubjetivos?
2. O tempo é linear ou não-linear?
3. A ação deriva do enredo exclusivamente ou deriva também do jogo entre os atores?
4. O espaço da peça é ficcional ou material? E em que medida há transição entre estes dois espaços no texto?
5. Há presença de recursos metalinguísticos?
6. A presença do autor se manifesta no texto ou está submersa nos discursos das personagens?
7. Como se posicionam os atores em relação às personagens? Estão colados ou distanciados delas?
8. Há presença de enredo ou o texto articula eventos fragmentados?
9. Como se articula no texto forma e conteúdo?
10. Há referências ou citações de outras obras?
11. Como se apresenta a linguagem: realista ou abstrata?
12. Como se articula no texto a relação com o espectador/leitor?

Em suma, nesta série de leituras, questionaremos como cada texto expressa o que se pretende dizer. Partimos, portanto, de perguntas específicas que guardam pressupostos muito simples que poderiam servir para a análise de qualquer texto teatral, mas que aqui são reelaboradas para dar conta do contexto contemporâneo. Todas elas, a sua maneira, versam sobre cinco aspectos estruturais do texto teatral: personagem, ação, tempo, espaço e meio linguístico. Como se organiza a ação do texto? Há um enredo? Se há enredo, como é disposto? Como organizam-se espaço e tempo? Existe unidade espaço-temporal, existem saltos? Qual é o meio linguístico fundamental para a expressão de conteúdos? O diálogo, a narração, o verso lírico?<sup>15</sup> A contribuição que trazemos acreditamos ser principalmente a depuração destas questões dentro um cenário em que texto e cena encontram-se imbricados na escritura teatral.

---

<sup>15</sup> Muito contribuiu para o desenvolvimento dessas perguntas a dissertação de mestrado de Cássio Pires de Freitas intitulada *Do drama ao fragmento: a questão da forma na dramaturgia contemporânea em São Paulo*. ECA/USP, 2005.

## PARTE II – ANÁLISE DOS TEXTOS PREMIADOS (2005-2015)

Iniciaremos neste capítulo a análise dos onze textos premiados na categoria Melhor Autor, pelo Prêmio Shell, entre o período de 2005 a 2015. Cada exame conta, na sua abertura, com uma lista de personagens na ordenação indicada pelo autor no começo do texto – nos casos em que as personagens não aparecem listadas, foram respeitadas as ordens de entrada. Apresentamos, também, uma breve sinopse da peça retirada de fontes diversas, como sites, reportagens e críticas publicadas em jornais da cidade de São Paulo, com o objetivo de expor o contexto geral da obra; logo em seguida, indicamos o local e a data da estreia, bem como o nome do grupo, quando houver, e do diretor da montagem. Nos casos, ainda, em que os textos analisados não foram fornecidos pelo próprio autor, são indicadas as fontes. Os textos são analisados em ordem cronológica, e cada análise recebe um título que destaca, de forma sucinta, o ponto central de cada abordagem.

### **O autor-rapsodo em cena**

2005 – *Por Elise*, Grace Passô.

Personagens:

- Dona de Casa – a Elise
- Mulher
- Homem
- Funcionário
- Lixeiro
- Gritos dos Colegas do Lixeiro
- Vozes de Latidos de Cães

Sinopse: “Uma Dona de Casa que narra histórias de seus vizinhos; um Cão que late palavras; um Lixeiro em busca de seu pai que há anos não vê; uma Mulher perdida; um Funcionário que trabalha como recolhedor de cães doentes, protegido em um uniforme



que faz com que ele não sinta nem quando o espancam, nem quando o amam. Por Elise é a primeira criação do Espanca! e deu base para a origem do grupo. Possui a simplicidade do espaço vazio e a potência da semente de uma árvore frutífera. É composta por situações que primam pela teatralidade nas revelações constantes das relações humanas, pois é no encontro entre esses personagens que se revela o universo humano de cada um. Como uma fábula sobre o comportamento do homem contemporâneo: as contradições dos sentimentos, as formas como vive medindo o quanto se envolve com as coisas, o quanto se protege delas. E nessa busca, o amor espanca os homens, docemente.”<sup>16</sup>

A peça estreou em setembro de 2005 no espaço cênico do SESC Belenzinho com direção e dramaturgia assinadas por Grace Passô, que também atua no espetáculo. O texto foi elaborado dentro da sala de ensaio, em sintonia com o processo de criação do Grupo Espanca!, do qual Passô é integrante. Este acúmulo de funções, bem como os vestígios do processo, estão presentes na estrutura do texto pela forma como a dramaturgia dialoga com a encenação.

O ator que interpreta o personagem Funcionário entra em cena. Em silêncio, ele inicia uma sequência de movimentos de Tai Chi Chuan. Sim: Tai Chi Chuan, essa palavra tão chinesa. Já reparou no quanto são suaves, leves e harmônicos esses movimentos? E na quietude concentrada? Já percebeu que quem os executa parece estar dando um profundo mergulho no ar particular? No ar tão particular? Repara. Viu como parecem Gestos De Lagoa? São movimentos que possuem a sabedoria da calma e do equilíbrio que os homens buscam. O equilíbrio que se busca ter nas situações todas: na morte, na vida, em frente a uma criança, a um enfarte no coração. (Que todas as quedas d’água, atormentadas, deságuem num Lago Sereno e fiquem por lá. Que esse Lago seja uma expressão sincera. De um mundo submerso intenso e misterioso). Enquanto o ator se movimenta, projeta-se sobre seu quimono branco a apresentação do espetáculo. Os Créditos iniciais. Algo como: **ESPANCA APRESENTA: “POR ELISE” E SE VOCÊ TROUXER O SEU LAR, EU VOU CUIDAR DO SEU JARDIM.**<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> Sinopse extraída do *site* do Grupo Espanca!: <http://espanca.com/c/pecas/por-elise/>. Acessado em 10/03/2017.

<sup>17</sup> Nas citações de trechos da peça, a grafia do texto original – que apresenta trechos em caixa alta e outros destacadados em negrito – será mantida.

Vale notar como esta rubrica inicial, de forte apelo visual, extrapola a descrição da ação física – o ator executando movimentos de Tai Chi Chuan – para entrar em outros dois campos: o da direção de ator, por meio de perguntas e metáforas; e o do desenvolvimento narrativo – enredo –, por meio de imagens poéticas que serão mais tarde observadas nas falas e nas ações das personagens. O mesmo movimento híbrido entre cena e enredo aparece no texto na terceira cena, em uma narração enunciada pela personagem título, a Dona de Casa Elise – interpretada na montagem pela própria dramaturga –, que introduz as personagens costurando poeticamente imagens e contextos que serão desenvolvidos mais adiante; ao mesmo tempo em que se dirige para os demais atores, que estão em cena em um plano afastado do foco principal, transmitindo indicações, ou melhor, técnicas interpretativas para lidarem com o jogo cênico ao longo da encenação – são técnicas que solicitam aos atores que não se envolvam muito com suas personagens; solicitação que a narradora também faz a si mesma.

**(agora para os quatro atores)** Por mim! Isso também vale para vocês. Não se envolvam tanto! Escutem, vocês podem estar pensando que o que eu estou falando agora, nesse momento, foi memorizado antes também, mas agora não.... nesse momento eu juro que não, agora sou “eu” que estou falando: “eu!”, “eu!”, “eu!”. Por favor, não se envolvam tanto quando forem contar as histórias aqui. Não vale a pena. Olha, existem técnicas. Sim, técnicas para não precisarem sentir as coisas que vamos contar. Técnica é isso. Façam assim... **Ela sussurra para eles como devem fazer. Eles respondem positivamente, atentos. Ela continua a ensinar as Técnicas De Não Sentir, até que cai mais um abacate. Ela se lembra do medo e se desconcentra.**

Nota-se como o jogo com os atores estabelece uma dinâmica com a ficção. O sentimento de medo, ou a tentativa de controlá-lo, diz respeito tanto às personagens dentro do contexto da trama que será desenvolvida ao longo do texto, como também aos atores, que devem empregar, ao longo da encenação, “técnicas de não sentir”. Ação dramática e jogo cênico mostram-se imbricados na dramaturgia da peça, sem que seja possível separá-los completamente – sendo assim, os frutos que despencam do abacateiro ao longo de toda a peça, instauram uma atmosfera de perigo tanto para a personagem, como para a atriz.

O diálogo só irá aparecer na quarta cena, quando as personagens do Lixeiro e da Mulher se encontram pela primeira vez. Aqui, o leitor/espectador não tem acesso a todo o conteúdo dialógico, pois a ação é marcada por entradas e saídas de cena, sem que se retome o fluxo da conversa – algumas falas são ainda obliteradas por gritos e chamados vindos de fora. O trecho – como acontece em outros momentos da peça – é todo esburacado, repleto de lacunas que o leitor/espectador deve completar. Mesmo assim, fiapos narrativos começam a se conectar com a apresentação inicial da Dona de Casa Elise – descobre-se que a Mulher é a dona do cachorro que será sacrificado naquele dia e que o Lixeiro é quem procura uma pessoa que foi comprar cigarros e não voltou mais. Ambas as personagens são incompletas – ele, porque perdeu alguém; ela, porque está na eminência de perder algo. E essa falta, que as define, em certa medida relaciona-se com a falta, ou a supressão, do diálogo. A própria estrutura da cena está, portanto, calcada na ausência, conteúdo manifesto na própria forma lacunar.

É a partir da costura de eventos aparentemente dispersos, que se equilibram entre o jogo da representação e a representação – entre atores no palco e personagens dentro de uma ficção –, que, de uma forma bastante híbrida, vai se contando uma história. Neste contexto, por exemplo, vemos a personagem do funcionário, o mesmo ator que executou os movimentos de Tai Chi Chuan no início, reaparecer em cena na dimensão ficcional, não mais visual e performativa, mas inserido dentro do enredo – ele está vestido com um uniforme coberto de espumas e informa que veio recolher o animal doente. Nesta cena, o Funcionário ensina ao Lixeiro a “Cerimônia das Palmas”, que consiste em bater palmas de forma ritmada como técnica de meditação e contemplação interior; ação que irá se repetir no final da peça, em chave performativa, criando mais uma camada de sentido que se completa por meio da junção de pistas e fragmentos conectados pelo jogo entre representação e presença.

Em *Por Elise* o diálogo orgânico entre texto e cena complementa e expande o desenvolvimento do enredo, preenchendo espaços que a trama não alcança. São atos performativos que criam uma camada ambígua entre os atores e as personagens, sem que possamos diferenciar com exatidão as fronteiras entre um estado e outro. Este talvez possa ser um exemplo de dramaturgia que faz uso de dispositivos textuais que desestabilizam polos dicotômicos, como acontece em uma performance.

Desta maneira, a performance criou uma situação em que duas relações fundamentais tanto para uma estética hermenêutica como para uma estética semiótica foram redefinidas: em primeiro lugar, a relação entre sujeito e objeto, entre observador e observado, entre espectador e ator. E em segundo lugar, a relação entre corporalidade ou materialidade dos elementos e sua significação, entre significante e significado.<sup>18</sup> (FISCHER-LICHTE, 2011, p. 34)

Como acontece neste exemplo, de maneira explícita, ao final da peça: um epílogo em formato de rubrica indica que a peça terminou. As luzes estão acesas, o público aplaude o espetáculo, os atores também aplaudem, mas aos poucos passam a executar, juntos, a Cerimônia das Palmas. Agora, não só se desestabiliza a relação entre ator e personagem, mas fundamentalmente a relação entre palco e plateia – o público é convocado a “atuar” no espetáculo por meio de uma ação inserida dentro do contexto ficcional da peça. Aqui, o ato-performativo se expande para todos os limites do teatro, deslocando todos de sua posição inicial, sem que seja possível separar vida e arte.

Passô cria um trânsito oscilatório orgânico entre várias polaridades: ator e personagem, palco e plateia, narradora e dramaturga, diretora e atriz, presença e representação, texto e cena. Este jogo de idas e vindas que se configura como linguagem, abarca, ao mesmo tempo, aspectos diegéticos e aspectos performativos que se precipitam em forma e conteúdo. Neste caso, considerando o fato da dramaturga estar em cena colada à personagem título – que se caracteriza como aquela que alinhava os retalhos narrativos – e antes, na sala de ensaio, como dramaturga e diretora – articulando as criações dos atores-criadores do grupo –, é possível ainda projetar a presença – a materialidade – do autor-rapsodo em cena no próprio texto, ora mais próximo da personagem título, ora mais próximo da diretora que organiza a cena de dentro.

Cabe destacar também, a maneira poética como o texto perpassa a questão da violência, lançando mão de recursos variados para alcançar um estado que extrapola os limites da representação, entrando, assim, em uma atmosfera sensível que permite ao leitor/espectador não só refletir sobre a questão de forma aberta, mas senti-la de um

---

<sup>18</sup> Tradução livre a partir de “De esta manera, la performance creó una situación en la que dos relaciones fundamentales tanto para una estética hermenéutica como para una estética semiótica fueron redefinidas: en primer lugar, la relación entre sujeto y objeto, entre observador y observado, entre espectador y actor. Y en segundo lugar, la relación entre la corporalidad o materialidad de los elementos y su signicidad, entre significante y significado”. (FISCHER-LICHTE, 2011, p. 34)

jeito quase imaterial, etéreo, como acontece, de maneira geral, com a poesia. Há uma construção dramaturgica que almeja a síntese, mas não pela via da resolução de conflitos, como no modelo dramático mais convencional, mas por meio de um conjunto de elementos visuais e estéticos que, somados, produzem um efeito sintético de outra ordem. A trama, neste contexto, apesar de encadeada em uma estrutura mais ou menos causal, passa para segundo plano, quase como um reflexo, ou outra margem, de uma potente corrente poética, que se situa entre *mythos* e *opsis*, sem que possamos separá-los.

### **À margem do sublime**

2006 – *Abre as asas sobre nós*, Sérgio Roveri.

Personagens:

- Enfermeiro
- Paulo Preto (o homem dos passarinhos)
- Bárbara (travesti)
- Galega (travesti operada, que divide um quarto com bárbara)
- Xalé (cafetão de bárbara e galega)

Sinopse: “Fora do presídio do Carandiru, o travesti Bárbara conhece um homem misterioso, a quem conta segredos que podem comprometer a vida de Galega, sua colega de prostituição, e Xalé, o cafetão de ambas.”<sup>19</sup>

A peça estreou em 02 de outubro de 2006, no Espaço dos Satyros 2, com direção de Luiz Valcazaras.

O ponto de partida para a escritura do texto foi o convite feito pelo ator André Fusco para que Sérgio Roveri integrasse o projeto “Bárbara ao Quadrado”, que consistia na livre adaptação para o teatro, feita por dois dramaturgos diferentes, do conto “Bárbara”, de Dráuzio Varella – capítulo que ficou de fora da publicação do livro

---

<sup>19</sup> Sinopse publicada pelo site do jornal *Folha de São Paulo*. Fonte: <http://www1.folha.uol.com.br/guia/te0806200703.shtml>. Acessado em 10/03/2017.

*Estação Carandiru*. O projeto levou para a cena as peças: *O anjo do pavilhão cinco*, de Aimar Labaki, e *Abre as asas sobre nós*, de Sérgio Roveri.

A trama<sup>20</sup> da peça emprega alguns elementos originais do conto, mas desloca as personagens para um tempo anterior, fora do presídio. O presídio, aqui, diferente da onipresença que exerce na escrita de Varella, baseada em depoimentos reais dos detentos do Complexo Penitenciário do Carandiru, passa a ser um elemento externo, que invade a cena pela janela do apartamento da personagem Paulo Preto – espaço central da ficção, vizinho ao presídio –, e faz pulsar uma tensão crescente entre as personagens – como um presságio.

Dividida em seis cenas, a estrutura da peça está calcada na representação de personagens dramáticas que se relacionam em um universo estritamente ficcional, por meio de diálogos intersubjetivos. O tempo da ação compreende uma noite de sexta-feira até o amanhecer de sábado – dia do massacre do Carandiru. A edição das cenas e a inserção de flashbacks<sup>21</sup>, porém, desviam a linearidade do drama, apesar de os acontecimentos seguirem uma cadência cronológica causal, clara e objetiva. Os espaços são estritamente ficcionais: a rua, o apartamento de Paulo Preto e o quarto de pensão de Galega e Bárbara. Trata-se de uma dramaturgia voltada para o desenvolvimento do *mythos*, não havendo procedimentos que indiquem a presença de elementos cênicos no corpo do texto, a não ser pelas rubricas, que cumprem apenas a função de indicar ações, espaços e estados das personagens.

---

<sup>20</sup> Há pouco material sobre a peça disponível para consulta. Não foi localizada nenhuma crítica que pudesse complementar a sinopse dos guias culturais, por conta disso, complementamos as informações com uma descrição resumida da trama: Bárbara é uma travesti que se prostitui nas ruas de São Paulo. Uma noite é abordada por Paulo Preto, um viúvo solitário que cria canários em seu apartamento. Depois de passarem a noite juntos, apenas conversando, Barbara confessa o assassinato de um cliente. Este incidente é denunciado por sua colega de quarto, Galega, ao cafetão de ambas, Xalé. Na cena final, quando o dia está amanhecendo, o cafetão, acompanhado das duas travestis que explora, vai ao apartamento de Paulo para intimidá-lo. Com uma arma nas mãos, obriga Bárbara a transar com ele. Enquanto fazem sexo, a travesti mostra a faca que carrega na bota, e com ela Paulo mata Xalé. Antes do blecaute, Galega pede a Paulo que solte seus canários pelo apartamento. Enquanto a ação fica suspensa, as personagens ouvem pela janela o inusitado silêncio vindo do Complexo Penitenciário Carandiru, onde, na tarde daquele mesmo dia, acontecerá o massacre de 111 detentos, segundo dados oficiais.

<sup>21</sup> O primeiro flashback acontece quando Barbara está contando para a sua colega de quarto, Galega, sobre um presente que acabou de ganhar de Paulo Preto naquela madrugada. Sem interrupção, a personagem Galega sai de cena para pegar uma cerveja, e quem volta trazendo a bebida é Paulo. O tempo/espaço da ação salta para horas atrás, no apartamento de Paulo, logo após o presente ter sido dado. O segundo flashback acontece quando nesta cena, Barbara está contando para Paulo sobre o assassinato de um cliente, com uma faca. Neste trecho, ela evoca uma fala de sua colega de quarto, Galega, que surge no palco para assumir a fala – o depoimento, no qual a personagem justifica poeticamente o fato de se multilar quando criança, é direcionado para o leitor/espectador, como se o ouvinte fosse Barbara, no passado.

A trama de *Abre as asas sobre nós* remete à dramaturgia de Plínio Marcos, principalmente se tomarmos a peça *Abajur lilás* como referência. Em ambos os textos, a violência é catalisada pela figura do cafetão, que explora as prostitutas; a diferença, no entanto, é que no caso de *Abajur lilás*, a peça cria um diálogo simbólico com a repressão durante o período da ditadura civil-militar; já em *Abre as asas sobre nós*, Roveri faz alusão aos dispositivos de controle e repressão do Estado democrático:

Paulo – De madrugada, quando tá tudo apagado lá embaixo e fica aquele silêncio... Eu olho pra aquele monte de pavilhão e fico pensando em quantos caras estão lá, com medo do sujeito que tá deitado na cama do lado. Com medo de levar uma facada no pescoço. Com medo de que aquela noite seja a última noite deles. Que se eles virarem de lado, vão encontrar a morte, ali na cara deles. Nestas noites de silêncio, sabe qual é a impressão que eu tenho? É que estou olhando prum cemitério, onde todo mundo que foi enterrado lá ainda está vivo.”

É provável que Roveri tenha optado por deslocar as personagens para fora do presídio, para assim poder trazer à tona a força que ele exerce sobre elas. Esta iminência, este perigo e este fascínio, são, na peça, o motor para a violência que impulsiona a ação. Este deslocamento permite ainda ao autor empregar a forma dramática sem diminuir a força sublime que paira sobre as histórias reais dos detentos que vivenciaram o massacre do Carandiru, como expresso no conto, e de tudo o que esta instituição prisional representa no imaginário coletivo dos habitantes de São Paulo. Caso tivesse optado por representar as personagens confinadas no presídio, na iminência do massacre, é provável que este ponto de tensão fosse atenuado, já que seria quase impossível abarcar, no palco, o horror que a história real carrega em si.

Cabe apontar ainda, que Dráuzio Varella, no conto que inspirou a peça, utiliza um narrador para contar a história – narrador real, que é ele mesmo –, e em nenhum momento dramatiza as narrativas que ouviu dos detentos, apoiando-se nos relatos e na força de seu depoimento pessoal, como testemunha e ouvinte. Márcio Seligmann-Silva, em *A história como trauma*, diz que o Holocausto, ou a *Shoah*,<sup>22</sup> é “algo sem limites e irrepresentável” (SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 79). A pergunta que faz é: “como

---

<sup>22</sup> *Shoah* é uma palavra ídiche que significa calamidade. Substitui o termo Holocausto, que está relacionado à prática de expiação dos pecados pela incineração.

representar algo que vai além da nossa capacidade de imaginar e representar?” (SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 79). A noção de sublime, no século XVIII, passou a ocupar um espaço dentro da reflexão estética quase tão importante quanto o conceito de belo. Sua principal característica é o excesso, “a sua força ofuscante que escurece, na nossa mente, todos os nossos conceitos”. (SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 80). Segundo Seligmann-Silva, nenhuma representação da *Shoah* é capaz de abarcar em si a experiência do horror, que extrapola todos os limites da figuração. Mesmo se tomarmos como exemplo – para nos atermos à dramaturgia – a peça de Peter Weiss, *O interrogatório*, veremos que o emprego de testemunhos reais não suplanta a incompletude da representação frente à força histórica do horror que ela almeja representar. Mesmo que estes testemunhos fossem representados por sobreviventes reais, haveria um lapso entre a experiência e o relato que impossibilitaria o receptor de compreender toda a complexidade do trauma que lhe é transmitido. A representação do sublime, segundo a linha de raciocínio de Seligmann-Silva, seria quase impossível, já que não poderia caber nos limites, por vezes tão estreitos, da palavra:

Mendelssohn também já destacava a impossibilidade de representação de objetos sublimes: “Algumas coisas”, ele afirmou, “são por natureza tão completas, tão sublimes, que não podem ser sugeridas por nenhum signo ou representadas via imagens”. (SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 80)

Talvez tenha sido por este motivo que o escritor Elie Wiesel, sobrevivente dos campos de concentração, afirmou com relação à sua obra: “Eu não contei algo do meu passado para que vocês o conheçam, mas sim para que vocês saibam que vocês nunca o conhecerão.” (SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 79).

Ao transformar o presídio em uma iminência, Roveri transfere para fora de cena o mecanismo que movimenta as personagens, possibilitando que a tensão entre o que está fora e o que está dentro seja projetada no palco com toda a sua potência. Para além dos diálogos, da trama articulada e de personagens dramaticamente construídas, o texto tem sua força principal no diálogo indireto que estabelece com o sublime, com aquilo que é irrepresentável, que está fora, mas que ao mesmo tempo ocupa todos os espaços. Margeando o irrepresentável, Roveri toca o sublime pelas mãos das personagens:



ofuscadas “por uma luz de intensidade semelhante à do sol, que obscurece e desarma a nossa capacidade de pensar.” (SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 80).

## **A partilha do sublime**

2007 – *Salmo 91*, Dib Carneiro Neto.

Personagens:

- Dadá
- Nego-Preto
- Charuto
- Zizi Marli
- Bolacha
- Véio Valdo
- Edelso
- Zé da Casa Verde
- Veronique
- Valente

Sinopse: “*Estação Carandiru*, do médico e colunista da Folha Drauzio Varella, vem merecendo tantas releituras em teatro, cinema e TV por tocar fundo na ferida da violência sem inflamá-la. Evitando o maniqueísmo, sem apologia nem estigmatização, dá nomes aos inomináveis, expondo tipos complexos, que podem comover ou fazer rir, mas nunca deixam de assumir a responsabilidade pelo que fizeram. Eis o homem, em sua condição extrema: que cada um tire sua conclusão. O massacre que submergiu em sangue coletivo a falha de cada indivíduo, longe de ofuscar histórias pessoais, deu dimensão trágica até às situações mais anódinas que Varella colheu do convívio. A recomendação de uma mãe para que o filho lesse o salmo 91 (‘mil cairão ao teu lado, e 10 mil à tua direita, mas tu não serás atingido’) toma peso de profecia apocalíptica – um pesadelo a ser purificado pelo coletivo. O mérito do adaptador, o jornalista Dib Carneiro Neto, foi o da eficiente simplicidade. Sintetizou em dez monólogos as peças essenciais do quebra-cabeças, sensível à marca da prosódia de cada um: o modo de falar é uma

dignidade pessoal irremovível. Trouxe como moldura o filho do salmo, que apresenta e conclui, em texto próprio, a dimensão do que houve.”<sup>23</sup>

A peça estreou em 07 de julho de 2007, no Teatro SESC Santana, com direção de Gabriel Villela.

As personagens são baseadas em histórias reais de detentos do Complexo Penitenciário do Carandiru, mortos no massacre de 2 de outubro de 1992, após invasão da Polícia Militar para conter um princípio de rebelião no Pavilhão 09. Os relatos das personagens foram adaptados do livro *Estação Carandiru*, de Dráuzio Varella, que trabalhou na enfermaria da penitenciária de 1989 até 2002, quando o presídio foi desativado.

No livro, publicado em 1999, as histórias são alinhavadas pelo narrador, o médico Dráuzio Varella; já na peça *Salmo 91*, as narrativas foram transpostas para a primeira pessoa do singular e transformadas em monólogos. A linguagem é impregnada de oralidade: gírias, tempos verbais e conjugações são grafadas de forma incorreta, em alusão à fala corrente do universo a que se circunscrevem. Há a intenção de produzir um efeito de verossimilhança, de fala como se fala, aqui endereçada para a plateia.

Há, no entanto, indícios de interação dialógica em algumas passagens do texto, mas não se esclarece se estas pequenas interferências devem ser ditas por atores dentro ou fora de cena – escolha delegada à encenação. Cabe destacar apenas que essas vozes, quando aparecem, evidenciam a presença do espaço ficcional, mergulhando a personagem que monologa ainda mais fundo no meio em que está confinada. É como se o que está em volta do depoente, em uma leitura mais poética, transbordasse para fora do enunciado, já tão impregnado do espaço. Essas vozes do coletivo, do coro, que remetem ao lugar de fala das personagens, atestam, também, o fato de que ninguém está sozinho na prisão, e que entre o depoente e a plateia, uma multidão anônima toma o seu assento.

As personagens da peça, quando monologam, falam à plateia como personagens dentro da diegese – e nunca como atores, nunca fora da representação, nunca como emissores diretos do discurso do autor, e sempre a favor do desenvolvimento do enredo

---

<sup>23</sup> Crítica de Sérgio Salvia Coelho publicada no jornal *Folha de São Paulo* em 13/09/2007. Fonte: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac1309200701.htm> Acessado em 10/03/2017.

(*mythos*). Há, no entanto, entre os monólogos, cenas de transição em que podemos identificar algumas quebras. São dez, no total. Oito delas realizadas pela personagem Dadá. Na primeira, por exemplo, logo após terminar seu depoimento, que será retomado no final, Dadá assume a voz de um carcereiro encarregado de recepcionar os detentos que chegam ao presídio, gerando um deslocamento que, de certa maneira, evidencia a presença do ator. Nas demais, ele apenas anuncia a cena – inclusive a própria, no final –, nomeia a personagem que fará seu monólogo em seguida e, em alguns casos, a cela que ocupa e sua função no presídio – há ainda, a indicação de um versículo. Dadá assume, portanto, o foco narrativo do texto, uma vez que, como descobriremos ao final, é o único sobrevivente do massacre. Sua presença, tanto no início como no final da peça, bem como na maioria das cenas de transição – como figura épica –, confere-lhe o status de narrador. É sobre os seus ombros que repousam pesadas todas as vozes ali já mortas, e é só por ele, pela sua voz de sobrevivente, que continuam, de alguma forma, mortas-vivas no seu depoimento.

A singularidade de cada monólogo, todos impregnados de sutilezas, e as especificidades de caráter e comportamento de cada personagem, não superam o traço comum que as unifica: o fato de terem sido massacradas. E também não confere autonomia em relação ao todo: o presídio. São matizes distintos sobre uma mesma matriz, da qual todos são afluentes. No entanto, é preciso fazer menção a essas sutilezas, até para que não sejam mal compreendidas as personagens, que erroneamente poderiam ser tomadas como rasas ou planas, a serviço de um discurso maior, hegemônico. Essas singularidades manifestam-se na fala, que se articula de maneira exclusiva em cada depoimento, e até por vezes, como no caso da personagem do Véio Valdo, ganham forma específica na própria materialidade da palavra no papel. Nesse exemplo, vemos o emprego de um formato lírico, em que o texto aparece estruturado em versos. Pode ser que, na encenação, este elemento distintivo da linguagem não transpareça tanto, mas na análise do texto, ao longo da leitura, este trecho salta aos olhos:

O Carandiru não é nada, não.

Nada.

É um oco, um buraco sem sentido nenhum.

Sem gente.  
Não tem gente aqui.  
Não tem bicho aqui.  
Não tem nada.  
(...)  
Sem sol,  
sem céu,  
sem ar,  
sem luz,  
sem nada...  
é melhor, é melhor...

Sobre o monólogo em si, como estrutura dramaturgica e cênica, é preciso fazer uma pequena digressão para dar seguimento ao raciocínio. Este formato, o monológico, na medida em que se nega ao diálogo, denota uma interrupção na cadeia dialética da ação preparada por ele, exercendo, portanto, “funções líricas e épicas a fim de comunicar informações que escapam seja no aqui e agora do ato enunciativo, seja na esfera inter-humana, trazendo à tona o estado interior do personagem”. (SARRAZAC, 2012, p. 115-6). Nesse sentido, podemos entender o monólogo como uma manifestação semântica da “impossibilidade do diálogo”, do qual a personagem está excluída.

Em *Lenz* e *Woizeck*, de Büchner, aparecem personagens que são duplamente excluídos do diálogo. Por um lado, a barreira social proíbe-lhes entrar abertamente em conflito com os antagonistas oriundos de uma camada social superior, por outro, a incompreensão de seus parentes torna a conversa e a partilha impossíveis. Em situações decisivas, os personagens veem-se então fadados ao monólogo. Essa opção por mostrar o monólogo como último espaço da palavra possível implica submetê-lo tanto à situação dramática quanto à perspectiva limitada do personagem e à linguagem que é virtualmente a sua na situação extrema em que se encontra. O monólogo não pode mais aqui encarregar-se do comentário da ação. Ele se torna uma fala fragmentária e convulsiva, na qual se desvela a psique daqueles que permanecem solitários com seus problemas e angústias. (SARRAZAC, 2012, p. 116)

Mais do que desvelar a psique das personagens, o conjunto dos depoimentos, em *Salmo 91*, pode ser analisado a partir do conceito de coralidade. São falas que se sucedem sem conexão aparente, mas que somadas compõem um painel.

No teatro, a presença dos coros cria invariavelmente, sobre a representação, feixes de efeitos convergentes visando modificar a relação do espectador com a fábula. O trabalho operado pelo coro no interior da forma dramática desestabiliza as categorias usuais da representação segundo as quais opomos o inteligível ao sensível, o palco à plateia, a fala ao canto: ele impõe ao espectador um regime de representação multiforme, orientado para o *espetáculo total* participativo e dionisíaco outrora pressentido por Nietzsche e Artaud. (SARRAZAC, 2012, p. 61)

Podemos, de novo, traçar um paralelo com a peça *O interrogatório* – segundo Sarrazac, as “escritas do presente” têm em comum um conteúdo explícito ou implícito de crítica social ou política (SARRAZAC, 2012, p. 61). Na peça de Weiss, a somatória dos depoimentos revela as atrocidades que remetem ao Holocausto, da mesma maneira em que, na peça de Neto, remetem às atrocidades do Massacre do Carandiru.

A única personagem de *Salmo 91* que se refere ao massacre diretamente é Dadá. Seu depoimento abre a peça com a descrição dos eventos que desencadearam a ação principal, mas é interrompido antes que se inicie propriamente o relato do massacre. Ele será retomado apenas no final, quando todas as demais personagens já passaram pelo palco. Neste momento da peça, Dadá, depois de descrever os detalhes da atrocidade, no papel de testemunha ocular – e de expor os detalhes de como sobreviveu a ele –, nomeia os mortos, revelando que as demais personagens não sobreviveram. Por fim, todas as personagens da peça, como figuras fantasmagóricas, fazem ecoar, ao lado de Dadá, o *Salmo 91*, que sua mãe lhe havia sugerido que lesse no dia anterior à tragédia:

Todos – Mil cairão a teu lado e dez mil à tua direita, mas tu, tu não serás atingido, nada chegará a tua tenda, mil cairão a teu lado e dez mil à tua direita, mas tu, tu não serás atingido, nada chegará a tua tenda etc. etc. etc.

Não há cenas de conflito entre a polícia e as personagens, não há corpos sendo retirados de cena, não há cenas de pessoas sendo exterminadas. Mas, no final, depois que todos os fragmentos somados se conectam, revela-se, com toda potência e plenitude, a onipresença do massacre. É aí, então, que ouvimos, claramente, a voz do autor-rapsodo. É da estrutura coral, arquitetada pelo dramaturgo, e partilhada pelas personagens, que se constrói uma unidade temática capaz de margear a ação principal da peça.

Assim como em *Abre as asas sobre nós*, de Sérgio Roveri, podemos especular ainda que Neto optou por não representar o massacre por meio de cenas dramáticas, mas de evocá-lo, porque nenhuma forma de representação da ação em si daria conta de abarcar a totalidade e a desproporção do ato, que excede, em todas as direções, os limites do texto e da cena. Alcançaria apenas, caso tivesse optado pela representação dramática, banalizar o real, e nunca chegaria próximo de seu caráter sublime e, por isso mesmo, irrepresentável. Para margeá-lo, no entanto, na impossibilidade de reproduzi-lo, opta por partilhar o horror por meio da somatória de vozes enclausuradas, apartadas do diálogo. Nomeia essas vozes sem se perder em suas subjetividades, que estão imersas no todo e pertencem ao espaço. Não há separação entre o particular e o todo em *Salmo 91*; tudo está amalgamado pelo horror, pela violência e pelo confinamento, sendo por esta via que o texto articula em sua estrutura forma e conteúdo: tudo é massacre. É ele que dá voz aos mortos, todos os 111, ou todos os mais de 250, como afirma Dadá; é ele que dá relevo às figuras e as nomeia. Não importa se carregam um nome, uma subjetividade. Na estrutura da peça, todos são parte de uma mesma unidade espacial, chamada Carandiru, e uma mesma unidade de tempo, o massacre. E na ausência desse espaço e desse tempo, seriam, todos, ninguém.

Como neste poema de Paul Celan,<sup>24</sup> intitulado “Salmo”, do livro *Rosa de ninguém*, de 1963.

Ninguém nos molda de  
Novo com terra e  
barro,

---

<sup>24</sup> Poeta romeno, radicado na França, sobrevivente de um campo de concentração.

Ninguém evoca o nosso  
pó.

Ninguém.

Louvado sejas,  
Ninguém.

Por ti queremos

florescer.

Ao teu

encontro.

Um nada

Éramos nós, somos,  
continuaremos

sendo, florescendo:

a rosa-de-nada, a

rosa-de-ninguém.

Com estilete claralma,

o estante alto-céu,  
a coroa rubra

da palavra púrpura,  
que cantamos

sobre, oh, sobre

o espinho.

Em suma, o texto apresenta uma sequência de depoimentos costurados de maneira coral pela figura do autor-rapsodo sem a presença de diálogos intersubjetivos. A dinâmica entre o antes e o depois do acontecimento principal, o massacre, se mantém congelada ao longo dos monólogos para se completar apenas no final, quando se configura a catástrofe que encerra a trajetória das personagens. Sobressai neste movimento de suspensão e continuidade – que determina a ação da peça – a figura de Dadá, que assume ao mesmo tempo a função de personagem e narrador. O espaço é o mesmo, sempre inserido dentro da ficção, apesar de conter um dado concreto da realidade: o Complexo Penitenciário do Carandiru. Sobressai, no texto, a tensão entre a

forma dramática e a forma épica, quando a figura do autor-rapsodo se confunde com a personagem Dadá. Por fim, cabe ressaltar que o confinamento dos discursos em monólogos se constitui como forma expressiva do confinamento das personagens no espaço ficcional, e que esta coralidade, somada ao elemento épico, garante a unidade da estrutura textual.

## **Uma peça bem feita**

2008 – *Amor de servidão*, Marçal Aquino e Marília Toledo.

Personagens:

- Marinês
- Margôt
- Altino
- Carlos Alberto

Sinopse: “Amor de Servidão acompanha a trajetória do carioca Altino que, em Belém para trabalhar em um banco, conhece as irmãs Margot e Marinês. Ele se apaixona perdidamente pela mais velha, Marinês, que tem um noivo, Carlos Alberto. O detalhe é que a outra irmã, Margot, passa a gostar de Altino. Este, por sua vez, fica amigo de Carlos Alberto. Eis o ponto de partida para uma trama que envolve jogos, casamento, morte, sexo e devoção. A ideia de montar o texto surgiu em 2006, quando, admirada pelo livro de Aquino, Marília Toledo gostou especialmente de uma das histórias paralelas que, no seu entender, renderia uma boa adaptação para os palcos.”<sup>25</sup>

A peça estreou no Teatro Aliança Francesa, em 18 de outubro de 2008, com direção de Marco Antônio Braz.

Em ato único, dividido em 31 cenas curtas organizadas cronologicamente, o texto segue uma linha dramática bastante clara, posta em movimento pelo conflito central representado por um quadrilátero amoroso. As personagens se deslocam pelos

---

<sup>25</sup> Reportagem de Ubiratan Brasil publicada em 18/10/2008 no jornal *O Estado de São Paulo*. Fonte: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/artes.pecas-mostram-a-finitude-humana-e-o-poder-da-mulher,262014>. Acessado em 20/02/2017.



espaços – o local de trabalho, a casa, a pensão, o bordel –, até chegarem ao cemitério, onde tudo acaba no suicídio de Marinês. Neste percurso quase sem desvios, que se assemelha a uma fileira de dominós em movimento, não há, à primeira vista, muitas brechas para comentários épicos, mas uma engrenagem dramática fechada. Alguns respiros acima da superfície da trama são um total de dez narrações que aparecem numeradas e entre aspas – retiradas do romance que deu origem à peça. Não fica definido no texto se serão ditas em *off* ou em cena pelos atores. Estão, no entanto, direcionadas para o desenvolvimento da ação, ou para o fechamento de uma ideia, como no final da peça:

Décima Narração: “Essa é uma boa história para ser relatada, temperada com sofrimento e resignação. Um amor de servidão. No fundo, um sacrifício tão poético quanto inútil, como a maioria das histórias de amor. Um paradoxo: as histórias mal contadas são as melhores”.

A estrutura de *Amor de servidão* cumpre boa parte dos requisitos dramáticos de uma peça bem feita: diálogo intersubjetivo, tempo linear, encadeamento causal, conflito, tensão dramática crescente, clímax e resolução. Todos os seus elementos contribuem para o desenvolvimento do enredo – *mythos*. A história, portanto, por ocupar papel central no projeto dramaturgico da peça, sem que nela sejam empregados experimentos formais que dificultem ou alterem seu andamento linear, é extremamente bem contada do ponto de vista dramático. Vejamos, por enquanto, a seguinte definição de peça bem feita, para depois voltarmos ao texto.

A peça bem feita apresenta uma estrutura organizada de forma a que todas as ações encadeiem-se, ocorrendo por meio de causa e efeito, apresentando logicamente no decorrer da narrativa. O recorte da ação apresentado é aquele em que há a culminância de um problema que já vem se desenvolvendo, o que permite, a partir de tal problema, progredir a ação dramática. (...) as peças bem feitas têm uma estrutura bastante fixa do começo ao fim: apresentação do problema, desenvolvimento do mesmo, clímax e resolução. Essa estrutura também é repetida em cada ato, pois ajuda a aumentar a tensão e organizar as ações dos personagens de acordo com a lógica de causa e efeito. (...) A questão do número de atos está mais ligada à questão da troca de cenários e figurinos do que à estrutura propriamente dita. (...) Até mesmo peças de um ato podem apresentar estrutura bem feita,

desde que a ação dramática crescente e o encadeamento lógico sejam utilizados em tais obras. (FLORES, 2008, p. 26)

Segundo Fulvio Torres Flores, em sua dissertação de mestrado sobre a obra da dramaturga estadunidense Lillian Hellman, o termo peça bem feita “descende original e literalmente do francês *pièce bien faite*. Trata-se de uma forma teatral desenvolvida e consagrada no século XIX e que pode ser encontrada ainda hoje. É atribuída a Eugene Scribe (1791-1861)”, que escreveu mais de 400 peças, entre vaudevilles, óperas cômicas e peças bem feitas, das quais se identifica a repetição de uma fórmula – nunca sistematizada por ele em um manual. Fora o alemão Gustav Freytag, que com a publicação de *Die Technik des Dramas (A Técnica do drama)*, em 1863, pouco após a morte de Scribe, quem analisou, passo a passo, toda a estrutura da peça bem feita, utilizando-se de exemplos de peças de dramaturgos “em que há associações possíveis com a estruturação da peça bem feita, seja na questão da ação, da construção dos personagens ou da elaboração da narrativa” (FLORES, 2008, p. 24). Segundo o esquema proposto por Flores a partir da sistematização de Freytag, na peça bem feita é fundamental que a unidade de tempo seja respeitada, sem que haja saltos temporais, mas um encadeamento “lógico” da ação que contribuirá progressivamente para o aumento da tensão dramática até a sua resolução. Trata-se de um universo em que o drama se realiza absoluto, sem nenhuma interferência externa e sem a presença do autor – que não se manifesta por meio de comentários épicos, nem por meio da edição das cenas que rompam com a linearidade da ação –, sendo o diálogo intersubjetivo entre as personagens o único formato possível para o desenvolvimento da trama, que se dá em um presente contínuo.

No primeiro capítulo da *Teoria do drama moderno*, Peter Szondi elabora o modelo teórico da forma dramática qualificada por ele de “drama absoluto”:

O drama é absoluto. Para ser pura relação, para poder, em outras palavras, ser dramático, ele deve desvencilhar-se de tudo o que lhe é exterior. O drama não conhece nada fora de si. O dramaturgo está ausente no drama. Ele não fala, institui o que se pronuncia. O drama não é escrito, antes posto. Nele, todas as palavras ditas são “decisões”: nascidas da situação, nela permanecem, não devendo de forma alguma ser acolhidas como palavras que emanam do autor. O

drama só pertence a este em seu conjunto e essa referência não constitui parte essencial de sua existência enquanto obra. O mesmo caráter absoluto aparece na relação do drama com o espectador. Não sendo a réplica dramática um enunciado do autor, ela tampouco é uma fala dirigida ao público. Este se limita a assistir ao que dramaticamente se pronuncia: silencioso, de mãos atadas, paralisado pela visão de um outro mundo.(...) O drama não conhece a citação, nem tampouco a variação. (...) Sendo o drama sempre primário, seu tempo também é sempre o presente. O que não traduz em absoluto numa situação estática, mas apenas no modo particular do decurso temporal dramático (...) No drama, a passagem do tempo é uma seqüência absoluta de presentes. (SZONDI, 2011 p. 25-7)

Segundo Szondi, as características que definem o “drama absoluto” não são inerentes à forma dramática, apesar de estarem ancoradas em fundamentos estabelecidos desde a *Poética* de Aristóteles, mas possuem aspectos próprios, que compreendem o período do teatro burguês, sendo uma decorrência histórica da ascensão de uma nova visão de mundo, a da burguesia, classe que não se via representada no modelo trágico herdado da aristocracia decadente. Segundo sua análise, já a partir do começo do século XVIII, a noção burguesa de teatro precipita o “deslocamento” do efeito da tragédia do terror, muito empregado no Renascimento, para a compaixão, que caracterizará o acento do drama até o final do século XIX.

O canto da musa da tragédia é substituído por seu lamento (...). Antes de tudo, se expressa aqui o deslocamento que se constata no efeito da tragédia do século XVI e XVII para o XVIII: se o acento recaía, nos séculos XVI e XVII, sobre o temor e o terror, os quais, principalmente, na França de Luís XIV, despertavam a admiração, então ele se transfere no século XVIII para a compaixão. O pressuposto disso é a eliminação da distância social entre os personagens e o público. Porém, as lágrimas, cujo brilho substitui o da ostentação abolida, não são somente as das *dramatis personae*, são também as lágrimas do espectador. Também nesse sentido desaparece o fosso entre palco e plateia. (SZONDI, 2004, p. 36)

Szondi, em *Teoria do drama burguês*, no que se refere à teoria poética aristotélica, “acompanha a gradativa adaptação das normas poéticas classicistas sobre a tragédia e a comédia aos novos ideais dramáticos” (CARVALHO in SZONDI, 2004, p. 12), estando no centro desta operação o interesse da burguesia – classe ascendente – em

ver representados seus assuntos no palco e, conseqüentemente, projetar os efeitos poéticos no sentido de aproximar o espectador desta nova conjuntura. Pouco a pouco, assim, os dramaturgos foram abandonando “os coros, os apartes, o verso, a descontinuidade das cenas, a relação direta com o público, as convenções e estilizações, em favor de uma concentração na intersubjetividade e no presente absoluto da ação” (CARVALHO in SZONDI, 2004, p. 12). Sérgio de Carvalho, no prefácio do livro de Szondi, aponta dois elementos como “índices do aburguesamento da representação”: a privatização da vida das personagens “e a busca de uma sentimentalidade como meio de aproximação entre a plateia e o palco” (Idem, *ibidem*). Este último, só possível graças a uma nova interpretação parcial de Aristóteles, que abolia a cláusula dos estados, na qual se prescrevia que a tragédia era lugar de reis e nobres, homens de alta condição identificados com a vida pública. Pôde assim o burguês ocupar espaço central na representação dramática, sem necessariamente romper com as prerrogativas aristotélicas, mas antes readequá-las às suas necessidades formais. A desgraça, elemento trágico por excelência, se transmuta em desgraça privada, posta em movimento pela falha de alguém que não foi capaz de controlar racionalmente seus instintos. Ou, como bem aponta Sérgio de Carvalho, “dito nos termos werberianos invocados por Szondi, de alguém que não praticou a ‘ascese intramundana’, o sacrifício exigido daquele que almeja acumular dinheiro e manter a consciência limpa.” (Idem, p. 14)

Ao suprimir a dialética entre vivências públicas e privadas, ao considerar as vontades individuais como supostamente universais, a teoria do drama burguês oitocentista almejou criar nas obras uma unidade sentimental que comunicasse ao público sem descontinuidade. A *sentimentalidade* do drama, outro de seus aspectos fundamentais, é de certo modo uma corruptela da velha “compaixão”, uma das emoções visitadas pela tragédia, segundo Aristóteles, preparatória da catarse. Só que a nova compaixão surge desacompanhada do contra-efeito do “terror” – transcendental demais para o mundo dramático. (...) Sem deixar que ocorra o fracionamento da subjetividade, e ao mesmo tempo sem temer a “disparidade banal”, as poéticas do drama oitocentista encontram meios de propagar as ideologias do sujeito livre ao buscar a identificação do espectador com os movimentos da alma enclausurada, desenvolvendo uma técnica comocional até hoje eficaz. (Idem, *ibidem*)

O esquema da peça bem feita representa o modelo do drama burguês já consolidado na metade do século XIX, em que o drama é governado pela subjetividade

das personagens, que só pode se desenvolver em um presente contínuo, livre de interferências externas. Trata-se de uma fórmula que carrega consigo uma ideologia, a do homem burguês livre para conduzir seu próprio destino, em um esquema no qual sujeito representado e objeto se encaixam perfeitamente – modelo que, na transição para o século XX, entrará em crise. Mas mesmo se considerarmos a fórmula da peça bem feita, como descrita por Freytag, o ápice e o desgaste de uma concepção de drama, que a partir do século XX se estilhaça, nós não poderemos deixar de observar que boa parte da produção cultural voltada para o entretenimento de massa invista sobre este mesmo modelo nos dias de hoje, sendo possível identificá-lo em boa parte das produções comerciais. Não porque ainda estejamos vivendo sob as mesmas noções burguesas do século XVIII e XIX, mas porque este modelo se adequa aos preceitos do capitalismo em seu aspecto mais geral: o privado em detrimento do público; a subjetividade em detrimento da reflexão crítica.

Voltemos agora para a análise do texto, com o objetivo de perscrutar as possíveis aproximações entre a estrutura da peça e o esquema da peça bem feita desenvolvido por Flores a partir de Freytag.

- Exposição: as duas irmãs são apresentadas;
- Gancho: Altino chega ao banco e desperta o interesse de Margôt, que pretende convidá-lo para acompanhá-la ao baile do banco;
- Incidente: Altino convida Marinês para ir ao baile com ele;
- Crise: Altino descobre que Marinês tem um namorado – Carlos Alberto;
- Primeiro ponto de virada: Carlos Alberto e Altino tornam-se amigos;
- Ponto-foco 1: Altino esconde seu amor por Marinês;
- Ponto central: Carlos Alberto, instigado por Margôt, começa a suspeitar de Altino;
- Ponto-foco 2: Carlos Alberto testa Altino;
- Segundo ponto de virada: Carlos Alberto e Marinês se separam;
- Exposição: Marinês quer reatar com Carlos Alberto e pede conselhos para Altino;
- Incidente: Marinês e Carlos Alberto reatam, dessa vez decidem noivar;
- Crise: Altino pede para Margôt para ser transferido para outra agência;

- Clímax: Carlos Alberto morre em acidente de carro na viagem com Marinês para a Lua de Mel;
- Resolução: Marinês se mata depois de dormir com Altino.

Em sua estrutura, podemos verificar que o texto atende ao modelo de peça bem feita. Se analisarmos, no entanto, o seu conteúdo, veremos que a escolha deste modelo não se dá ao acaso; em outras palavras, ela não se dá pela intenção de tornar o texto palatável para uma plateia ávida por entretenimento, mas antes – e essa é uma possibilidade de leitura –, esta escolha formal estaria condicionada a uma crítica das condições que fomentaram a consolidação desta mesma estrutura como modelar.

O texto remete ao universo das peças de Nelson Rodrigues, especialmente às tragédias cariocas, estando ancorado em conflitos morais que agrupam desejo e culpa, sexo e morte, em um mesmo vetor de força que põe em xeque a moral burguesa. Não é à toa que a história de *Amor de servidão* se passa na década de 1960, informação que é dada por meio de uma única rubrica: “ALTINO ESTÁ OUVINDO RÁDIO, NOTÍCIAS SOBRE A FUGA DE JANGO. PRIMEIRO DE ABRIL DE 1964. ENTRA GRAVAÇÃO ORIGINAL – CONGRESSO”. A data coincide, na peça, com o acidente de carro em que Carlos Alberto morre, e também com a data do aniversário da morte da mãe das irmãs. Fazendo a ponte entre a realidade – o golpe civil-militar de 1964 – e a ficção, os autores misturam simbolicamente a tragédia privada à tragédia histórica. Esta quebra dramática não é a única que acontece ao longo da peça, que é pontuada por narrações extraídas do livro que deu origem à dramaturgia, mas é diferente das demais: é a única que de fato cumpre a função épica de distanciar o espectador/leitor do universo fechado do enredo, dando concretude ao tempo histórico que, mesmo ocupando o pano de fundo, define o contexto maior em que as personagens se movem – possibilitando também uma reflexão capaz de aproximar o indivíduo condenado à servidão, no ambiente privado, de uma metáfora coletiva de servidão, posta em marcha após o golpe.

A peça não se trata, portanto, de uma sucessão de acontecimentos, mas de uma história estruturada a partir de preceitos dramáticos bem definidos, e que tem como referência, principalmente no que se refere à construção das personagens, o universo dramático próximo do espectador brasileiro, acostumado às peças de Nelson

Rodrigues. Além disso, a história contada no drama oferece uma leitura metafórica, ao criar relações entre a ficção e a história do país.

A inspiração para a peça surgiu de um trecho do romance de Marçal Aquino – coautor da peça – chamado *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, mas não se concentra na história central do livro, narrado pelo fotógrafo Cauby. Na pensão onde a personagem vive, em uma cidade do interior de Belém, Altino aparece como personagem secundária, apelidada pelo narrador de “careca”, que conta sua história para um menino que pretende escrever um livro a partir das suas memórias. É uma história paralela, que aconteceu no passado da personagem, e que guarda relação com a história central do livro – Cauby também vive, no tempo presente, um imbróglio amoroso com a esposa de um pastor local. No livro, Altino aparece já mais velho e resignado com a sua servidão. Não se entregou a nenhuma mulher depois de Marinês, como ela o fez prometer. A única diferença substancial da história narrada para a história dramatizada é o fato de que a personagem de Margôth não existe no livro. Provavelmente ela foi incluída na peça para que o circuito se fechasse, bem como para que se potencializasse os aspectos rodrigueanos da intriga – irmãs solteironas e mortalmente invejosas costumam frequentar as peças de Nelson, como, por exemplo, em *A serpente*.

*Amor de servidão* é uma peça que fornece elementos mais substanciais do que se poderia esperar de uma peça bem feita – tradicionalmente avessa à crítica e representativa de um *status quo* dominante, em que forma e conteúdo se fecham harmonicamente em um presente absoluto, condicionado para a representação de uma ideologia burguesa. Ao contrário desta união simétrica, ou absoluta, para usarmos um termo caro a Szondi, a peça analisada propõe o manejo deste mesmo modelo para construir não apenas um drama bem feito, mas uma crítica à própria moral burguesa, não permitindo que a subjetividade das personagens evolua para a resolução dos conflitos, como era de se esperar, mas para a tragédia representada pela servidão de um pequeno-burguês ao sentimentalismo próprio de sua condição. Para dar corpo ao seu projeto, faz referência à obra de Nelson Rodrigues, que soube como nenhum outro autor de seu tempo perscrutar as contradições e anomalias desta moral decadente no interior da vida privada. Contrapõe, por fim, este frágil universo particular ao contexto histórico, que se anuncia como catástrofe capaz de romper a estrutura hermeticamente fechada do drama, e que decreta, com o fim da liberdade individual, e com a força da metáfora da servidão coletiva que se avizinha – a ditadura após o golpe civil-militar de 1964 –, a

inoperância da peça bem feita como estratégia poética frente à perturbadora realidade brasileira que está por vir.

## **O polílogo**

2009 – *O livro dos monstros guardados*, Rafael Primot.

Personagens:

- Madá
- Mojo
- Max
- Magali
- Milton
- Maurício
- Mestre Eme

Sinopse: “As histórias de Magali, Madá, Maurício, Max, Milton, Mestre Eme e Mojo são contadas em primeira pessoa. Ao mesmo tempo em que o ator é o personagem, é também o narrador dos fatos. É como se o espectador fosse convidado a ler um livro sobre a vida daqueles personagens ou como se a vida dos personagens se tornasse um livro. São pessoas cheias de ressentimentos, amores, inseguranças e paixões – como todo ser humano. Essas pessoas comuns estão, no entanto, alteradas. De alguma maneira se encontram em uma situação sem saída ou sem perspectiva”.<sup>26</sup>

Uma curadoria formada por Kil Abreu e Valmir Santos – que integravam a comissão julgadora do Prêmio Shell – selecionou, em 2009, um conjunto de peças para ocupar o espaço cênico Vitrine Cultural, anexo ao Teatro Imprensa, priorizando produções mais alternativas, em contraponto à programação do palco principal – entre elas, *O livro dos monstros guardados*. A direção ficou a cargo de José Henrique de Paula, um dos fundadores do Núcleo Experimental, e a peça estreou em 16 de setembro de 2009.

---

<sup>26</sup> Site do Núcleo Experimental. <http://nucleoexperimental.com.br/portfolio-item/livro/#1465855303899-b970319a-aeb2985b-278c1d7a-870d>. Acessado em 01/02/2017.



O texto é composto por monólogos intercalados de sete personagens que, em tom confessional, compartilham histórias íntimas com o leitor/espectador. Intercalando trechos aparentemente autônomos, o autor vai desenhando suas personagens de dentro para fora, revelando, aos poucos, suas manias e obsessões, para em seguida criar uma rede de conexões entre elas. É precisamente no momento em que se abre espaço para a saturação, dado o excesso de informações sobre as personagens, que o autor lança mão, ainda que de forma bastante etérea, de uma possível trama, que se revela quase sem querer por meio de repetições e pistas soltas.

Apesar de as personagens não dialogarem, com o avanço dos monólogos cria-se uma dimensão dialógica por meio de recorrências, ecos, repetições e – principalmente quando os trechos se apresentam mais curtos – um possível jogo de perguntas e repostas. Esta falsa impressão de que as personagens estão dialogando é mencionada por Jean-Pierre Sarrazac, em *O futuro do drama*, ao analisar a “intromissão devastadora do monólogo no território do diálogo dramático” (SARRAZAC, 2002, p. 163), a partir do final do século XIX. O teórico emprega o termo polílogo para denominar o monólogo a várias vozes, levando em conta tanto peças com apenas uma personagem que “não para de se multiplicar, de exceder os limites da sua individualidade” (Idem, *ibidem*), como também peças em que o polílogo é desempenhado por várias personagens. Nestes casos, citando o exemplo da peça *Doublages*, de Jean-Paul Wenzel, Sarrazac observa que os monólogos das personagens – uma mulher de sessenta anos, a outra de trinta: mãe e filha – “cruzam-se, confundem-se, correspondem-se, comentam-se mutuamente, roçam uma na outra, sem que nunca daí resulte um diálogo convencional” (Idem, p. 163), e conclui:

Confrontada com a necessidade de um êxodo fora das fronteiras da tradicional relação intersubjetiva, a dramaturgia contemporânea encontra, no *polílogo*, uma linha de fuga e de renovação na sequência da qual o universo objetivo e o universo subjetivo poderão selar uma nova aliança. (Idem, p. 164)

No verbete sobre endereçamento, no livro *Léxico do drama moderno e contemporâneo*, organizado por Jean-Pierre Sarrazac, há uma citação do diretor e professor Denis Guénoun, em que afirma que no teatro contemporâneo o “teatro inteiro

deve ser endereçado” (SARRAZAC, 2012, p. 76). Esta premissa coloca no centro da questão da enunciação a voz do autor-rapsodo, como aquele que costura a estrutura. Na peça de Rafael Primot, podemos observar como a voz das personagens vai cedendo espaço para a voz rapsódica à medida que a edição dos trechos passa a iluminar a conexão entre as narrativas – voz rapsódica que se interpõe, portanto, entre os enunciadores (personagens) e o receptor (público).

Este hibridismo entre o monólogo e o diálogo se assemelha à “estética *contra naturam*” (SARRAZAC, 2002, p. 28), a que Sarrazac faz referência ao opor a noção aristotélica de belo animal – preceitos de uma peça bem feita: ordenação, proporção, encadeamento, pureza – ao projeto monstruoso das dramaturgias contemporâneas:

Essa criatura quimérica oferece a imagem de um drama moderno e contemporâneo cujo desenvolvimento deve menos a um modelo clássico de composição do que a uma hibridização das formas. (...) a unidade constitui-se em trabalho do heterogêneo, da continuidade, da ruptura, da harmonia, da dissonância. (SARRAZAC, 2012. p. 42-3)

Em *O livro dos monstros guardados*, a metáfora do monstro faz alusão aos segredos revelados pelas personagens, mas pode ser alargada também para a compreensão de sua estrutura híbrida – entre a prosa e o drama. Isso não significa, no entanto, que a dramaturgia da peça careça de organicidade. Pelo contrário, todo desvio da forma dramática está inserido em um conjunto bem emoldurado pela figura rapsódica, capaz de ordenar e conferir sentido à profusão de vozes. Não é à toa que o texto começa e termina com uma narração em *off*, que parece emergir do próprio autor:

[Prólogo] EM OFF: Quando eu era criança eu achava que os monstros se escondiam nos armários e embaixo das camas. Mais tarde eu descobri que eles moravam dentro das pessoas. Esta é só mais uma história real de amor.

(...)

[Epílogo] EM OFF: Esta é mais uma história real para aqueles que escondem seus segredos e para aqueles que guardam os segredos dos outros. Esta é mais uma história absurda para aqueles que não conseguem enxergar aquilo que não se vê. Esta é mais uma história

biográfica dedicada aos monstros e para aqueles que existem, estão ao nosso lado, mas que não vemos. Esta é mais uma história feita para todos que amam sem se ver e para os nossos pais e amantes que possuem o segredo de nos amar de maneira monstruosa e incondicional, apesar de todas as nossas monstruosidades. Esta é só mais uma história de amor. De amor pelos homens. E ponto final.

O texto apresenta apenas uma rubrica ao final, voltada para indicação da luz e da trilha, e não há presença de nenhum outro elemento direcionado para a encenação. Os espaços ficcionais não são sugeridos, nem há marcadores temporais claros. Destaca-se, com isso, a autonomia da encenação diante da dramaturgia – ou a maneira como o texto solicita a interferência da encenação pela ausência de dispositivos cênicos. Como pode ser observado nesta declaração do diretor da peça, em matéria realizada pelo jornal *O Estado de São Paulo*: "Desconstruímos o texto e reordenamos com uma costura cênica a partir dos ensaios, o que possibilitou descobrir os detalhes que unem cada monólogo".<sup>27</sup>

A proposta da direção, segundo a matéria, foi evidenciar os pontos de ligação entre os monólogos, interferindo, quando necessário, na ordenação do texto e na relação indireta entre as personagens – que na encenação permaneciam em cena mesmo quando não estavam monologando. O repórter e editor Ubiratan Brasil, a esse respeito, destaca que “apesar de os sete atores não se relacionarem entre si, todos reagem de alguma forma quando o outro está falando”<sup>28</sup>. Neste sentido, optou-se por criar, a partir de uma partitura cênica, uma atmosfera de escuta, em que cada monólogo interfere nos demais, como em uma estrutura dialógica – porém, dilatada. Consequentemente, à medida que as falas se tornam mais curtas, quase como deixas, a ação cênica passa a simular também ação dramática – pois estabelece uma camada dialógica dentro da fala épica; em suma, a proximidade entre as falas, e a conexão entre elas – na cena e no texto –, abre espaço para uma polifonia dialógica.

Talvez, o formato do texto, que se aproxima muito da prosa – publicado posteriormente como romance<sup>29</sup> –, tenha contribuído para que a direção se colocasse sob um impasse: como torná-lo teatral? O conceito de teatralidade tem sido abordado por diferentes teóricos desde o início do século XX, mas apesar da exaustiva produção

---

<sup>27</sup> *O Estado de São Paulo*, 16/11/2009: <http://www.estadao.com.br/noticias/geral,a-vida-como-condenacao-a-ser-cumprida-e-sofrida,435578>. Acessado em 10/02/2017.

<sup>28</sup> (Idem, Ibidem)

<sup>29</sup> PRIMOT, Rafael. *O livro dos monstros guardados*. São Paulo: Terceira Margem, 2011.

sobre a questão da especificidade do teatro, ainda hoje o conceito se apresenta instável – sua operacionalidade está sujeita a variáveis muito amplas. Mesmo assim, algumas pistas sobre o tema podem ser úteis para a nossa análise.

Josette Féral afirma que a teatralidade é um processo “ligado, antes de tudo, às condições de produção do teatro e não ao grau de semelhança ou desvio em relação ao real representado”. (FÉRAL, 2015, p. 97). Neste sentido, não há “assuntos mais teatrais que outros” nem “imitações mais teatrais que outras”, e sim “uma produção relacionada sobretudo ao olhar que postula e cria outro espaço – espaço virtual, é claro – e dá lugar à alteridade dos sujeitos e à emergência da ficção”. (FÉRAL, 2015, p. 86). A teatralidade, portanto, segundo Féral, surge da relação entre sujeito e objeto.

A abordagem de Féral é bem distinta daquela proposta por Roland Barthes, de que a teatralidade seria o teatro menos o texto, já que esta afirmação considera apenas um dos lados da equação – o do teatro.

O que é teatralidade? É o teatro menos o texto, é uma espessura de signos e de sensações que se edifica em cena a partir do argumento escrito, é essa espécie de percepção ecumênica dos artifícios sensuais, gestos, tons, distâncias, substâncias, luzes, que submerge o texto sob a plenitude de sua linguagem exterior. (BARTHES, 1977, p. 58)

Na perspectiva de Barthes, o que está em jogo é a emancipação da encenação, que percorreu longo caminho até se libertar da tutela dramática. Neste sentido, a cena recuperaria sua materialidade, sua especificidade, que compreenderia regras próprias – linguagem autônoma em relação ao drama.

Na prática, é impossível e improdutivo especular se um texto tem ou não tem potencial cênico, se há nele algum indício ou não de teatralidade, mesmo porque a dramaturgia contemporânea é tão diversa que qualquer afirmação nesse sentido seria desmontada por uma profusão de exemplos contrários. No entanto, se pensarmos no movimento de emancipação da cena ao longo dos últimos cem anos, poderemos entrever que a resposta para cada caso será dada, em última instância, pelo diretor. A ele caberá enxergar a teatralidade latente ou não de um texto, e a ele caberá optar ou não por desenvolver uma escritura cênica.

No caso de *O livro dos monstros guardados*, José Henrique de Paula optou por reordenar o texto a partir de uma costura cênica, assumindo a função rapsódica de interligar os monólogos em cena. Trata-se de uma escolha, não de uma necessidade do texto. Isto posto, cabe ressaltar que sua intenção, ao fazê-lo, vai ao encontro de pressupostos dramáticos, pois instaura uma camada dialógica que gera tensão e expectativa dramática – o que seria impossível caso as narrativas fossem expostas inteiras em blocos estanques, por exemplo. O movimento não seria dinâmico, fluido, mas staccato.

Nesta análise, citamos o exemplo da encenação apenas para iluminar um aspecto do texto: a lacuna cênica. Ausência, no corpo da dramaturgia, que solicita a interferência da encenação; não apenas para trazê-la ao palco, mas para complementá-la. É, dentre os textos analisados nesta dissertação, o que menos apresenta indicações cênicas, sem necessariamente, ser uma dramaturgia voltada exclusivamente para o desenvolvimento do enredo – *mythos*. Há nele, pelo contrário, diversas pontas soltas que devem ser costuradas e vazios que devem ser preenchidos, caso a encenação opte por contar uma história. A dramaturgia, portanto, coloca-se, na escrita romanesca de Primot, como ponto de fricção entre texto e cena, não sendo nem começo nem fim do processo, mas um desestabilizador entre os polos.

### **Um mapa em construção**

2010 – *Escuro*, Leonardo Moreira.

Personagens:

- Luciana
- Paula
- Flávia
- Thiago
- André
- Maria Amélia
- Fernanda
- Daniela

- Menino
- Aline

Sinopse: “Um menino míope com uma estranha capacidade de ouvir segredos passa suas tardes mergulhando na piscina de um clube. Uma senhora recebe a costureira para aulas de natação – sem uma piscina, elas usam pequenas tigelas cheias de água. Um homem convive com a perda da fala enquanto ensaia seu discurso em aquários vazios. Uma professora prepara sua aluna para um torneio de natação para deficientes. Neste evento, esses personagens incomuns se cruzam, ameaçados pela chuva iminente e prestes a compartilhar uma pequena tragédia. Ao criar uma teia de histórias de narrativas paralelas, embora convergentes, o texto abre espaços de irrealidade em um dia de quatro núcleos de personagens ligadas por um mesmo tema: a inadequação e a perda da linguagem. Cegueira e outras fragilidades da visão, desorganização da fala e afasia ou perda da capacidade auditiva unem de forma sutil – e sem procurar criar um espetáculo inclusivo ou didático – quatro universos imaginários, reflexos de outras formas de pensamento, memória e cognição.”<sup>30</sup>

O espetáculo *Escuro* estreou em 12 de novembro de 2009, no SESC Pompeia, realizando curta temporada até 11 de dezembro do mesmo ano. As vinte e quatro apresentações exigidas como pré-requisito para a indicação ao Prêmio Shell foram completadas na temporada subsequente, no Teatro TUSP, de 26 de fevereiro a 21 de março de 2010. A dramaturgia e a direção são assinadas por Leonardo Moreira em processo colaborativo com os atores da Companhia Hiato e da Companhia Simples de Teatro, que se uniram para a construção do espetáculo – colaboração que está registrada no próprio corpo do texto, que com exceção da personagem Menino, emprega os nomes próprios dos atores para identificar as personagens.

A versão do texto da peça analisada nesta pesquisa faz parte do anexo da dissertação de mestrado desenvolvida pelo próprio autor, Leonardo Faria Moreira, intitulada *Escuro: uma dramaturgia cúmplice*, defendida no Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, em 2010.<sup>31</sup> O texto vem acompanhado de um mapa dramático que mostra as dez linhas de ação que se cruzam durante a peça – listadas por ator. Moreira indica que, ao longo do

---

<sup>30</sup> Fonte: <http://ciahiato.com.br/o-escuro.html>. Acessado em 27/02/2017.

<sup>31</sup> MOREIRA, Leonardo. *Escuro: uma dramaturgia cúmplice*. São Paulo, 2010.

processo, cada ator criou uma trajetória individual para a sua personagem, fazendo-a cruzar com todas ou com algumas das outras personagens criadas a partir de um contexto ficcional dado por ele: um clube atlético no fim da década de 1950.

Coube ao diretor e dramaturgo a articulação deste mosaico, concretizando, dentre tantas possibilidades de agenciamento, uma versão final para a encenação. Trata-se, portanto, de uma dramaturgia de matriz caleidoscópica, que abriga diferentes pontos de vista – sem que nenhuma personagem surja como protagonista –, em que se destaca o papel do espaço ficcional, o clube, como ponto de ligação entre os diversos enredos. Há também um recorte temporal: todas as ações acontecem em um mesmo dia – um domingo –, quando será realizada, na piscina do clube, uma competição de natação entre deficientes visuais. Este arranjo permite que o texto coadune fios de histórias que se costuram em um mesmo tempo e espaço.

Há, além desses pontos de ligação, duas personagens que transitam mais livremente entre as linhas de ação, contribuindo para que todas as demais se conectem. São elas: Luciana, funcionária do clube, que ocupa naturalmente a função organizadora do espaço, fazendo às vezes de intermediária entre as relações; e Menino, que além de atuar como uma espécie de narrador dos pensamentos das outras personagens, também catalisa suas subjetividades, como ouvinte privilegiado. Destacamos dois trechos, um de cada personagem, que exemplificam o que acabamos de dizer:

Luciana – Sempre existiria alguém precisando de alguma coisa em algum lugar. Esta era uma certeza que Luciana tinha que ao invés de afligi-la a acalmava. Sempre alguém teria sede, fome, precisaria entrar ou sair do clube, que alguém levasse um recado, precisaria de um sorriso. E esse alguém sempre seria ela. Seria o nome que iriam chamar: “Luciana, Luciana”. Luciana gostava que fosse assim, porque ela se sentia indispensável. (...)

(...)

Menino – De todos os efeitos do desquite, o único que continua a surpreender Maria Amélia é o fato de que os sinais de amor do que ficou pra traz – da outra vida – tivessem sobrevivido à catástrofe e continuassem vivendo em meio à nova vida mais ou menos ilesos. Era comum ela se descobrir mexendo na aliança que não está mais em seu dedo, ou ficando encolhidinha no mesmo canto antigo da cama, ou abrindo o armário pra sentir o cheiro das camisas e pregar os botões que faltavam. Não que ela sentisse falta do casamento: sempre que

atrasava o almoço ou passava as tarde olhando as fotografias do James Dean, ela sentia aquele mesmo alívio dolorido de quando pingava gotinhas de limão nos olhos.

Luciana e Menino são vetores convergentes, mas não ocupam papel central no enredo – apesar de fundamentais para a articulação do texto, as trajetórias destas personagens têm a mesma relevância dramática das demais linhas de ação.

Nestes percursos, há também outros pontos de convergência. Um é determinado pelo tempo: a iminência de uma tempestade que se aproxima; outro é determinado pela tragédia: a morte do menino no final da peça, que se afoga ao tentar pegar seus óculos no fundo da piscina. Estes são elementos que auxiliam na urdidura de um texto multitrama. Não ocupam o centro do enredo, uma vez que a tempestade nem a tragédia encerram as linhas de ação, mas servem para convergi-las. O importante é sempre destacar que a multiplicidade de acontecimentos na peça – mesmo que conectados – está a serviço de uma multiplicidade de leituras possíveis, de pequenos universos que se expandem, e não a serviço de uma trajetória maior que, ao chegar ao final, promova a resolução de todos os enredos dentro do enredo.

Para tanto, o autor lança mão de dispositivos que extrapolam a noção tradicional de diálogo dramático – formato que talvez não fosse capaz de sustentar todas as forças em jogo em cada linha de ação –, para se valer de formas híbridas, que oscilam entre a fala dialógica, a narração épica e o monólogo interior. Tudo isso, é fundamental ressaltar, aparece misturado a um só tempo, sem que percebamos quebras nítidas que delimitem com precisão o momento em que estes formatos começam e terminam em uma determinada cena. São comuns, portanto, em um mesmo diálogo, brotarem narrações em primeira ou em terceira pessoa, muitas vezes contaminados por impulsos líricos que trazem à tona subjetividades não expressas pelo diálogo – e que são fundamentais, tanto para que se entre em contato com o universo das personagens, como para que se entenda o desenvolvimento da fábula. Como neste trecho:

Fernanda – Eu ficaria apavorada se tivesse que prender a respiração, porque um tio do Cassiano morreu porque prendeu a respiração por tempo demais num concurso de Prenda-a-respiração.



Maria Amélia – Ela pensou em perguntar se Fernanda acreditava em todas as histórias do Cassiano.

Fernanda – Eu acredito em Cassiano. Não se deve duvidar do marido.

Maria Amélia – Então as duas ficaram ali de pé em silêncio por um instante. Eu esperava que aquilo continuasse, e continuou.

Fernanda – Então você já nadou?

Maria Amélia – Maria Amélia contou a ela que esteve numa equipe de natação no Colégio de Moças e que chegou a participar do Campeonato Estadual, mas que foi derrotada por uma tal da escola católica.

Fernanda – Fernanda parecia muito interessada na história.

Maria Amélia – Ela nunca tinha pensado naquilo como uma história, mas agora sabia que era uma história muito emocionante, cheia de drama e cloro.

Fernanda – É mesmo muita sorte ter uma modelista que já foi professora de natação.

Maria Amélia – Não tinha dito que era professora de natação, mas entendeu o que ela quis dizer.

Isso permite que o autor agencie o conjunto de informações que oferece ao leitor/espectador sem o uso de duplos enunciados. Ou seja, não há falas em que as personagens dizem aquilo que já sabem apenas para informar a audiência (UBERSFELD, 2005, p. 158–60). Sendo assim, o que é preciso saber para que o enredo se constitua não é fornecido exclusivamente pelo diálogo, mas também pela somatória dos monólogos interiores; pela repetição de gestos, falas e cenas sob uma nova perspectiva; pela contradição entre o que se suprime da fala dialógica e o que é “dito” em pensamento; pelas divergências entre ação e discurso – em suma, pela multiplicidade de formas expressivas. Há, neste jogo de encaixe, sempre um hiato, um vazio que deve ser preenchido pelo olhar atento do leitor/espectador, que aos poucos vai juntando o quebra cabeça.

O texto proporciona ainda uma divisão espacial e temporal que permite acesso às múltiplas trajetórias a partir de diferentes ângulos. Trata-se de uma coreografia orquestrada por rubricas que indicam a repetição de ações já vistas, mas agora em segundo plano, sob uma nova perspectiva – como se voltássemos no tempo e víssemos

os acontecimentos se repetirem a partir de outro foco-narrativo; a partir de outra linha de ação. Como neste exemplo:

Enquanto ouvimos as duas cantarem, acompanhamos os personagens sozinhos. DANIELA (C.dir) continua a se ajeitar, segurando as fotografias, como se ainda esperasse. THIAGO (C. esq) olha seu manifesto-fotografia diante da piscina, desolado. ANDRÉ (A) continua a tentar falar o seu discurso, em vão. PAULA procura por FLÁVIA em (F). O MENINO (D) está de pé, mal consegue enxergar, procurando os óculos. FLÁVIA perdida (B), chora. THIAGO decide sair. Sincronia.

Esta multiplicidade de pontos de vista acaba por inserir novas camadas de percepção e entendimento ao enredo como um todo – há sempre um novo detalhe, um elemento que aparece resignificado, um paralelismo possível, que acaba interferindo na leitura daquilo que já foi visto.

Vimos até aqui que a dosagem da informação é uma estratégia dramaturgic central em *Escuro*. Toda a engrenagem de organização do espaço, do tempo e das múltiplas formas discursivas, exige do espectador/leitor, portanto, uma postura ativa para a decodificação de um mapa. Uma intenção que parece se adequar perfeitamente ao projeto da peça de tratar dos desvãos da comunicação a partir de personagens que, em maior ou menor grau, apresentam algum déficit, seja ele físico – surdez, cegueira, miopia –, de fala – disfemia, afasia – ou emocional. Mas a peça não almeja tratar de casos particulares, pelo contrário, parte deles, como situações limite, para poder, então, mergulhar mais fundo no abismo que separa cada indivíduo. É natural que a sua forma, deste modo, solicite o engajamento do espectador no sentido de completar as falhas e rachaduras do enredo, uma vez que a própria comunicação é repleta de vazios.

Como já ressaltamos, o desvendamento das informações que compõem a fábula não conduz o espectador para uma resolução das múltiplas tramas que se articulam ao longo do texto, mas para um vazio ainda maior: a ausência de desfecho – mesmo a morte trágica do menino que se afoga no final não conclui a trama nem a sua própria trajetória. Cria-se a falsa expectativa de que cada elemento será importante para a totalidade da peça ao final, mas percebe-se que, ao chegar lá, na verdade, cada partícula

de sua estrutura já contém esta totalidade, e que o final não é nada mais do que o apagamento de uma fotografia. O texto não está, portanto, apoiado no desenvolvimento dramático do enredo, apesar de criar expectativa dramática, mas na contemplação de uma imagem em movimento – de uma paisagem.

A noção de peça-paisagem nasceu em 1935, por ocasião da publicação de uma conferência realizada por Gertrude Stein, na qual comparava a sua dramaturgia a uma paisagem – o que já podia ser observado em sua primeira antologia, *Geografias e peças*, publicada em 1922. “A concepção steiniana traduz acima de tudo uma distância tomada em relação à ação como fundamento do drama e, ao mesmo tempo, à linearidade sob o signo da qual se coloca, tradicionalmente, seu desenrolar.” (SARRAZAC, 2012, p. 134). Stein não estava interessada em contar uma história, mas em inscrever “a essência do que aconteceu”; deste modo, a ação dramática, como fio condutor do enredo, é substituída por uma imobilidade, um “estar aí” – entendendo que o movimento, neste contexto, passa a ser criado pelo leitor/espectador no interior da paisagem, que liga os elementos em presença ali dispostos. Trata-se de uma comparação direta com a fotografia e a pintura, portanto.

Posteriormente, a noção de peça-paisagem será retomada pelo dramaturgo francês Michel Vinaver, em oposição à noção de peça-máquina, que seria aquela na qual a ação evolui sob o princípio do encadeamento causal, pautada pela linearidade. Já na peça-paisagem, a ação progride de forma aleatória, “como se circulássemos no interior de uma paisagem, livres para tomar esse caminho em vez daquele” (SARRAZAC, 2012, p. 134). Tanto na obra de Stein quanto na de Vinaver, o leitor/espectador é inserido no cerne de uma paisagem, seja ela social ou psíquica – uma paisagem interior.

Em *Escuro*, a paisagem é composta por diálogos cotidianos, muitas vezes banais, que não apresentam “coerência discursiva”, pois não têm “a intenção de estabelecer uma relação interpessoal transformadora”, promovendo “uma confusão de endereçamentos” e excluindo “a dupla enunciação do discurso” (MOREIRA, 2010, p. 113). Como aponta Moreira em sua dissertação de mestrado, o texto se apropria de “uma série de recursos típicos que não possuem um propósito dramático, não revelam desejos ou contra-vontades das personagens. Ao contrário, elas preenchem (e assim ressaltam) o vazio daquela comunicação” (MOREIRA, 2010, p. 114). Nesta paisagem,

os diálogos oferecem ao leitor/espectador pouco ingresso ao assunto, que não é exposto, pois se encontra implícito em falas cotidianas, fragmentadas e incompletas, em um tempo dilatado que provoca estranhamento ao invés de tensão dramática. Como neste trecho, destacado pelo próprio autor em sua dissertação:

Luciana – Eu queria saber se vocês vão permitir que funcionários do clube...

André – Você gostaria participar, é isso, Luciene?

Luciana – Queria.

André – Quer dizer que temos uma (pausa) qual o nome daquele pássaro?

Luciana – Pássaro?

André – É, perdi a palavra. Aquele, que canta.

Luciana – Sabiá.

André – Não (cantarola uma música)

Luciana – Rouxinol.

André – Isso. Desculpa, perdi a palavra.

Luciana – Tem que ir no médico. Meu pai...

André – Fui: nada. Me sugeriram um psiquiatra.

Luciana – Eu sempre achei que as pessoas vissem um psiquiatra porque estavam tristes. Mas olha pra você: você tem tudo.

André – Ela foi ao psiquiatra.

Luciana – Ela?

André – É, ela.

Luciana – Ah.

Inserido nas lacunas desta paisagem, o leitor/espectador irá navegar por um emaranhado de situações que aos poucos deixarão pistas de orientação, que poderão ser lidas de formas distintas, sem desembocarem em um desfecho único. Trata-se de uma dramaturgia francamente apoiada na noção contemporânea de hipertextualidade, em que

são oferecidos índices para que o navegante trafegue por conta própria – assim como a própria estrutura discursiva navega por diferentes formatos agenciados pelo autor como possibilidades de travessia. Tudo, em *Escuro*, converge sem a pretensão de esclarecer, mas de problematizar.

Para concluir, podemos dizer que o texto apresenta um espaço ficcional que não se altera, mas que se modula, se fragmenta, à medida que os múltiplos pontos de vista se sucedem, assim como a unidade de tempo, que se apresenta a mesma para todas as personagens, mas que no decorrer das alterações de perspectivas se dilata, se multiplica, se repete. Não se trata de uma estrutura linear, apesar de ser possível reconhecer a passagem do tempo, marcada pelo contexto ficcional. Forma-se, em seu lugar, um mapa que perscruta as diversas subjetividades em jogo neste espaço e neste tempo, no qual o leitor/espectador será conduzido quase às cegas pelo agenciamento das informações ofertado pelo autor – que se revela tão presente quanto ausente. Fica-se, ao final, com a impressão de que as linhas de ação poderiam ainda continuar a se desenvolver em um tempo posterior e anterior ao momento fotografado, como se o leitor/espectador – assim como o autor – tivessem contemplado apenas um instante.

O texto também apresenta vestígios do processo de criação, em que se destaca o emprego dos nomes reais dos atores para designar as personagens; além disso, de forma mais orgânica, abriga dados biográficos dos atores misturados a contextos ficcionais, sem que seja possível definir exatamente os trechos em que aparecem mais claramente, já que seria necessário ter acesso ao processo gestado na sala de ensaio. Mesmo assim, uma atmosfera oscilante entre realidade e ficção perpassa principalmente os depoimentos em primeira e em terceira pessoa, nos quais se verifica o uso de falas que se pretendem mais cotidianas do que teatrais, que sugerem uma interpretação não empostada, propositadamente não teatral – como se fosse o ator, e não a personagem, o emissor do discurso.

Outra camada, ainda, constitui-se a partir da presença de fragmentos de textos de outras obras, que serviram de referência para o autor ao longo do processo de escrita. Estão todas listadas no início do texto, mas não aparecem destacadas nas falas, nem suas fontes constam citadas em notas de rodapé. A intertextualidade em *Escuro* – assim como os vestígios biográficos dos atores – surge organicamente, imbricada com o conteúdo ficcional, sem que possamos separá-las do conjunto da obra. Segundo

Moreira, alguns trechos foram extraídos das obras – ou inspirados nas obras – de Alan Pauls, Miranda July, Jonathan S. Foer, F. S. Fitzgerald, M. Haddon, Helen Keller, K. Mansfield e Michael Vinaver (MOREIRA, 2010, p. 129).

A relação, no texto, entre dispositivos destinados ao desenvolvimento do enredo – *mythos* – e dispositivos destinados à cena – *opsis* – aparece de forma bastante fluida. As rubricas – mais do que indicarem ações, descrições de cenário e intenções – constroem uma partitura cênica que se impõe sobre o espaço de representação, ao mesmo tempo em que são fundamentais para o desenvolvimento da fábula, pois articulam os ângulos pelos quais o leitor/espectador terá acesso ao contexto. Ainda há a presença de rubricas nas próprias falas, sem que se faça uma distinção entre o discurso da personagem e o discurso do ator. Tudo, como já foi dito, aparece amalgamado em *Escuro*: processo de criação, intertextualidade, hibridismos formais, materialidade e ficção, texto e cena. Este talvez seja o aspecto central de uma dramaturgia que o autor, em sua dissertação de mestrado, nomeia de cúmplice. Um agenciador poroso de estímulos e formas que se entrelaçam em um texto, por essência rapsódico, mas que contempla, ainda, em sua matriz, diversas outras formas de organização, que pairam suspensas a espera de um navegante. Tanto o espectador/leitor, quanto o autor e seus intérpretes colaboradores, são cúmplices na construção deste mapa.

### **Todos os tempos o tempo**

2011 – *O jardim*, Leonardo Moreira.

Personagens:

- Fernanda Stefanski
- Thiago Amaral
- Luciana Paes
- Maria Amélia Farah
- Pai
- Aline Filócomo
- Paula Picarelli

Sinopse: “*O jardim* é o terceiro espetáculo criado pela Companhia Hiato. Em cena, histórias de tempos e espaços diferentes se sobrepõem, criam fricções entre si, se completam ou se contradizem. Essas diferentes perspectivas criam um jogo fractal de reconhecimento e estranhamento das situações apresentadas e reapresentadas de forma vertiginosa. Propõe-se um jogo com a própria memória do público que, ao rever uma cena já vista – mas desta vez cheia de lacunas – é levado a recriar em sua memória os diálogos, é conduzido a reinventar a cena sob seu olhar e lembrança intransferíveis. Outros elementos fazem da memória também uma escolha estética para o trabalho, como a visão parcial do público. Buscando equivalência a uma memória, as três histórias são contadas sobre diferentes perspectivas, por vezes contraditórias. Não se trata de mostrar vários pontos de vista de uma mesma situação mas sim de ressaltar a subjetividade implícita em cada encontro, a relatividade do que constitui a nossa história. Em *O jardim*, o público é distribuído em três espaços diferentes e sua visão é mediada por essa distribuição, já que o cenário de caixas é construído e reconstruído em cena, de modo a criar mundos imaginários, a transformar momentos já vistos em lacunas e a fragmentar a fruição da fábula. Tudo isso para expressar, também em sua estética e não só na dramaturgia, o ato criativo que é lembrar.”<sup>32</sup>

A Companhia Hiato estreou a peça *O jardim* em 27 de maio de 2011, no SESC Belenzinho, com dramaturgia e direção assinadas por Leonardo Moreira, que integra a companhia com mais seis atores desde a sua fundação, em 2007. Para esta montagem, convidaram ainda o ator Edison Simão para interpretar a personagem Pai, que representa Thiago Amaral mais velho – uma personagem com Alzheimer, prestes a ser levada para um asilo pelas duas filhas, no ano 1979; já Tiago mais novo, em 1938, é interpretado pelo ator da companhia Thiago Amaral. Assim como na peça *Escuro* – processo anterior da Companhia Hiato – os atores emprestam seus nomes para as personagens. Em *O jardim*, esta escolha se mostra ainda mais determinante, já que o processo de criação da peça foi gestado a partir das memórias pessoais de cada ator, informação que está registrada na versão publicada da peça em 2012, após a primeira temporada, e que utilizamos nesta pesquisa.<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> Sinopse extraída do site da Companhia Hiato: <http://ciahiato.com.br/o-jardim.html>. Acessado em 01/03/2017.

<sup>33</sup> MOREIRA, Leonardo. *O jardim*. São Paulo: SESI-SP Editora, 2012.

O texto está dividido em três tempos: *Futuros soterrados* (1938), com Fernanda Stefanski e Thiago Amaral; *Presentes inventados* (1979), com Luciana Paes, Maria Amélia Farah e Pai; e *Passados colecionados* (2011), com Aline Filócomo e Paula Picarelli. Uma observação inicial no texto indica a existência de três nichos diferentes para a acomodação da plateia em relação ao espaço cênico: frontal, à esquerda e à direita, cada qual correspondente a uma ordenação distinta das cenas. Segundo este sistema, que se assemelha ao mecanismo de uma catraca, os fragmentos são apresentados simultaneamente três vezes, percorrendo, no sentido horário, três estações dispostas no palco – direcionadas para cada nicho da plateia. Assim, ao final do espetáculo, o público terá visto o conjunto da peça, mas em uma sequência diversa, dependendo do local onde estará sentado.

Os espaços que dividem as cenas são limitados por caixas dispostas pelas atrizes logo após a construção da imagem inicial da peça:

Todos os personagens/atores estão em cena. Thiago Jovem caminha em círculos pelo palco gramado, enquanto o público entra. O público se posiciona em uma das três plateias que cercam a área de cena. Thiago Velho (o Pai) toma o lugar de Thiago Jovem na caminhada, em um ritmo muito mais lento. Thiago Jovem e Thiago Velho (o Pai) estão um ao lado do outro, em ações simultâneas. As cinco atrizes dividem o espaço, posicionando inúmeras caixas de papelão, em três áreas cênicas. Três tempos de uma mesma história se sobrepõem. (MOREIRA, 2012, p. 3)

As caixas que isolam as cenas na primeira rodada são retiradas aos poucos no decorrer da segunda, possibilitando que o público compartilhe informações sonoras e fragmentos de uma cena já vista e de outra, inédita. Na última rodada, o público assiste às três cenas simultaneamente – uma cena inédita e outras duas já vistas. Assim, “tempos e espaços se cruzam. Presente e passado se interceptam”, para que ao final, na quarta e última cena do espetáculo, os três núcleos dramáticos passam, enfim, a dialogar. (MOREIRA, 2012, p. 3).

Na versão publicada, optou-se por registrar a sequência das cenas sob o ângulo do espectador sentado no nicho à direita do espaço cênico: *Passados colecionados* (2011), *Futuros soterrados* (1938) e *Presentes inventados* (1979), evitando-se, com



isso, o encadeamento cronológico do enredo. Na linha do tempo assim estabelecida, começa-se a leitura pelo presente, em seguida, passa-se pelo passado mais remoto, para, então, chegar-se ao meio. Neste percurso – com o objetivo de tentar produzir no leitor a mesma sensação do espectador –, foi empregada uma estratégia que consiste na utilização de tipologias diferentes para cada tempo, de tal forma que, a partir da segunda cena – quando, na representação, as caixas começam a ser retiradas – o leitor possa ler, em tom mais claro, as falas da cena que se aproxima, tendo assim acesso às camadas sonoras que o espectador está sujeito ao longo da encenação. Este jogo gráfico segue ao longo do texto, tornando-se mais complexo, até que, na terceira cena, quando a divisão entre as estações já foi desfeita – as caixas já não mais divisam a cena –, o leitor possa ter acesso a todas as falas, em fontes distintas e dispostas no papel em margens específicas, reforçando ainda mais o cruzamento e a simultaneidade entre os três tempos ficcionais. Assim sendo, a estrutura do texto – publicado após a encenação, é importante que se diga – é povoado por informações destinadas ao espetáculo – *opsis* –, e como veremos a seguir, são fundamentais para o desenvolvimento do enredo – *mythos*. Sem dúvida, esta característica de *O jardim* é fruto de uma escritura articulada no interior do processo de criação da cena, do qual não se separam as instâncias texto e cena sem o prejuízo de uma ou de outra.

Todas as três cenas estão subdivididas em nove partes intituladas igualmente pelos mesmos motivos. São eles:

- 1) Caixas: rubricas que indicam a disposição espacial do início da cena e as primeiras ações das personagens de cada núcleo.
- 2) O jardim: a ação se refere ao espaço ficcional do jardim que está fora de cena.
- 3) A família: personagens que estão fora de cena, que aparecerão em outros tempos, são mencionados, possibilitando que o leitor/espectador componha paulatinamente a árvore genealógica da família.
- 4) A memória das coisas: objetos impregnados de memória são manipulados pelos atores, detonando correspondências entre os tempos e as personagens.
- 5) O passado: as personagens rememoram suas histórias e as de seus familiares.

- 6) As fotos: fotografias atuam como gatilhos para que as personagens e o leitor/espectador experienciem a presença e a passagem do tempo.
- 7) Aniversários: a comemoração do aniversário de Thiago (novo) em 1938, e Thiago (velho) em 1979, e o bolo de despedida da casa, no tempo presente, se sobrepõem.
- 8) Cicatrizes: as marcas no corpo das personagens, em Thiago velho e novo, bem como o braço quebrado de Paula na primeira cena, materializam a subjetividade fraturada das personagens.
- 9) O casaco: elemento recorrente em todas as cenas, ganha contextos diferentes em cada tempo.

Estas subdivisões temáticas são desenvolvidas simultaneamente com coloridos específicos em cada núcleo, e marcam o ritmo da peça, como uma espécie de metrônomo. Sobressai, no texto, o esforço milimétrico de organizar uma dramaturgia compassada, em que as partes estão sincronizadas com o propósito de que o efeito de interferência entre elas, tanto na cena como no texto, se deem em momentos precisos da ação. Percebe-se o equilíbrio entre os acontecimentos de cada núcleo, por meio de uma engrenagem que, muito provavelmente, como já mencionamos aqui, seria impossível de se movimentar com exatidão, caso não fosse antes concebida e testada em sala de ensaio com a colaboração dos atores. Nota-se vivamente o cuidado em relacionar a todo o momento texto e cena, sem que seja possível separá-los como unidades estanques, mesmo que se parta exclusivamente da análise textual. Mesmo para o leitor, as falas de cada cena devem ser lidas em um determinado ritmo, assim como as ações físicas devem se conectar ao conjunto da obra em momentos bem definidos, o que interfere na leitura que se tem do espaço, ao mesmo tempo físico – o palco – e ficcional – o jardim. Nesta relação dialética entre materialidade e representação, entre ficção e realidade, o leitor – talvez até mais que o espectador – se encontra a todo instante em um lugar híbrido – projeta a presença do ator no palco, ao mesmo tempo em que percebe a personagem na história.

O tempo, elemento central da peça, se manifesta tanto na estrutura imbricada do texto como no conteúdo articulado por ele. A simultaneidade entre as cenas, mais do que uma estratégia de organização dramática, indica uma leitura do tempo e da memória, que não se dispõe cronologicamente, e sim como uma massa onipresente. É este estado atemporal que transporta o leitor, ao final da peça, para além da simples

compreensão de uma fábula, mas para uma totalidade – a fábula conduz o leitor/espectador não para a resolução de conflitos, mas para o cerne desta compreensão do tempo como instância indivisível.

Várias pistas são deixadas pelo caminho, ao longo da trajetória das personagens, que vão preparando o terreno para a cena final, em que todos os tempos e espaços se fundem. São referências às obras de outros autores que o leitor/espectador atento vai tendo acesso ao longo de cada narrativa. A mais direta é a referência à peça *O jardim das cerejeiras*, de Anton Tchekhov, mas também são referências o livro *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust (evocado pela madeleine no texto, doce francês que dispara a memória do narrador deste livro), e o conto *Casa tomada*, do escritor argentino Julio Cortázar. Todas estas citações expandem o universo diegético do texto, inserindo o leitor/espectador em uma atmosfera literária que problematiza o tempo e o espaço. São pistas mais concretas, no entanto, os objetos que passeiam pelos anos, e que costuram as memórias individuais: o relógio de pulso, a máquina de escrever, o vestido, as fotografias, entre outros. Assim como na obra de Tchekhov, as personagens de *O jardim* aparecem apartadas do encontro com o outro, da troca intersubjetiva que movimenta a engrenagem dramática. A escolha dos objetos como ponto de ligação entre os núcleos talvez seja a forma mais adequada para lidar, como menciona o crítico Daniel Schenker, com a morte afetiva “diante de uma ordem de mundo mais pragmática”.<sup>34</sup>

Independente da sequência que o espectador terá acesso acomodado em um dos três nichos da plateia, o texto da peça termina com uma cena única, vista por todos. Neste momento, as caixas já foram completamente retiradas de suas posições iniciais e o espaço cênico transformado em uma unidade espacial em que todos os núcleos interagem ao mesmo tempo. O cenário, agora, é o jardim, onde os três tempos são uma só lembrança (MOREIRA, 2012, p. 110). Vemos a ação se desenrolar a partir do final de cada cena, sendo estes tempos costurados pelos objetos em apropriações distintas:

Paula vai até o espaço 1938 e procura uma caixa com taça. Olha desconfiada para Thiago enquanto procura, discreta. Aline espera,

---

<sup>34</sup> Schenker, Daniel. *Morte de um mundo afetivo*. Fonte: <http://www.questaodecritica.com.br/2011/11/morte-de-um-mundo-afetivo/>. Acessado em 01/03/2017.

reorganizando as caixas, guardando objetos. Acha um gravador. (...) Fernanda entra em 1979 e pega a caixa com fotografias que Luciana separou para o pai. Ela sai. (...) Paula volta com as taças. (...) As duas sentam-se juntas em uma caixa, com a garrafa, as taças e o gravador. (...) Maria Amélia atravessa a cena 1938 e pega a máquina de escrever no chão e a entrega para Luciana, que se emociona e abraça Maria Amélia. (MOREIRA, 2012, p. 110-2)

Nestas idas e vindas, em que as personagens interagem em uma dimensão atemporal, as conexões entre os núcleos se materializam cenicamente nos objetos que passeiam pelos anos – e que costuram as memórias individuais, formando um mosaico. Luciana e Maria Amélia gravam suas recordações enquanto Aline e Paula ouvem os mesmos registros no gravador; um bilhete datilografado na máquina de escrever é encontrado por Paula em 2011, e retirado de suas mãos por Thiago em 1938; Fernanda e Thiago Velho se beijam enquanto os demais ouvem a gravação e cantam. Por fim, Luciana prova uma madeleine que preparou para o aniversário do pai, numa clara referência à obra de Proust, e diz: “Não sabia que a vida cabia inteira assim, em um gosto”.

A cena final se encerra em uma imagem potente o suficiente para amalgamar todos os tempos em uma única percepção. É como se, a despeito do percurso adotado pelo leitor/espectador, chegassem todos ao mesmo estado. A memória, portanto, lugar de constante revisão, de desencontros das subjetividades, aos quais estão sujeitos as personagens e o público, se apresenta como elemento estruturante da obra, expressa tanto em sua forma quanto em seu conteúdo, que não se divisam. Para tanto, o autor não separa texto e cena, representação e materialidade, jogo cênico e fábula, realidade e ficção; pelo contrário, é só a partir de dispositivos voltados para estas oscilações que o projeto torna-se concreto. Talvez, dentre todos os textos analisados até aqui, *O jardim* seja aquele que mais absorva no texto elementos do espetáculo, de tal forma que o próprio texto é a cena e vice-versa. Situa-se, assim, num campo em que *opsis* e *mythos* se manifestam com igual força para a consolidação de uma notação híbrida. Nela reverberam a presença do autor, bem como a dos atores criadores, atestando uma nova possibilidade de autoria, em que o elemento performativo se configura indispensável para o desenvolvimento da fábula. Em *O jardim*, nada se separa. Tudo está misturado e acontece ao mesmo tempo.

## A metamorfose do drama

2012 – *Mateus, 10*, de Alexandre Dal Farra.

Personagens:

- Pastor Otávio
- Olga, sua mulher
- Jéssica, uma fiel
- Maria, mãe de Jéssica
- Thereza
- Carlos, marido de Thereza

Sinopse: “Otávio é um pastor em ascensão que entra em crise com sua atividade, quando se apega de forma quase obsessiva a uma passagem da bíblia em que Jesus renega sua família em função dos seus seguidores e discípulos. A partir de então, Otávio passa a desenvolver e a pregar uma nova doutrina. O desejo obsessivo de negar o conhecido em função do novo, a qualquer custo, o leva à beira da loucura. Para instaurar uma nova ordem ele precisa de um fato que mude os rumos da sua vida e é a partir dessa atitude que a trama se desenrola” (...) “No segundo ato da peça, Carlos, marido de Thereza, figura ambígua que invade a vida de Otávio, promove um churrasco em sua casa, aonde os fatos virão à tona sem que tomem o rumo esperado pelo pastor. Otávio tenta confessar seu crime, o que não é aceito pelos outros. Ele acaba por ser expulso da igreja, no entanto, nenhuma nova ordem se instaura.”<sup>35</sup>

A Companhia Tablado de Arruar estreou *Mateus, 10* no dia 01 de junho de 2012, na edícula da Casa das Rosas, com dramaturgia de Alexandre Dal Farra, que também assina a direção do espetáculo em parceria com João Otávio.

A peça é estruturada em dois atos divididos por uma cena de transição e começa com a seguinte rubrica: “Em um quarto de hotel. Otávio está dormindo, sonhos intranquilos. Batem à porta. A velha vai ver, e volta”. O adjetivo “intranquilo”, que se

---

<sup>35</sup> Sinopse extraída do *site* da Companhia Tablado de Arruar: <http://tabladodearruar.com.br/espetaculos/mateus-10/>. Acessado em 12/06/2016.

refere ao sono da personagem, é a primeira indicação de intertextualidade, dentre tantas outras, que aparece no texto. A passagem faz alusão ao início da novela *A metamorfose*, de Franz Kafka: “Quando certa manhã Gregor Samsa acordou de sonhos intranquilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso.” (KAFKA, 1998, p. 7).

A citação sugere que Otávio, assim como a personagem de Kafka, está passando por uma transformação – uma metamorfose. Esse dado de intertextualidade, mesmo que discreto, já mergulha a personagem – e o leitor – no universo kafkiano, marcado pelo espanto, pelo insólito, e pelo contraste entre estes elementos e a normalidade aparente das relações sociais. É o que veremos já na primeira cena da peça.

A Velha – personagem não listada pelo autor na relação das personagens – também está no quarto de hotel, e sua relação com Otávio não será esclarecida até o final, nem saberemos o motivo da sua presença no espaço. No decorrer da cena, depois da entrada da personagem Joelmir – outra personagem não listada pelo autor – descobriremos apenas que a ação se passa antes de Otávio assumir plenamente a função de pastor. Estamos, portanto, no passado da personagem central, do qual não se revelarão muitos detalhes até o final. Mas por que, então, o autor escolheu inserir a Velha – uma personagem tão desconectada da trama – para começar a peça? Sua ação não é fundamental – ela apenas abre a porta para que Joelmir entre em cena –, nem tão pouco é indispensável para revelar o comportamento descabido e violento de Otávio – ele chuta a velha quando ela hesita em abrir a porta –, latente em todo o texto. Nossa hipótese é que a sua presença estabelece uma ligação simbólica com a personagem Maria, assassinada pelo pastor no decorrer da trama, e está ali para nos lembrar disso, mesmo que ainda não saibamos. Pode ser lida como uma aparição, uma projeção fantasmagórica dos sonhos intranquilos de Otávio, que paira sobre a realidade quando ele está sozinho. É a materialização de suas ideias, de seus planos, de sua metamorfose.

O tom quase absurdo da cena continua a se manifestar na conversa entre Otávio e Joelmir. O diálogo, intercortado por reticências, indicia que os enunciados estão repletos de não-ditos, de subjetividades veladas que por vezes parecem cifradas, como se as personagens estivessem falando de assuntos diferentes, ou como se evitassem falar diretamente entre si. A tensão é evidente. O tema da raiva e da violência assume o papel

central, mas a impressão é de certa normalidade contida. Não há escuta. Quando Otávio se sente um pouco mais confiante para expor suas angústias, Joelmir adormece.

Esse diálogo surdo entre as personagens é uma característica que marca toda a peça. Lacunas, reticências, interrupções abruptas, supressões e mal-entendidos fazem crer que as vozes dispostas no texto estão encerradas em suas subjetividades – incapazes de chegarem à superfície sem esforço ou violência. As personagens de *Mateus, 10* parecem travar uma luta interna – um diálogo interno –, que espelha o conflito da personagem central, obcecado por uma ideia que lhe consome o juízo.

Cabe mencionar que este aspecto do discurso, principalmente na figura do pastor, remete a outro universo literário conhecido, o de Dostoiévski. Assim como a personagem Raskólnikov, do romance *Crime e castigo*, Otávio se vê atormentado por uma ideia fixa que lhe absorve e que acaba por impregnar seu discurso – a palavra russa *raskolnik* significa cisão ou cisma. Ambos planejam comprovar uma teoria a partir de uma ação ignóbil: o assassinato de uma velha desprezível. O conflito interno entre ação e pensamento, que parece ricochetear na fala das personagens, materializa-se no texto por meio de uma fala entrecortada, cindida, que se equilibra, de forma tensa, entre a confissão e a omissão; uma camada intertextual que se apresenta em *Mateus, 10* não só na fala, mas também no ambiente que o autor escolhe para apresentar a personagem central – o quarto de hotel da primeira cena, que, seguindo este raciocínio, poderia ser lido como uma referência indireta ao tugúrio que Raskólnikov aluga.

Como já apontamos anteriormente, caso a primeira cena fosse suprimida, a trama seguiria normalmente sem prejuízo para o leitor/espectador. Entretanto, sua presença se faz imprescindível pelo paralelo que estabelece com as obras de referência em que o autor se apoia. Sua função não está atrelada ao desenvolvimento do enredo, e sim à intertextualidade que perpassa a camada mais ampla da peça, cumprindo a função de iluminar um universo reconhecível.

Já sozinho em cena, Otávio coloca dentro de uma bolsa uma série de objetos que não têm ligação óbvia entre si, a não ser pelo fato de representarem as pulsões internas e contraditórias da personagem – e de seu passado –, como se levasse consigo suas ambivalências e tormentos para a vida privada – sua casa com Olga será o ambiente da próxima cena.

(...) uma espécie de bolacha de plástico, do tamanho de um maxilar; uma corda; um pedaço de pau; uma corrente; um cachimbo de crack; um cilício, tudo enrolado em um pano de cozinha com bordados em uma das extremidades.

Cabe notar que, antes de sair, a personagem ainda se dirige à plateia, solicitando que um espectador leia a passagem bíblica que dá nome a peça.

Otávio – O senhor pode ler, por favor? Não, depois. Por favor. Evangelho segundo São Mateus, 10. Os inimigos do homem serão os seus próprios familiares, Cristo disse. Ele disse isso! O inimigo do homem é o familiar. O inimigo, é o familiar! Aqueles que você melhor conhece, eles serão os seus inimigos! Aquilo que você mais conhece é o que você precisa renegar! O familiar é o inimigo. Não o desconhecido! O conhecido precisa ser renegado, foi isso que Cristo disse! MATEUS, 10! O conhecido, o familiar, é inimigo!

Esta ação, que marca o final da primeira cena, representa a primeira quebra no fluxo dialógico da peça. Mais evidente, talvez, nesta passagem do que em outras, seja o fato de que a ação da personagem estabelece um jogo com a plateia, que, ao ser ativado, convoca o espectador literalmente para a cena. Trata-se de um dado específico da encenação – *opsis* – incorporado ao texto, que, ao mesmo tempo, cumpre a função de trazer à tona o pastor como pregador, apresentando para o leitor/espectador o conflito central da personagem: o embate entre o público e o privado, entre a família e a religião, e fundamentalmente, entre o pensamento e a ação – aspectos que determinam o desenvolvimento do enredo (*mythos*) –, como também rompe com a linha imaginária que separa palco e plateia. Uma estratégia que, em certa medida, prepara o público para a cena de transição entre os atos, quando será, tal qual um rebanho de fieis, plenamente incorporado à diegese – um culto ministrado pelo pastor logo após o assassinato de Maria.

Passamos agora para o ambiente privado. Em casa, sua esposa o espera para o jantar, há um frango sobre a mesa, há a expectativa dramática de um diálogo cotidiano entre o casal, que é quebrada logo na primeira fala de Otávio: “eu estou comendo um



frango em minha casa. Isso é um ato normal?”. Este questionamento da ação cotidiana, que reflete o estado emocional de Otávio, eleva de novo para o primeiro plano o conflito central da peça: sua metamorfose. O plano das ideias se funde, então, ao plano da ação e tudo passa a ser questionado, revisto e alterado pela nova visão de mundo que se apodera da personagem. Segue-se, como na cena anterior, um diálogo ambíguo, que tenta se apoiar em questões pontuais, como a qualidade do frango, sua textura e seu sabor, para aos poucos se transformar em uma explosão desgovernada de ódio e raiva, que não encontra espaço exato na fala, nem nos elementos dispostos em cena. Assim sendo, o conteúdo transborda da personagem como uma enxurrada violenta, como se já não coubesse dentro de si, à procura de uma forma que lhe possa conter.

Olga, a esposa de Otávio, atua como contraponto. Sem acesso ao conteúdo velado do discurso de seu marido, tenta se apoiar em ações cotidianas, sugerindo que eles continuem a conversa na sala, mesmo depois de ele ter jogado o frango no chão. Essa tentativa de impor a normalidade a qualquer preço, reprimindo o espanto e a violência que as ações de Otávio geram, é claramente uma atitude fadada ao fracasso e potencialmente cômica. Cumpre a função de provocar estranhamento, ressaltando o tom grotesco pelo descompasso que se impõe entre o universo de Otávio e o mundo ao seu redor.

Segundo Jean-Pierre Sarrazac, o grotesco tem como característica essencial a impossibilidade de conciliação dos contrários, condição esta refletida na oscilação entre o trágico e o cômico. Vejamos a definição que Sarrazac estabelece a partir da leitura de Hegel:

(...) ele [o grotesco] corresponderia a uma oscilação entre trágico e cômico, entre proliferação e redução. Nesse sentido, é significativo o fato de Hegel condenar em sua *Estética* a “imaginação grotesca” como uma distorção da forma clássica, que “expulsa as formas particulares para fora das fronteiras precisas de sua qualidade própria [...] e não exprime a tendência à conciliação dos contrários senão sob a forma de uma impossibilidade de conciliação”. Ali onde a ironia sugere o contrário, o humorismo o evidencia e o grotesco atesta uma impossível conciliação. (SARRAZAC, 2012, p. 99)

Impossibilitado de trazer à tona seu conflito interno, de dividi-lo com a esposa, principalmente pelo fato dele mesmo não conseguir organizar esta tensão íntima, Otávio explode. A fala, no texto, passa a ser grafada em caixa alta, como se quisesse desesperadamente se impor e se expandir pelo papel. Trata-se de um jorro incerto, que ao mesmo tempo em que procura vazão, tenta se refrear. Este acesso de raiva, que poderia se transbordar indefinidamente, é interrompido pela entrada da personagem Jéssica, recolocando Otávio na função de pastor. Ela, jovem e fiel à igreja, está em conflito com o posicionamento de sua mãe, Maria, que se afastou dos cultos por não concordar com as novas ideias de Otávio. Este será precisamente o estopim para a ação principal da trama – o assassinato de Maria.

Cabe ressaltar esta passagem específica do texto. Enquanto Otávio fala, uma rubrica indica que Jéssica – assim como Olga na cena anterior – mantém-se impassível.

Otávio – Ela está errada! Escuta bem: a sua mãe está errada. A sua mãe não importa! Não importa a interioridade dela, a singularidade dela, enquanto algo além de um ser que é, que foi a sua mãe, não importa ela especificamente, a Maria! Não é importante! O FATO PURO DE ELA SER MÃE É O QUE IMPORTA! A PALAVRA! AS PALAVRAS DIVINAS, ESTÃO ENTRE NÓS E AS COISAS, SÓ QUE DO LADO DE FORA, JÉSSICA! NÃO DO LADO DE DENTRO! AS PALAVRAS SE PROPAGAM, SURGEM E SE REPRODUZEM DO LADO DE FORA!!! ELAS É QUE IMPORTAM, NÃO O SIGNIFICADO INTERNO, NÃO A MÃE ESPECÍFICA! NÃO IMPORTA, A REPRODUÇÃO HUMANA, A MÃE, O PAI, ESPECÍFICOS, O QUE JÁ ESTÁ DADO, NÃO IMPORTA!!! O QUE IMPORTA É MUITO MAIOR QUE ISSO! MUITO MAIOR! VOCÊ SABE QUEM É A MINHA MÃE, OS MEUS IRMÃOS, O MEU PAI??? É VOCÊ! SOU EU! É QUEM SEGUE A PALAVRA! EU SÓ TENHO A PALAVRA, QUE É A PALAVRA DO SENHOR, QUE ME MOSTRA, QUE ME MOSTRA O MUNDO, QUE GUIA O MEU OLHAR, QUE RECORTA O MUNDO OBLIQUAMENTE, E O MOSTRA PARA MIM, JÉSSICA! É COMO DISSE MATEUS: Jesus estava falando com as multidões, FALANDO!, e a mãe dele, e os seus irmãos, estavam fora, procurando falar com ele. E avisaram Jesus: eis que a tua mãe e os teus irmãos estão fora e procuram te falar. E Jesus respondeu: quem é a minha mãe e quem são os meus irmãos? E apontou os discípulos, e disse: aqui estão a minha mãe e os meus irmãos, porque aquele que fizer a vontade de Meu Senhor que está nos Céus, esse é o meu irmão, a minha irmã e a minha mãe! AS PALAVRAS DE DEUS IMPORTAM MAIS, JÉSSICA! A MANEIRA COMO AS PALAVRAS PERPASSAM AS COISAS, JÉSSICA!!! IMPORTA MAIS DO QUE A SUA MÃE ESPECIFICAMENTE! AS PALAVRAS, AQUI, NO AR, AQUI! AQUI!!!!”

Neste trecho, a separação entre significado e significante, a que faz menção a fala da personagem, exemplifica o conflito entre ação e pensamento no interior do discurso. A palavra ganha destaque – materialidade – como elemento desvinculado do sentido que carrega, fazendo crer também que a disritmia entre as ações e a fala ao longo do texto – como, por exemplo, a fala normalizada das personagens frente às ações absurdas de Otávio – seja uma forma de transpor esta cisão para a estrutura dramaturgica. As palavras, na carpintaria de Dal Farra, não se convertem necessariamente em ação, no sentido dramático. Elas estão apartadas, em certo contexto, de uma causalidade direta. A ação da peça deriva mais da ausência delas, daquilo que é suprimido do discurso – do que é velado, bem como da contradição entre fala e subtexto. É muito mais interna do que externa, apesar de se manifestar por meio da interação dialógica. É neste sentido, imerso no conflito entre a palavra e a ação, que Otávio é impelido a agir.

Sua primeira ação é uma visita à casa de Maria, na terceira cena – talvez sua intenção já fosse assassiná-la caso não estivesse lá uma terceira personagem, Thereza, uma fiel também descontente com a pregação de Otávio. O diálogo, uma vez mais, se configura ambíguo. Tudo aparece camuflado por uma fala aparentemente cotidiana, sem que se esclareça o foco central da conversa. Nada, porém, se assenta sobre a normalidade. Thereza coloca muito açúcar em seu café, bem mais do que seria verossímil supor. Otávio joga o seu café na pia, lava a xícara e a enche de novo. Há, como nas cenas anteriores, certo exagero grotesco que contrasta com a fala aparentemente corriqueira.

A situação torna-se inteiramente insuportável e Otávio decide ir embora sem colocar em curso o seu plano – mas permanece fora de cena, observando a conversa das duas. Neste momento, surge outra alusão ao livro *A metamorfose*, agora expressa na fala de Thereza – ela expõe sua opinião sobre o conteúdo das pregações do pastor.

Thereza – Errado?... (Pausa)... Hum, não sei: eu não acho “errado”, eu acho outra coisa, sei lá... Acho meio chato, meio... Não sei, meio sem energia, meio repetitivo, meio assim, sabe?... Mas, enfim, é uma opinião! A minha opinião. Não vale mais do que a sua opinião, do que

a opinião dele, ou do que a opinião, sei lá, de uma barata!... Não é verdade? Mesmo os animais, até mesmo os insetos de certa forma, até eles têm as suas opiniões sobre as coisas!... Por isso que eu digo, “que tenham as suas opiniões”! Não importa! Não é verdade?... Ah, é. É sim, isso mesmo.

A comparação feita por Thereza entre Otávio e uma barata pode aludir à personagem central da novela de Kafka, Gregor Samsa, que parece ter se transformado nesse bicho – o romance não especifica exatamente o tipo de inseto em que Gregor se metamorfoseou, mas é bastante comum encontrarmos ilustrações que o reproduzem como uma barata. Aqui, a comparação ainda faz um paralelo com a fala de Otávio na cena anterior, em que ele desvincula as palavras de seus significantes. “Opiniões”, como afirma a citação de Thereza, não importam; qualquer um, mesmo uma barata, pode ter a sua. O que conta é a ação. Discurso e ação, de novo, aparecem desvinculados, mas agora na fala de Thereza, como se o conflito interno de Otávio começasse a tomar o todo da peça.

É curioso notar como as referências às obras literárias *A metamorfose* e *Crime e castigo* aparecem sempre muito próximas no texto. Vale lembrar que em *Crime e castigo* a velha agiota assassinada explora seus clientes e a sua irmã mais nova. Esse aspecto desprezível da usurária é a justificativa moral capaz de fomentar a intenção de Raskólnikov de eliminá-la e, assim, comprovar a sua teoria. Só nestes termos, segundo seu raciocínio, ação e discurso poderão enfim se conectar. Vejamos, agora, a fala da personagem Maria. Trata-se do final de uma conversa entre mãe e filha que se dá logo após a visita de Otávio.

MARIA – ...e ainda joga o dinheiro na minha cara, assim, como se fosse culpa minha! Ainda me humilha! Vai, faz isso mesmo! Com a sua mãe! Você deve achar que eu me orgulho! Que eu acho bonito, né! Deve achar que eu QUIS botar as joias no penhor!!! Não! Eu me envergonho! Eu me envergonho muito! Mas você não! Com você está tudo certo, não é? Tu-do cer-to! Com você essas coisas não vão acontecer, ah, não! Nunca! A sua mãe, ela é burra mesmo! Resmunga sozinha...falar assim da mãe... Da mãe!... E o jeito que ela me deu o dinheiro, com desprezo!...

(Jéssica saiu totalmente do campo de visão dela. Maria guarda o dinheiro na roupa).

No exemplo da peça, Maria penhora suas próprias joias, usando esta prerrogativa para chantagear a filha; já no romance de Dostoiévski, é Raskólnikov quem penhora suas próprias joias com a velha agiota, inclusive como estratégia para assassiná-la. Em ambos os casos, a exploração aparece como a justificativa moral que, pelos olhos dos protagonistas, determina a escolha das personagens que serão mortas – ação esta que não se encerra em si, mas que está a serviço de uma ideia. Neste contexto, o dinheiro torna-se um elemento mundano, que as pessoas autoproclamadas extraordinárias precisam superar para alcançar sua plenitude. Não é por outro motivo que, mais adiante, veremos Otávio suado e com os olhos esbugalhados, mas estranhamente calmos – como indica a rubrica –, rasgando as notas de dinheiro arrecado pela Igreja que, segundo sua lógica, estão sujas. “São apenas notas”, ele grita enquanto executa a ação, pedaços de papel que não têm relação com o concreto, como nomes próprios, como Otávio, como Olga, como qualquer coisa. A personagem se esforça, mais uma vez, para separar o significado do significante. Nada melhor do que tomar o dinheiro como exemplo para dar forma ao seu discurso; nada mais abstrato, mais etéreo, mais desprovido de significado – o dinheiro refere-se a quase tudo, sem se conectar a nada. Rasgando notas, o pastor comprova para si mesmo a sua teoria: de que é preciso suprimir a subjetividade e negar qualquer significado maior às coisas e às pessoas, para se pôr em Deus. Vejamos o trecho:

Otávio – ...MAS EU NÃO SOU OTÁVIO! ISSO EU NÃO SOU! OTÁVIO É SÓ UM NOME QUE SERVE PARA QUE AS PESSOAS POSSAM ME CHAMAR. NÃO TEM NADA. NADA DENTRO DESSE NOME, NADA DENTRO DE MIM, OLGA!!! VOCÊ PERCEBE??? NÃO TEM NADA!!! QUANDO EU NÃO FOR MAIS ESSE TERNO, QUANDO EU NÃO FOR A FORMA DO MEU CABELO, O FATO DE EU TER UMA MULHER, AS COISAS QUE EU FAÇO, QUANDO EU NÃO FOR MAIS NADA DISSO, NADA DESSA MESQUINHARIA DA SOBREVIVÊNCIA NO MUNDO, QUANDO EU ESTIVER FORA DISSO É QUE EU ESTAREI EM DEUS! Por enquanto eu sou só isso! SÓ ISSO, E POR ENQUANTO EU NÃO USO NOTAS SUJAS!!! Pausa. Pega algumas notas rasgadas. AS NOTAS RASGADAS! ELAS ESTÃO EM DEUS! AS NOTAS RASGADAS ESTÃO EM DEUS, OLGA, O ATO DE RASGAR A NOTA É O ATO QUE ME PÕE EM DEUS!!!

Sua interpretação quase literal da passagem bíblica do Novo Testamento que dá nome a peça – em especial dos trechos em que o conhecido, o familiar, são apontados

como os maiores inimigos do homem no seu caminho à salvação – é levada ao paroxismo ao se dirigir às coisas e às palavras, cisão que se instaura, antes de tudo, no interior da personagem. Dividido em dois, Otávio conclui que precisa agir. “A essa altura”, assassinar Maria, “talvez seja o... O evento! O fato! Talvez eu consiga mesmo, talvez eu consiga, através disso, a... A unidade, não sei!!!”. Otávio faz a passagem do pensamento para o verbo. É preciso agir definitivamente em nome da unidade. Assim termina o primeiro ato.

Até aqui, a trajetória do pastor foi construída de dentro para fora. Partimos do interior de Otávio – de sua metamorfose íntima –, enquanto percorremos ambientes privados – um quarto de hotel, sua própria casa, a casa de Maria –, e neles observamos, em um movimento crescente, a tensão entre o público e o privado. O aumento desta tensão chega ao limite da curva dramática no final do primeiro ato, desembocando em uma possibilidade de resolução que se consuma no discurso proferido pelo pastor na cena de transição: trata-se de uma tentativa malsucedida de confissão pública, pois o assassinato já foi executado. Otávio, porém, colapsa no meio da sua pregação.

A segunda parte do texto é composta por uma cena única: um churrasco na casa do casal novo-rico Thereza e Carlos. Saímos da esfera pública e entramos de novo na esfera privada. A diferença agora é a inversão do vetor da ação, que passa a vir de fora para dentro, num movimento de retração. A cena é violentamente cômica. Nela, Thereza oprime Olga; Carlos oprime Thereza; Carlos oprime Olga; enquanto Otávio, com as mãos sujas de terra, não interage com ninguém. É só quando recebe uma ligação, informando que foi destituído da função de pastor, que ele reage, exasperado, sem que isso traga para si a atenção dos demais. Todos se esforçam para manter as aparências, mesmo depois de Otávio confessar o seu crime – revelação que não produz o efeito esperado: o churrasco prossegue normalmente.

A estrutura da peça se configura a partir do movimento de expansão e retração do conflito interno da personagem central. A violência que dele se precipita já se encontra entranhada no universo da peça e no discurso das personagens, e seu efeito é nulo. É por este motivo, acreditamos, que o assassinato de Maria – e, mais ainda, a confissão deste crime – não se configura como resolução do conflito, mesmo porque não há, no texto, pretensão alguma de resolução. Pelo contrário, vê-se um esforço crescente no sentido de exacerbar as contradições de Otávio até o último limite, sem que

haja qualquer válvula de escape dramático que as concluam, a tal ponto que elas se espraíam pelo texto na própria estrutura da linguagem, na forma específica como o texto se apresenta no papel. Todas as citações seriam, nesta leitura, um transbordamento do discurso para fora da subjetividade da personagem dramática, incapaz de ser contido pelo diálogo intersubjetivo. O texto, portanto, acaba por conferir relevo à palavra, ressaltando sua materialidade como estratégia para acolher as idiossincrasias que habitam a personagem do pastor, contaminando toda a estrutura.

O tempo em *Mateus, 10* é linear. O espaço é inteiramente ficcional. O desenvolvimento do enredo se dá, à primeira vista, basicamente por meio de diálogos entre as personagens, sem o emprego de expedientes narrativos que configurem quebras expressivas. Quando o ator fala com a plateia, ele está falando como personagem dentro do contexto diegético da peça, nunca comentando a ação, descrevendo-a de fora ou narrando acontecimentos do passado. Mesmo na ausência de hibridizações, ou seja, na ausência de mistura entre os gêneros, não podemos considerar que este seja um texto dramático, pois ele se apresenta tão fissurado e repleto de referências externas, que, apesar de sua estrutura estar calcada em personagem, conflito e ação, deles nada resulta de dramático. Mais consistente, no entanto, é observar a tensão que o texto projeta sobre a forma – a violência com que ele força os pilares do drama. Neste sentido, podemos concluir que a dramaturgia, apesar de não absorver procedimentos relevantes derivados da cena – *opsis* –, apresenta elementos textuais que extrapolam o enredo – *mythos* –, fornecendo informações que ampliam a leitura da própria cena – pois a coloca em relação material com diferentes universos literários. Este artifício, sem dúvida, é um indicativo da presença do autor, que costura estas referências no corpo do drama para melhor despi-lo.

### **Alegoria e ruína**

2013 – *Cais ou da indiferença das embarcações*, Kiko Marques.

Personagens:

- Sargento Evilázio
- Poita Rorimeri
- Magnólia

- Nilmar
- Bonifácio
- Waldeci
- Walcimar
- Walciano
- Berenice
- Juciara
- Guarda com o Nilmar
- Mãe de Magnólia
- Cabo Menezes
- Cabo Moacir
- Cachorrinho
- Locutor do Circo
- Ozório
- Andréia Polaka
- Padre Silas
- Marlei
- Mãe Walcimar
- Pai Berenice
- Neival
- Valnei

Sinopse: “(...) Entre o começo e o fim, *Cais* materializa um destino que se repete, quase como uma maldição, através de três gerações de duas famílias, que se encontram e desencontram ao longo da segunda metade do séc. XX, numa ilha remota, inspirada na geografia verídica de Ilha Grande, no litoral do Rio de Janeiro. Walciano é filho de Walcimar e neto de Waldeci, o homem que levou ao suicídio Magnólia, depois de uma chantagem obscena feita por ele. (...) Magnólia era casada com Bonifácio, melhor amigo de Waldeci na infância. Waldeci será assassinado devido à ação instigadora de Bonifácio, que assim se vingará. (...) O suicídio de Walciano no fim da peça, a sua união com o barco, narrador impassível, é a união com um destino de morte que, manifestado no suicídio de Magnólia, provocado por Waldeci, volta agora para a linhagem de quem



o provocou, isto é, para o neto de quem o projetou. Walciano realiza-se no momento da sua própria morte, que compensa a morte causada por seu avô. É precisamente a neta de Magnólia, Juciara, amante dele, que de resto tem trânsito com o reino do além, quem o encaminha para o gesto definitivo. (...) Nesta peça, o ponto de vista é dado por um navio, uma poita e um suicida. A ação decorre numa ilha, ao longo de três gerações, de duas famílias, cujos destinos se cruzam. Enquanto as personagens da 1ª geração tomam conta dos seus destinos, e as da 2ª geração se resignam, as da 3ª mal se distinguem dos destinos da ilha e do navio. Como alegoria, *Cais* mostra um impasse coletivo”.<sup>36</sup>

O espetáculo, levado ao palco pela Velha Companhia, estreou em 29 de outubro de 2012, no mezanino do Instituto Cultural Capobianco, sob a direção de Kiko Marques, que assina também a dramaturgia da peça. O texto está dividido em dois atos.

A saga, que abrange o período de 1934 a 1996, é costurada de forma não-linear pelas figuras de dois narradores: um barco, Sargento Evilázio; e uma poita – uma espécie de boia – amarrada a ele, Rosiméri. O espaço da ação é o cais. Nele, na primeira cena da peça, vemos o médico Walciano sendo observado pelos dois narradores, prestes a se suicidar. O tempo está em suspensão e os narradores divagam sobre o fim:

Rosiméri – Você sente isso?

Sargento Evilázio – Sinto.

Rosiméri – O fim. (*Pausa*) posso te fazer uma pergunta?

Sargento Evilázio – Claro.

Rosimeri – O que é o fim?

Descobriremos, com o avanço do enredo, que a primeira cena se passa em 1996 – fim da saga –, quando o velho barco, já sem utilidade há algum tempo, foi afundado; tudo o que será evocado por ele a seguir é uma tentativa de recompor a estrutura – a carne – de uma ruína. A pergunta de Rosimeri, portanto – “o que é o fim?” – é feita em direção ao passado – o fim como início de uma aventura. Como aponta Jorge Loureiro, em sua análise crítica, “o ponto de vista póstumo, do narrador morto, preside à

---

<sup>36</sup> LOUREIRO, Jorge. *Questão de crítica*. Vol. IX. Número 67, Rio de Janeiro, 2016.

apresentação dos fatos do enredo da peça” (LOURAÇO, 2016, p. 82), aqui representado por três instâncias: o barco, a poita e Walciano. Quanto aos dois primeiros, são uma dupla de narradores-coisa – absurda e inanimada –, que pontuam os tempos da ação – o ano – e nomeiam as personagens dentro de uma breve descrição poética dos contextos de cada cena, como neste exemplo, extraído do início da cena 2:

Sargento Evilázio – 1949. Hora dos segredos. Um sol e uma noite sem lua antes de ser encontrada morta, com os pés amarrados numa cadeira e usando o seu melhor vestido, Magnólia, 27 anos, está esperando, parada. No cais, que se move imperceptivelmente.

Esta narração indica o início da cena do suicídio de Magnólia, que irá se conectar, ao final, com a cena do suicídio de Walciano – representante da última geração de seu clã, “ponto de fuga de toda a ação, em cuja personagem se concentra e precipita o destino de todas as outras.” (LOURAÇO, 2016, p. 83). A presença de Walciano ao longo da peça se dá de forma distinta à dos narradores. Além das cenas em que aprece no tempo presente, contracenando com outros personagens da sua geração, surge também como manipulador de bonecos em cenas que evocam o seu passado – um dado do espetáculo (*opsis*) já absorvido pelo texto. Atua, portanto, como analisa Louraço, não só como personagem dramática, mas como “encenador póstumo”. Neste sentido, seguindo a reflexão proposta pelo crítico, o ponto de vista narrativo da peça compreende a somatória destas três figuras mortas: o barco, a poita e Walciano.

Antes de avançarmos, é fundamental esclarecer que Louraço inicia sua crítica a partir deste ponto, tomando as figuras dos narradores póstumos como eixo central para desenvolver sua reflexão – a qual nós não pretendemos nos desviar nem contrapor, mas apenas aprofundar determinados aspectos. Partimos, portanto, não apenas do texto em si, mas também de uma análise sobre ele, que nos servirá aqui de guia.

Dito isso, prosseguiremos na esteira da ponderação proposta pelo crítico, em que a figuras dos narradores póstumos é compreendida dentro do terreno delimitado por José Antonio Pasta Júnior como “formações supressivas” –, ponto de vista impossível, em que o narrador, tal como o de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, nasce (começa a narrar) a partir de sua própria morte. São, portanto, figuras-

limite, que habitam o terreno movediço entre o ser e o não-ser. No caso de Brás Cubas, Pasta diz:

(...) visto que o narrador se forma desaparecendo, ele deve, a rigor, narrar a sua história de um ponto de vista que não se constitui. Esse é bem o paradoxo constitutivo desta forma do romance: ele deve, evidentemente, ser narrado, mas de um ponto de vista que *não existe*. Como ele dá ‘solução’ a esse paradoxo? Ele se irá desdobrar desde um ponto de vista que se forma pela sua supressão, portanto, do ponto de vista da morte. Dessa maneira, as *Memórias póstumas* são a formalização de um impasse fundamental do romance brasileiro: o de produzir romances a partir de uma matéria histórica hostil às exigências dessa forma literária. (JUNIOR, 2012, p. 14. Grifo do autor)

Pasta identifica ainda a presença dessas formações supressivas em obras como *Vestido de Noiva* e *Valsa nº 6*, de Nelson Rodrigues, o filme *Terra em transe*, de Glauber Rocha, além de em sua forma mais acabada, em *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Segundo ele, essas figuras narrativas não são um traço exclusivo da nossa produção literária e cultural, mas são bastante recorrentes, por carregarem em si a condição alegórica de nossa constituição histórica, calcada no conflito entre a formação da identidade individual e a supressão da alteridade, que não permite a distinção dos indivíduos e das coisas, e que se prefiguram na oscilação perpétua de um pêndulo entre o eu e o outro. (LOURAÇO, 2016, p. 84). Pasta ainda cita, sobre este aspecto, a definição de Paulo Emílio Salles Gomes:

A esse propósito, é impossível não lembrar a célebre formulação de Paulo Emílio Salles Gomes, crítico e historiador central do cinema brasileiro, que, a propósito das vicissitudes da formação cultural no Brasil, disse: ‘A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não-ser e ser o outro’. No Brasil, são muitos os que admiram, a justo título, a fórmula de Paulo Emílio, na qual se vê uma espécie de oráculo nacional, mas nem sempre se quer, entretanto, tirar dela as conclusões necessárias, percebendo a mesma ‘dialética rarefeita’ na oscilação de Brás Cubas entre o ser e o não-ser –, provavelmente sua primeira e mais fulgurante formulação. (JUNIOR, 2012, p. 12)

Este movimento oscilante entre o ser e o não-ser está inscrito também na estrutura circular de *Cais*, que, ao misturar começo e fim em um mesmo ponto de partida e de chegada da ação, transforma-se em alegoria da imobilidade – condição a que estão submetidas às personagens da peça. Louraço identifica no texto uma passagem representativa deste moto perpétuo, na piada contada repetidamente pelo barco Sargento Evilázio à poita Rosiméri, na última cena:

Sargento Evilázio – Não. O mestre do barco parou os motores e disse. Oh, uma ilha. O contramestre disse. De fato, é uma ilha. Ele disse: O que faremos? O contramestre disse: Vamos saltar. O mestre então contou um, dois três e deu um salto. No mesmo lugar.

(Pausa. Silêncio. De repente a poita explode na gargalhada.)

Rosiméri – Saltou, no mesmo lugar. Muito boa. Muito boa. Conta de novo.

Sobre este trecho, o crítico analisa que a inércia das personagens – que chegam ao final da ação como se nada houvesse se transformado – revela “um impasse maior das sociedades segregacionistas e discriminatórias” que são as de língua portuguesa, em que a impossibilidade de transformação social oblitera os destinos individuais, os quais se encontram desprovidos de finalidade, pois não se configuram em “emancipação individual ou coletiva”. Tudo, portanto, permanece onde está, “provisório, improvisado, ajeitado, desenrascado, no limiar” (LOURAÇO, 2016, p. 85). Nesta condição impossível entre o ser e o não-ser, em que toda a ação dramática não corrobora para o desfecho transformador, mas para – tal qual em *Esperando Godot*, de Samuel Beckett – a alegoria de um estado intransponível, a alternativa do riso se apresenta não só como forma de escape, mas também como possibilidade de assimilação do absurdo – um ato de sobrevivência, pois. Não é à toa que a personagem de Brás Cubas – “não esqueçamos, *Brás* é o Brasil, segundo seu próprio autor” (JUNIOR, 2010, p. 20) –, entre outras personagens centrais da nossa literatura, lança mão de um humor volúvel, que se materializa no romance quase que involuntariamente:

Os heróis desses romances [*Senhora*, de José de Alencar; *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis; *O ateneu*, de Raul Pompéia; *Macunaíma*, de Mário de Andrade; e *Grande sertão*:

*veredas*, de Guimarães Rosa] são, todos eles, muito cambiantes e alguns deles o são de modo muito espetacular, até mesmo algo desconcertante. Às vezes essas mudanças chegam a roçar involuntariamente o cômico e, mesmo, a perturbar a verossimilhança literária dos caracteres. (JUNIOR, 2010, p. 14)

Os narradores de *Cais* não são personagens volúveis como o é, por exemplo, o narrador de *Memórias póstumas*, até porque a presença deles na peça está diluída, sendo mais sentida nos intervalos entre as cenas dramáticas – bem diferente da presença do narrador no romance de Machado de Assis, em que sua figura não se descola dos acontecimentos nem um por um instante. Não é possível compará-las sem antes levarmos em consideração as distâncias que as separam. Certas aproximações podem ser realizadas antes por alguns de seus aspectos particulares, de que falaremos a seguir, do que pela forma como se manifestam em cada obra. O “involuntariamente cômico”, apontado por Pasta na citação acima, é um exemplo destes aspectos. Não que a comicidade do narrador machadiano apareça com o mesmo colorido em *Cais*, isso não podemos afirmar, mas que ela preenche o vazio deixado pela impossibilidade da personagem lidar de outra forma com o seu destino, com a sua supressão, isso talvez seja um dado que permita aproximá-los. Mas o mais importante é ressaltar que, assim como Brás Cubas, os narradores de *Cais* ocupam um lugar inverossímil dentro do contexto geral da obra – já não existem no momento em que narram. E que neste patamar diferenciado, que destoa do realismo que permeia as cenas dramáticas da peça, Sargento Evilázio e Rosiméri cumprem não só a função narrativa, de introduzir as cenas, organizá-las, e por vezes, ocupar o lugar de uma rubrica, mas cumprem também a função de extravasar o universo da fábula, potencializando sua dimensão alegórica.

Para tratar deste tema, a obra *Alegorias do subdesenvolvimento*, de Ismail Xavier, nos será bastante útil. Segundo Xavier, tudo começa em Walter Benjamin<sup>37</sup>, em seu estudo sobre o barroco.

Da reflexão sobre o barroco nasce um conceito de alegoria muito particular. Nele, é feita a crítica do símbolo romântico, da ideia de que na aparência se exprime a essência, de que a boa forma é o momento feliz que põe tudo em suspenso para oferecer a intuição imediata de

---

<sup>37</sup> BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Trad. Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

uma verdade universal. Para Benjamin, pensar a questão do símbolo, para valer, é fazê-lo retomar uma dimensão teológica e colocá-lo dentro de uma problemática que sempre lhe foi própria: como pensar a relação entre o finito (natureza, homem, linguagem) e o infinito (Deus, Verdade)? (...) A versão secular da ideia de símbolo, como aparência iluminada que exprime a essência, é em si problemática; e o maior equívoco mesmo é – observa Benjamin – avaliar a tradição barroca a partir dessa ideia. O símbolo se associa a uma tradição que privilegia ‘o espírito encarnado dentro das coisas’, a relação orgânica interior/exterior sustentada por um movimento imanente de expressão (...) o homem inserido na natureza sente-se em casa (...) A alegoria, segundo Benjamin, expressa justamente o contrário. É própria a uma sensibilidade que reconhece haver entre o homem e a natureza uma dissociação, entre espírito e letra, uma fratura; uma sensibilidade que interroga o mundo das altas esferas, do qual se vê afastada, e acaba por mergulhar sempre mais no apego à experiência humana do tempo, efemeridade a que se vê condenada sem salvação, sem aquele processo teleológico de ascensão redentora (XAVIER, 2012, p. 457-8)

Em *Cais*, tudo é descontínuo. A peça começa pelo fim, para, logo em seguida, se estilhaçar em fragmentos que vão e vem no tempo, sem que se coloque em primeiro plano a lógica causal dos acontecimentos narrados. Toda a costura rapsódica articulada pelos narradores em ruínas simula assim uma forma caleidoscópica, sem traçar um contínuo entre as gerações, mas apenas uma massa de tempo indivisível, em que passado e presente são a mesma coisa, o mesmo gesto, a mesma ação repetida infinitamente. Salta-se de um ano para o outro – de uma geração à outra –, para trás e para frente, até que o espectador/leitor perceba sua totalidade.

É neste sentido que o suicídio de Walciano – a primeira e a última ação da peça – representa a dobradura no tempo em que se encontra o suicídio de Magnólia – segunda cena da peça –, relação esta que não pode ser compreendida totalmente pela noção de causalidade – já que o suicídio de Walciano não é apenas o desfecho, é também o princípio, um gesto que se repete –, mas como uma condição, ou uma “maldição”, como pontua Louraço. Mas é evidente que existe uma ordem cronológica, e que o suicídio de Magnólia encadeia toda uma série de eventos que irão culminar no suicídio de Walciano. Trata-se, no entanto, de uma relação de causa e efeito frouxa, que se esfumaça ao longo dos anos e das gerações, pois o sacrifício não representa o pagamento de uma dívida moral – desfecho –, já que tudo o que tem a ver com o passado, neste gesto, está ligado a uma força do tempo que escapa à ação dos

indivíduos. Trata-se de destino, em uma chave que só a noção de alegoria pode nos ajudar a decifrar. Neste sentido, Lou-raço conclui a sua crítica com o seguinte raciocínio:

Como alegoria dos destinos de uma comunidade, *Cais* ecoa sensações comuns a todos e materializa a noção de impasse coletivo que vem da impossibilidade de agir para mudar as coisas. (...) O resgate da honra e da liberdade pressupõe credor e devedor. Mas essa noção de honra individual, assente na distinção entre o eu e o outro, parece ter decaído, ao longo do período histórico da peça, tornando-se uma massa disforme em que o resgate é inviável. Pela lógica da formação supressiva, aquelas figuras de credor e devedor, predador e presa, juiz e réu, algoz e vítima, senhor e escravo tornam-se a mesma, indistintas e ainda assim diversas. Ninguém se põe no lugar do outro e todos se reveem no outro (LOURAÇO, 2016, p. 87-8)

Esta alegoria é construída no decorrer do texto a partir do emprego de dispositivos que embaralham a cronologia dos acontecimentos em favor da não-linearidade, com o objetivo de reforçar a totalidade do tempo – e não apenas a sucessão de eventos dramáticos. São saltos temporais evocados por narradores suprimidos em um tempo impossível, que acabam por estruturar a peça em uma dimensão alegórica.

Nesta construção, são utilizados recursos dramáticos e épicos de forma imbricada, evidenciando a hibridização de gêneros distintos, bem como o uso de dispositivos performáticos, como a presença de Walciano na função de “encenador póstumo”, fato que faz oscilar representação e presença, na medida em que coloca organicamente em curso um jogo cênico dentro do desenvolvimento do enredo – *mythos*.

### **A máscara do autor**

2014 – *Pessoas perfeitas*, Ivam Cabral e Rodolfo García Vázquez.

Personagens:

- Ruy que, às vezes, é Sarah
- Sarah que, às vezes, é Ruy

- Dona Esperança
- Robalo
- Cacilda
- Maristela
- Elder
- Binho
- Medalha

Sinopse I: “O espetáculo fala de seres tensionados por suas relações com o mundo e consigo mesmos, convertendo tais ‘sujeitos sujeitados’ em ásperas criações teatrais. Talvez três sejam os tipos de máscaras que eles assumam. A jovem interiorana que chega à capital para viver uma experiência mística (Julia Bobrow), o garoto de programa com quem ela começa a namorar (Henrique Melo) e a mãe deste, uma frívola mulher suburbana (Marta Baião), são tipos que tendem ao histriônico e ao caricatural, calcados em manifestações de exagero e exterioridade. Um segundo grupo é formado pela ex-cantora fadada à morte (Adriana Capparelli) e pelo escritor decadente que vaga pela cidade (Fábio Penna) – sobre os quais uma atmosfera de *derrisão melodramática* assenta tão bem. Por fim, outro par se forma, a partir do qual o espetáculo atinge momentos de uma tragicidade das mais comoventes. Trata-se do açougueiro solitário (Eduardo Chagas) e do zeloso filho de uma mãe com Alzheimer que à noite se transforma em outra pessoa ao fazer uso de disquete-amizade (Ivam Cabral). A máscara de ambos parece transitar pelo registro do clown branco, devotada à ‘pureza romântica, melancólica, sentimental’, como atesta o *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*”.<sup>38</sup>

Sinopse II: “Pessoas Perfeitas é um título com evidente sentido duplo: nome de uma seita ‘oriental-e- evangélica’ e referências ora trágicas ora risíveis a seres nada perfeitos. No caos urbano surgem a mocinha interiorana e mística que se envolve com um garoto de programa endurecido nas periferias; o casal sem diálogo, ele amorfo, ela em permanente histeria; o solteirão que cuida da mãe com Alzheimer e sublima a homossexualidade em linhas de disquete amizade; a cantora de bar que não aconteceu e está gravemente doente; o escritor sem obra no protesto vazio dos alcoólatras. Pode

---

<sup>38</sup> Crítica do espetáculo *Pessoas perfeitas* realizada por Welington Andrade, publicada no *site* da *Revista Cult*, em 20 de outubro de 2014. Acessado em 01/02/2017.



parecer excessivo mas o texto de Ivam Cabral e Rodolfo García Vázquez é baseado na observação de moradores do centro paulistanos e em entrevistas realizadas. É o breve instante ‘extra-pós ou pansexual’ (vamos inventar um nome) de Os Satyros. Mesmo assim, o enredo abre pouco espaço ao aposentado solitário, o desempregado idoso, à viúva esquecida.”<sup>39</sup>

Sinopse III: “A montagem apresenta as histórias de sete personagens que se cruzam em algum ponto. Ruy cuida da mãe com Alzheimer e ameniza a sua solidão no disquete amizade, sob o disfarce de Sarah. Sua irmã Maristela é uma cantora de boate que já não consegue mais brilhar nos palcos por causa de um câncer em estado avançado. Ela tem uma paixão obsessiva por Elder, um poeta que não ficou conhecido. A menina mística Medalha, que acabou de perder os pais, chega a São Paulo para fugir da solidão. Ela encontra Binho, que se prostitui nas ruas do centro. Ele saiu bem cedo da casa dos pais: o açougueiro Robalo e a extravagante Cacilda. Desde então, a mãe come compulsivamente e o pai gasta seu tempo livre da mesma forma que Ruy.”<sup>40</sup>

O espetáculo *Pessoas perfeitas* estreou no dia 15 de agosto de 2014, no Espaço dos Satyros 1, na cidade de São Paulo.

O texto<sup>41</sup> começa com um epílogo sem nenhuma rubrica inicial, nele um ator emprega a terceira pessoa do plural:

Um ator – Boa noite. Nossa peça termina assim, com vocês na plateia e o vazio no palco. Pois foi assim que começamos o nosso processo. Vazios. Então, aos poucos, vieram lembranças, histórias que vivemos, vimos, ouvimos falar, sonhamos, rimos e tememos. E foi de tudo isso que pensamos em mostrar essas histórias. E, agora, no encontro delas com vocês, podemos dizer que acontecerá um fenômeno: o fenômeno do teatro. Mais ou menos assim...

Ao informar que toda narrativa que virá a seguir abrigará vestígios do mundo real, manipulados e processados pelos autores e pelo grupo, de uma forma “mais ou

---

<sup>39</sup> Crítica do espetáculo *Pessoas perfeitas* realizada por Jefferson Del Rios, publicada no Caderno 2, jornal *O Estado de São Paulo*, em 21 de setembro de 2014. Acessado em 01/02/2017.

<sup>40</sup> Sinopse extraída do site Catraca Livre: <https://catracalivre.com.br/sp/spetaculo/indicacao/os-satyros-fazem-nova-temporada-de-pessoas-perfeitas/>. Acessado em 01/07/2016.

<sup>41</sup> Para esta análise, usaremos a versão publicada pela editora Giostri, em sua primeira impressão, em 2014, na cidade de São Paulo.

menos” teatral, os autores estabelecem um código com o leitor/espectador – um dado de realidade – que irá permear toda a peça. Este projeto ficará evidente quando os discursos das personagens oscilarem entre o diálogo intersubjetivo e a fala épica, se configurando como um dispositivo dramático fundamental para o desenvolvimento do enredo, como demonstraremos logo a seguir.

Antes, porém, cabe comentar a sequência do trecho – o epílogo no lugar do prólogo. São quatro horas da manhã:

Um ator – Às quatro da manhã, Binho caminha pela rua do Arouche, onde faz michê. Enquanto no extremo da cidade, sua mãe, Cacilda, dorme com muitos cremes da cara. Às quatro da manhã, Robalo, marido de Cacilda, assiste a tevê. E, nesse dia, resolve de mansinho sair da cama. Perto das quatro da manhã, dona Esperança está dormindo no banco traseiro do carro de Ruy, que está vestido de Sarah, trafegando pela radial, com destino à Vila Matilde. Enquanto, num apartamento da rua Augusta, Maristela, filha de dona Esperança, que dorme no banco traseiro do carro de seu irmão, Ruy, está morrendo. Às quatro horas da manhã, Maristela cambaleia até o elevador e depara-se com Elder que, naquele instante, está saindo para comprar cigarros. Às quatro horas da manhã daquele dia, o mundo está desabando aqui na terra. Menos para Medalha que dança ao som de uma música indiana e está muito, muito feliz!

O enunciado cria a imagem de um frame pausado de um filme poucos segundos antes da ação definitiva – uma suspensão do desfecho que conecta o espectador ao futuro trágico das personagens. Sabemos que Maristela, por exemplo, irá morrer; cabe então a nós, espectadores, descobrirmos como e por quê. Esta inversão, que anuncia o fim antes do começo, na verdade, nada revela. Cumpre a função tradicional de um prólogo que instiga, que desperta o interesse do espectador para o desenvolvimento do enredo, lançando pistas, expectativas. Trata-se da primeira interferência dos autores como rapsodos, que costuram a trama para potencializar seu efeito.

A presença autoral também pode ser sentida ao longo do texto nas oscilações constantes entre os discursos dos narradores e das personagens. Ao longo das vinte e duas cenas do texto, este recurso será empregado em praticamente todas elas. Os atores, por meio da quebra épica, irão revelar aspectos das personagens que o diálogo

intersubjetivo não dá conta. Um jogo de linguagem, em que o enunciado pula da primeira para a terceira pessoa do singular, como neste exemplo:

Ruy – Eu escolhi ser feliz com a senhora, sabia? É. Põe o bracinho aqui agora, estica, isso. E escolher ser feliz é um privilégio. Não é pra qualquer um. Quantas pessoas podem dizer de boca cheia que escolheram ser felizes? Eu posso. Agora o outro braço, estica, isso, estica. *Mais ou menos isso. Às vezes, ele carrega a dúvida se havia mesmo uma escolha. Tudo isso foi acontecendo muito rapidamente. Hoje ele poderia ser assistente da gerência lá no almoxarifado do Metrô. O chefe elogiava muito o desempenho dele. Teve várias promoções desde que entrou na empresa.* Eu tinha até esse sonho de comprar o apartamento onde eu morava, já tinha até visto um empréstimo, tava tudo certo, tinha entregado a documentação... E ela tinha a vidinha dela... Tranquila e feliz. Então, um dia ela foi à padaria e... Esqueceu.<sup>42</sup>

As passagens em itálico separam graficamente os momentos dramáticos dos momentos épicos. Aqui, como em passagens posteriores, o narrador se apropria do discurso para desmentir a personagem – Ruy mente para si enquanto cuida da mãe com Alzheimer. Neste exemplo, a fala épica executa a função de revelar a verdade oculta da personagem: um dado de realidade que desmascara a ficção.

Em outras passagens do texto, iremos encontrar ainda outra situação: o diálogo épico. Vejamos os trechos a seguir:

Binho – *Local: uma lan house de um chinês no Largo do Arouche. Cinco máquinas velhas. Eu ocupo uma e a mina aqui do lado, ocupa outra.*

Medalha – *O tempo dele acabou e ele decide comprar mais alguns minutos.*

Binho – *O tempo dela não acabou mas ela decide comprar mais alguns minutos*

(...)

---

<sup>42</sup> As passagens em itálico já estão no texto analisado nesta dissertação. Uma publicação da editora Giostri, SP, 2014.

Binho – Não. Sou gaúcho. Minha família inteira é de lá. Faço referência a palavra “era”, porque sou órfão. Morreu todo mundo, não sobrou ninguém. Só eu. *Claro que ele nunca ia dizer que é da periferia de São Paulo, que nasceu na Zona Leste e é um típico paulistano. De tanto mentir sobre a sua origem, ele começou a acreditar que era órfão do Rio Grande do Sul mesmo.*

Medalha – Eu também não sou daqui. Acabei de chegar. *Ela também não pode dizer que veio do interior, que a única pessoa que ela tinha era a mãe que morreu, ou melhor, se suicidou, dias antes do aniversário da morte do pai. Ela não pode dizer que herdou um bom dinheiro da família mas que, proporcionalmente ao excesso de dinheiro, ela vive um excesso de abandono. Ela não pode dizer que fugiu da sua cidade natal porque viver consigo mesma se tornou insuportável.* Ainda fico meio confusa com esses prédios todos, esse trânsito doido, gente correndo pra cima e pra baixo, esse comércio que não fecha nunca, essas manifestações... Na verdade, acho os olhos das pessoas meio vazios. *Ainda não tenho intimidade para dizer pra ele que eu vim por um motivo maior.* Não conheço ninguém ainda.

(...)

Elder – *Ele entende que casamento e solidão são os dois lados de uma mesma moeda. A mulher dele, professora da USP, intelectual bem sucedida, sustenta os seus delírios e, sem ela, ele estava morto. Fato.* Não consigo conviver com a mediocridade dos que não vivem a poesia 24 horas por dia. Gente assim só fala boçalidade, só pensa num futuro de mesquinaria pequeno-burguesa. *E você se acha o tal?* Não sou o tal, mas pelo menos tenho coragem de não ser pequeno. *E tua coragem está na cocaína, é isso, então?* Você não sabe de nada, seu merda. *Merda é você!* Sai daqui, não quero falar com você agora. Eu escolho se os meus segredos vão ser histórias de medo ou de heroísmo.

(...)

Cacilda – E eu jogando o buquê? Aquele buquê de margaridinhas do campo? Lembra das meninas loucas gritando para pegar o buquê?

Robalo – *Mentira. Todas as mulheres estavam fugindo do buquê. Diz que o buquê de noiva grávida dá azar.*

Cacilda – *Mentira dele! Ele sabe muito bem que meu buquê dava sorte. Tanto é que foi a Suzana quem pegou. E seis meses depois, ela tava casada. E muito bem casada!*

Os quatro trechos apresentam formas distintas de interação entre vozes épicas. Em alguns casos, ela se dá de maneira indireta, por meio de triangulação com a plateia, jogo que cria o efeito dialógico, como no primeiro trecho. Já no último, quando Cacilda contradiz a afirmação de Robalo, chegando a empregar a primeira pessoa do singular

durante a narração, “meu buquê”, o diálogo se estabelece concretamente, mais até do que quando as personagens dialogam na chave dramática – já que as personagens pouco se escutam. Ou mesmo quando se estabelece um diálogo entre o narrador e a personagem Elder travado por um único ator, como no terceiro exemplo.

Em todos os casos, porém, há sempre uma voz que tudo sabe e tudo vê, que se mistura com o discurso das personagens para dizer o que elas não são capazes ou talvez nem saibam como dizer, feito um narrador romanesco, onisciente, dentro do universo da ficção. Essa voz épica que paira sobre as personagens, revelando coisas sobre elas e sobre o enredo, não está apartada da ação dramática, mas em constante diálogo com ela: ambas estão costuradas. O comentário épico das personagens em *Pessoas perfeitas* faz a engrenagem da ficção andar, desponta elementos ocultos do diálogo intersubjetivo e, por vezes, adiciona uma nova camada subjetiva. Com exceção do início do epílogo, que expõe o processo de feitura do texto, extrapolando os limites da ficção, borrando suas fronteiras com o real, todas as demais interferências épicas estão voltadas para o desenvolvimento da ação dramática. A esse respeito, podemos traçar um paralelo com o teatro épico brechtiano, conforme definição do verbete “Épico/Epicização” no livro *Léxico do drama moderno e contemporâneo*, organizado por Jean-Pierre Sarrazac:

A epicização brechtiana não seria senão uma intensificação do que há de narrativo em *todo o teatro*, a fim de permitir a um teatro dialético, filosófico e político desabrochar e dar conta, por meio das fábulas que fustigam a memória e exigem a interpretação do espectador, de um mundo moderno de história complexa, que a forma dramática tradicional não é mais capaz de captar. (SARRAZAC, 2012, p. 79)

De fato, se retirarmos do texto de Ivam Cabral e Rodolfo García Vázquez os elementos épicos, veremos uma dramaturgia plana, sem quase nenhum relevo filosófico ou de viés político mais aparente, em um enredo bastante simples, composto por personagens também planas e solitárias, interligadas por fiapos narrativos que convergem para reforçar a ideia de que a metrópole – espaço da ação – é um deserto afetivo e estéril. É por meio do comentário épico, enunciado pelos atores na condição de narradores, que os autores pretendem transmutar destinos tão impotentes em contradições tão expressivas, capazes de instigar no espectador reflexões sobre algo

maior que a fábula em si. Mesmo assim, é preciso ponderar se no texto tal procedimento vai além do drama, no sentido de tornar épica a somatória das miudezas de cada conflito.

Como aponta Welington Andrade no trecho da crítica reproduzido no início desta análise, as personagens se apoiam em tipos para existirem no palco, como num baile de máscaras. Mal ajustadas, no entanto, as máscaras precisam ser retiradas de tempos em tempos, entre uma deixa e outra, para que o narrador possa fazer emergir o drama por trás da caricatura. Esse jogo permite que a cada passo, a cada gesto, a figura se revele humana, densa e complexa, ganhando assim o status de personagem. É o narrador, portanto, que confere dramaticidade à personagem e ao narrador, impulsionada pelo jogo pendular entre o épico e o dramático.

Podemos especular que a voz autoral também se apresenta mascarada ao camuflar as operações de costura da trama – a arquitetura dramaturgica que confere unidade ao texto. O dado inicial, de que a peça é o resultado de um trabalho em grupo, de observação e pesquisa, não revela os muros que os autores ergueram para criar um universo hermeticamente fechado. Apesar de presente o tempo todo, esta voz está colada à ficção, cuidando para que o andamento do drama mantenha seu ritmo e não se perca na superfície dos diálogos pueris. Trata-se de uma voz encerrada no universo arbitrário da ficção, mas que se apresenta como elemento épico distanciado, capaz de abrir fissuras nas paredes do drama, o que de fato não se realiza. Toda a ideia de belo e bem acabado permeia a peça do começo ao fim, sem que se configure uma dramaturgia rapsódica no sentido épico do termo. Tanto que as unidades de tempo e espaço de cada núcleo de personagens se organizam nos moldes aristotélicos, respeitando a cronologia dos fatos e da ação dramática: causa e consequência.

Essa não é uma afirmação, no entanto, que desabona o projeto dramaturgico que permeia o texto. Mas apenas tem o objetivo de ressaltar que o manejo de algumas estratégias de alargamento do drama não representa, necessariamente, uma renovação do drama. E é importante frisar que o drama em si não é um valor a ser superado ou renovado. Cabe entender, tão somente, como os autores articularam no papel os elementos constitutivos do texto e como eles se relacionam ao projeto como um todo.

Em suma, apesar de se valer de recursos épicos – de manter aberto um canal de diálogo: uma fissura na quarta parede que separa os autores e a plateia, e outra na parede que separa os autores e as personagens –, a peça segue uma linha dramática que prioriza o desenvolvimento dramático das personagens e a resolução de conflitos. São personagens solitárias lidando com a indiferença da metrópole, com suas próprias frustrações e seus recalques, numa tentativa vã de superação. Há, sem dúvida, a pretensão de que elas alcancem ao final uma dimensão coral, épica, capaz de romper o drama, adquirindo assim o estatuto de seres sociais, representativos de um tempo e de uma localidade específica: a metrópole de São Paulo. Mas à medida que esta pretensão se articula no texto, fica evidente que os autores estabeleceram um recorte muito específico de personagens interligadas por arranjos dramáticos – pequenos conflitos – arbitrariamente conectados, com objetivo de estabelecer um conjunto ordenado e fechado, pouco afeito a interferências externas.

Talvez, e este é apenas um exercício especulativo, caso os núcleos não se unificassem em uma trama única, mas mantivessem uma estrutura multitrama mais arejada, fosse mais crível o intento épico que perpassa a obra. Haveria, ainda supondo, mais espaço para que fissuras irrompessem, de fato, no arranjo dramático, podendo, assim, confluir para uma estrutura mais aberta e rapsódica, que parece ser a intenção inicial do grupo, principalmente se considerarmos o discurso da primeira cena – o epílogo –, em que os autores se mostram dispostos a operar dados de realidade.

Para entendermos como este arranjo se impõe sobre as personagens, iremos descrever os núcleos que compõem a peça, montando um pequeno esquema de ações entre eles.

- Núcleo um: Binho é filho de Cacilda e Robalo.
- Núcleo dois: Maristela é uma cantora de bar gravemente doente, obcecada por Elder, um escritor alcoólatra e fracassado.
- Núcleo três: Ruy cuida da mãe com Alzheimer de dia, à noite se transforma em Sarah.

Os conflitos se estabelecem pela relação destes três núcleos: Robalo (um) mantém contato com Sarah (três) pelo “disque amizade”. Quando se encontrarem, no final da peça, Robalo irá matá-la. Maristela (dois) é irmã de Ruy/Sarah (três). Cacilda e

Robalo (um) recalcam a verdade sobre o filho, Binho (um), que fugiu de casa e é garoto de programa.

A personagem Medalha atua como uma espécie de ponto de fuga – um contraponto aos destinos trágicos que se articulam em cada núcleo. Menina órfã, vinda do interior, herdou uma boa quantia de dinheiro depois da morte da mãe. Sozinha em São Paulo, bastante ingênua e mística, procura estabelecer relação com alguém. Medalha conhece Binho em uma lan house, pesquisando sobre uma seita chamada Pessoas Perfeitas – interesse mútuo que se configura como gatilho para a formação de um par romântico nada convencional. Ela, diferente das demais personagens, mantém-se alheia ao trágico. Há nela um fio de esperança que se liga à personagem Binho – uma espécie de oposto dialético, calejado e cético –, e juntos trilharão o único percurso ascendente da peça; o que, por oposição, acaba por ressaltar a tragicidade dos demais núcleos, estruturados com arcos dramáticos descendentes: morte e desencontro, assassinato e loucura, são desde o começo promessas feitas – cabe a Binho e a Medalha sublimarem o trágico.

Este jogo de dualidades está no DNA da peça. Ele pode ser encontrado na oscilação entre trágico e dramático, entre dramático e épico, entre realidade e ficção, e está explícito no próprio título, já que não há personagens perfeitas na peça, mas apenas as fissuradas, as cindidas, todas impregnadas de conflitos. A questão é que, por si sós, elas não se sustentam; solicitam a observação externa dos autores, que as organizam de maneira coletivizada – pois assim, por meio do épico, elas poderão se consolidar dramaticamente e, ao mesmo tempo, ao se organizarem dramaticamente em uma trama costurada, organizam-se de forma épica. Chamá-lo de drama épico, por mais paradoxal que pareça, pode ser o mais adequado. Assim sendo, em sua estrutura podem ser localizadas informações destinadas ao ator e à presença do processo de criação, sendo um indício da assimilação de dados do espetáculo – *opsis* – no enredo – *mythos* –, que se retroalimentam.

### **O movimento do palíndromo**

2015 – *Árrã*, Vinicius Calderoni.



Personagens:

- Janaina
- Pedro
- Menino
- Menina
- Jornalista
- Narrador
- Mulher
- Maratonista
- Repórter
- Âncora masculino
- Âncora feminino
- Presidente
- Tradutora
- Criança
- Maurílio
- Lucia
- Lucas
- Rose, o GPS
- Eugênio
- Ulisses
- Juca
- Barney
- Promotora
- Réu
- Orador
- Dora
- Pedro Paulo
- Médico
- Vanessa
- Daniel
- Verônica

- Mosca
- Matilde
- Mauro
- Júlia
- Miguel
- Motorista
- Ele
- Ela

Sinopse: “Dois intérpretes (...) se desdobram em múltiplos personagens, que promovem saltos no tempo e no espaço: dos espectadores que assistem um concerto para violoncelo solo pode-se saltar para um casal em seu primeiro encontro na mesa de um bar; de lá, para uma aldeia na África onde uma menina sofre o ritual de mutilação genital caminhando sem escadas para o pronunciamento de um presidente da República; ou ainda, encontrar um garoto que visita pela primeira vez o planetário, e pousar logo a seguir no diálogo entre um homem solitário e o aparelho de GPS de seu carro, entre muitas outras situações. Permeando toda a dramaturgia do espetáculo está a investigação sobre encontros radicais de alteridade, sobre diferentes papéis que o outro, este desconhecido, pode assumir numa relação interpessoal: objeto de desejo, de curiosidade, de rivalidade, de estranhamento.”<sup>43</sup>

O espetáculo *Arrã* estreou em 17 de setembro de 2015, no espaço cênico do SESC Belenzinho, onde realizou temporada até 11 de outubro do mesmo ano. A dramaturgia e a direção são assinadas por Vinicius Calderoni, que integra, com Rafael Gomes – também diretor e dramaturgo –, a Companhia Empório de Teatro Sortido. A versão do texto da peça analisada nesta pesquisa foi publicada pela editora Cobogó, em 2017.<sup>44</sup>

Trinta e nove personagens – sem contar as vozes que aparecem anônimas no texto – são visitadas por dois “atores-jogadores”,<sup>45</sup> que por meio do movimento – principalmente do movimento dado pela palavra; pela dinâmica das trocas discursivas –

---

<sup>43</sup> Sinopse extraída do *site* da Companhia Empório e Teatro Sortido: [http://emporioteatrosortido.com.br/arquivos/ETS\\_Arra-release.pdf](http://emporioteatrosortido.com.br/arquivos/ETS_Arra-release.pdf). Acessado em 27/03/2017.

<sup>44</sup> CALDERONI, Viniciu. *Arrã*. Ed. Cobogó, Rio de Janeiro, 2017.

<sup>45</sup> Definição empregada pelo autor no prefácio da publicação da peça intitulado *Instruções para abrir uma janela*. Na primeira temporada, o elenco foi formado por Thiago Amaral e Luciana Paes, ambos integrantes da Companhia Hiato.

instauram uma polifonia cênica de fragmentos do cotidiano, que, somados, dão voz a uma multidão. Em primeiro plano, conseqüentemente, não estão as muitas personagens que se alternam em velocidade vertiginosa, mas o intérprete que joga – que brinca – no espaço de representação, ao inventar espaços e contextos ficcionais. Não é à toa que o texto parte do teatro, ao acompanhar, logo na primeira cena, um espectador que chega à sala de espetáculo – o primeiro foco narrativo, dos muitos que virão –, para então se expandir pela bilheteira, pelo público, pelo violoncelista que se apresenta, antes de ir para o mundo, através desta janela que se torna o palco.

Deste passeio inicial pelas múltiplas subjetividades que emanam dos indivíduos ao longo de uma apresentação artística – o concerto –, o autor parte para um longo trajeto por fragmentos do cotidiano, para então voltar a se encerrar no palco, ao final, como uma espiral que se fecha em um mesmo lugar, mas em um novo contexto, pleno de experiência. Segue, portanto, o mesmo percurso da interjeição que dá nome à peça, *Ãrrã*, que pode ser lida de traz para frente, como um palíndromo.

O texto usa como dispositivo inicial uma voz anônima capaz de perscrutar o universo interior da plateia. Usa como estratégia linguística a alternância entre a narração e o discurso indireto livre, por vezes se estendendo por pensamentos em primeira pessoa que, sem divisão clara, se misturam a outros pensamentos inter cruzados polifonicamente. O autor mergulha, assim, nas subjetividades que se multiplicam ao longo de uma apresentação artística, como se observasse a audiência com uma lente de aumento ou por meio de uma câmera subjetiva, estabelecendo de saída um código com o leitor/espectador calcado na pluralidade de percepções possíveis. Esta estratégia coloca em xeque a noção de personagem, como aponta Sarrazac neste trecho:

É aqui que o personagem se redefine e talvez se reconstrua, no desvão entre a voz que fala e os discursos que ela pronuncia, na dialética cada vez mais complexa entre identidade que vem a falar e falas de origens diversas, no seio de um teatro que decerto não é mais narrativo, mas que participa do comentário, da autobiografia, da reiteração, do fluxo das vozes que se cruzam na encenação da fala. (...) “Quem fala aqui?” É a pergunta que subsiste, desde que tudo passa como se a fala, uma vez emancipada das necessidades da encarnação, e como que independente, passasse por uma voz que não obstante não é nem diretamente a do autor, nem obrigatoriamente a do narrador – o eu épico sendo o agente de um projeto assegurado –, nem completamente a do ator. Esses personagens do entre-dois talvez reiterem em

pontilhados nossas identidades vacilantes e nossos engajamentos; eles não desaparecem do palco como poderíamos esperar, assombram-nos graças a reminiscências e desejos que se esgotam, sempre lá, não mais plenamente lá. (SARRAZAC, 2012, p. 137-40)

A passagem entre o teatro e a “vida” que vem a seguir, em *Arrã*, é feita também por meio jogo: um casal que acaba de sair do teatro, e que, enquanto espera o seu carro no estacionamento, brinca de inventar profissões para os demais espectadores na plateia – como se todos, atores e audiência, tivessem acabado de assistir ao mesmo concerto. O teatro, portanto, se projeta como espaço material de jogo inserido dentro da diegese, o que acaba por conferir materialidade não só ao espaço, mas também aos atores e a própria audiência.

Será apenas nesta cena, a terceira, que aparecerão as personagens assim denominadas. São Janaina e Pedro, que – como já mencionamos acima – especulam biografias projetadas sobre a audiência. Deste jogo emergem várias possibilidades de enredo, que se alternam em um diálogo quase narrativo, até que uma destas possibilidades se converte em drama. Assim acompanhamos a primeira passagem da metalinguagem para o mundo – agora os intérpretes serão transportados para uma sequência de fragmentos da vida, conectados por fios tênues.

Salta-se do casal em frente ao teatro para um menino e uma menina em fuga, em algum país da África, e deste contexto, sem escalas, salta-se novamente para um discurso presidencial e assim sucessivamente até o final, de fragmento em fragmento, até o retorno para o teatro. Estas passagens são determinadas pela mudança engendrada pelo discurso, sem indicações de rubricas – e pela mudança no nome das personagens, mas esta dimensão é acessível apenas ao leitor. Sendo assim, o espectador está sujeito à sensação de estranhamento dado pela mudança abrupta de contexto. Tomando emprestada aqui de novo uma referência de outra linguagem, o cinema, é como se houvesse, nessas trocas, um ajuste de foco. Um lapso na percepção que, findado o estranhamento, se realinha. Aos poucos este código, que a princípio gera certa confusão, será plenamente absorvido pelo leitor/espectador, que poderá fazer uma ponte entre a materialidade do teatro, evocada no início do texto, e as ficções que virão a seguir. Entende-se, portanto, o jogo como chave de leitura.

Há um cuidado extremo, no texto, na conexão dos fragmentos por meio da linguagem. São ganchos que o autor insere no texto sempre que o discurso se altera. Como neste trecho:

Janaina – Ela está usando o vestido mais bonito que tem e um colar de pedras que a mãe fez pra ela.

Pedro – Eles dão as mãos, se escondem, e ele diz a ela:

Menino – Vamos fugir!

Menina – Você enlouqueceu?

O gancho, neste trecho, é determinado pela deixa anterior, que abre a possibilidade para a fala de outra personagem em outro contexto. Mas o gancho também pode ser determinado pela ação, pelo espaço, pela entrada ou saída de uma personagem, entre tantas outras estratégias empregadas no texto. Seja como for, é sempre, em primeira instância, apontado pela fala, não pela rubrica – que quase não é utilizada. Não há, portanto, nenhuma menção no texto à mudança de luz, cenário ou figurino; salta-se, sem preparação e por meio da fala exclusivamente, de um espaço para o outro, de uma personagem para a outra, de um fragmento para o outro. A fala conduz, assim, o jogo cênico, já que ele está contido no próprio discurso. A fala, neste sentido, se apresenta como totalidade, na medida em que não solicita complementos externos; nela, a organização do espaço já está implícita, pois está impregnada pelo jogo teatral. Assim sendo, em *Arrã*, falas e ações não se separam. Vejamos o que diz Sarrazac sobre o movimento:

Na escrita dramática, se o movimento, na origem, é fornecido pela ação, como afirma Hegel após Aristóteles, a crise da ação faz surgir outros tipos de movimentos, que extrapolam a noção de ação. (...) Mas o movimento de uma peça não se limita a elementos isoláveis representados pelo texto das réplicas e pelos movimentos cênicos. É um movimento menos aparente, que resulta da (ou preside à) composição mesma da obra, de redes de sentido que lhe subjazem e – referência obrigatória no cinema – de sua montagem. (SARRAZAC, 2012, p. 124-5)

A relação entre texto e cena – entre *opsis* e *mythos* –, aparece na peça amalgamada na palavra. Não há ponto de separação entre uma dimensão e outra – estão fundidas no jogo estabelecido pela linguagem. A palavra, ao pôr em ação o jogo, sugere também a cena, motivo pelo qual o espectador/leitor não se atém aos personagens, mas à dinâmica entre os intérpretes. Não há um enredo, nem contextos espaciais, temporais ou temáticos, que sirvam de fio condutor, apenas a sucessão de fragmentos – que se encerram neles mesmos –, orquestrados pelo autor rapsodo e executados pelos intérpretes. É possível identificar algumas recorrências, personagens que voltam a aparecer, mas ainda quando isto acontece não se forma um arco dramático capaz de sustentar uma trama – não se trata de uma peça multitrama, pois não há trama. Pelo contrário, os fragmentos se conectam para pôr em evidência não os conteúdos tratados em cada sequência pelas personagens, mas para revelar a própria dinâmica que os agrupa. O discurso é dado, portanto, pela noção de movimento, não físico, mas discursivo, que se converte em multiplicidade infinita. Neste sentido, podemos nos arriscar a afirmar que o texto se encontra mais próximo da cena – *opsis* – do que do enredo – *mythos* –, mesmo não havendo em seu corpo quase nenhuma indicação cênica.

Forma e conteúdo se unem para trazer à tona diferentes presenças e subjetividades, lembrando ao leitor/espectador que o mundo é muito mais vasto do que às vezes somos levados a crer, quando nos deparamos com representações fechadas e lineares – ou quando inventamos, para nós mesmos, uma narrativa linear e fechada. Uma lembrança também para o próprio teatro, portanto, que pode se expandir como espaço de alteridades, sem necessariamente se encarcerar como espaço apenas de representação. *Árrã* convoca, no cerne da sua proposta, um teatro amplo e multifacetado, mais aberto às dúvidas do que às certezas. Um teatro, em suma, em que o desvio – o acaso – seja o próprio fim, e não um atalho para se chegar a algum lugar.

Essa estética do material desemboca assim em outra concepção da teatralidade, não mais como representação, mas apresentação, *mise en présence*: A partir do momento em que o palco não pretende mais ser contíguo e comunicante com o real, o teatro não é mais colonizado pela vida. O desafio estético se desloca: não se trata mais de encenar o real, mas de colocar em presença, confrontar, os elementos autônomos – ou signos, ou hieróglifos – que constituem a especificidade do teatro. (SARRAZAC, 2012, p. 105. Grifo do autor)

Há que se ponderar, no entanto, que esta multiplicidade está restrita a contextos cotidianos e banais de uma determinada faixa social, em que não se articulam diferenças de classe, mas apenas subjetividades de indivíduos quase autônomos, que parecem não pertencer a nenhum lugar. A ligeireza das situações e a ausência de profundidade nos conflitos que se avolumam é uma constante que pode passar despercebida, como se este fosse um dado natural, mas há um claro recorte ao se privilegiar apenas personagens e contextos possíveis dentro de um universo de indivíduos inseridos plenamente na dinâmica social. Talvez, e este é apenas um exercício especulativo motivado pela leitura do material, o texto potencializasse ainda mais o seu discurso sobre a multiplicidade se incluísse, também, o cotidiano de outros indivíduos, os excluídos – ou os perversamente incluídos – em seu jogo de fiar. Mas este seria outro texto.

Em suma, o texto apresenta hibridismos entre gêneros literários, principalmente no início, marcado pela polifonia de vozes e pela alternância entre a narração, o discurso indireto livre e o monólogo interior. No desenvolvimento, a partir da terceira cena, a estrutura do texto passa a ser marcada pelo jogo conduzido pela linguagem, que faz oscilar presença e representação, colocando em primeiro plano a performatividade do texto. O intérprete, portanto, acaba por distanciar-se das personagens ao se projetar no movimento veloz imposto pela dinâmica das trocas discursivas. Há, igualmente, a presença decisiva de recursos metalinguísticos, que contribuem para conferir presença também ao leitor/espectador, inserido no contexto diegético.

O texto é impregnado por uma escrita performativa, que, ao instaurar o jogo como chave de leitura, evidencia a materialidade do palco, dos intérpretes e da audiência. Para tanto, o espaço e o tempo se apresentam plenamente abertos. Sendo assim, o discurso evocado pelo texto se encontra atrelado à dinâmica imposta pelo movimento – uma determinação da linguagem que se projeta sobre a cena, tornando-a elemento central do texto. Percebe-se, portanto, a presença do autor-rapsodo como disparador deste movimento, ao agenciar códigos que se voltam contra a representação dramática, e que, em seu lugar, instauram o jogo cênico.

Cabe ressaltar aqui, um aspecto que será abordado mais detalhadamente no próximo capítulo. Há inúmeras similitudes formais entre *Arrã*, a última dramaturgia analisada, e *Por Elise*, a primeira. Tanto Vinicius Calderoni como Grace Passô exploram dispositivos performativos em seus textos, e ambos estão inseridos no

processo de criação das peças, como diretores e autores e até como atores – já que Calderoni também atuou na segunda temporada da peça. Advém daí uma dramaturgia muito mais próxima da cena – uma escrita mais performativa.

Este arco entre as peças analisadas, porém, não segue uma linearidade. Há vários desvios ao longo do caminho e não pretendemos passar ao largo deles. É importante destacar, no entanto, que na dramaturgia paulistana contemporânea há um movimento de aproximação da cena que se reflete nos textos, e que se esse gesto não serve como chave de generalização de toda a produção dramática em circulação na cidade hoje, por outro lado, ilumina a forma como ela é percebida e valorada pela instância de consagração que o Prêmio Shell representa.



### PARTE III – A DRAMATURGIA DO PRÊMIO SHELL

#### A cena no texto

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

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

Esta dupla autonomia do texto em relação ao drama, e da cena em relação ao texto, contribuiu para que a dramaturgia se aproximasse da poesia, do depoimento e do relato, apropriando-se de outros gêneros literários e, assim, tornando-se cada vez mais híbrida; por outro lado, a autonomia da cena fez surgir uma série de encenações de textos não escritos para o palco, como romances, poemas, documentos oficiais, jornalísticos e biográficos, entre tantas outras possibilidades de articulação da palavra no palco. Tanto da perspectiva do texto como da cena, a relação entre estes componentes teatrais passou a ser determinada pela fricção, pela resistência ou pela

justaposição. Para Sílvia Fernandes, um dos exemplos mais radicais deste fenômeno são as encenações feitas por Bob Wilson das peças de Heiner Müller:

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

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

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

distintas, da qual o texto prevaleceria sobre a cena; pelo contrário, tanto um quanto outro estariam plenamente integrados no todo e em suas partes.

Se a tensão entre o dramático e o espetacular, ou entre o teatral e o antiteatral, gerou tanto manifestações radicalmente antidramáticas e antimiméticas como reações opostas, seria mais adequado, antes de perceber a contemporaneidade como superação do paradigma dramático, reconhecer como essa tensão adquiriu, hoje, características próprias, por certo históricas, mas que não chegam a configurar o coroamento de uma progressão necessária. (Idem, p. 67)

Jean-Pierre Sarrazac, no caminho aberto por Bernard Dort<sup>46</sup>, considera que a tensão da forma dramática – tanto no que se refere à relação entre texto e cena, como no que se refere à relação entre forma e conteúdo no interior do drama –, a partir do final do século XIX, não caminha para uma superação dialética, como previa Peter Szondi, pela irrupção do elemento épico; nem para o florescimento de uma forma pós-dramática que, de algum modo, conteria o drama em sua formulação, mas amplamente reconfigurado pela cena. Em sua abordagem, pelo contrário, é a própria ideia de superação que é questionada, para que em seu lugar seja introduzida a noção de devir, no sentido de atribuir ao drama um movimento inerente e permanente de reinvenção. Desvios, hibridizações, apropriações seriam uma condicionante dos escritos para teatro, que sempre conviveram – de maneira mais harmônica ou mais conflituosa – com a dupla determinação do texto teatral – ao mesmo tempo literatura e teatro; ao mesmo tempo texto e cena.

Se com o fim da era textocentrista, em que o texto determinava a encenação, a cena pôde emancipar-se do drama; o texto, em um duplo movimento, pôde tanto se afastar do modelo convencionado a partir do Renascimento, como, em grande medida, pôde também se apropriar da cena, internalizando-a cada vez mais, ao ponto em que se torna quase impossível, hoje, estabelecer os limites entre um e outro. É neste contexto que Josette Féral retoma a distinção entre *texto* e *texto performativo* proposta por Richard Schechner, para assim refletir sobre a produção contemporânea. O *texto*, na definição de Schechner, preexiste à representação, servindo de ponto de partida para a encenação, e sobrevive a ela enquanto obra literária autônoma. Já o *texto performativo* é

---

<sup>46</sup> DORT, Bernard. *O teatro e sua realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

indissociável da representação e existe apenas enquanto materialização cênica relacionada a outros componentes da escritura teatral; não pode ser tomado, a princípio, enquanto obra literária, pois depende da cena para existir.<sup>47</sup> Em ambos os casos, Féral considera que sempre haverá um terceiro elemento textual, o qual denomina *texto espetacular*, que, em última instância, é o que determina a existência de um texto no palco. Em sua análise, seria este o “resultado de uma urdidura cerrada entre o texto e os demais elementos da representação, uma urdidura na qual os elementos estão estreitamente imbricados e quase que indissociáveis.” (FÉRAL, 2015, p. 250-1). Neste sentido, todos os textos levados à cena são incorporados pelo texto espetacular, sem, necessariamente, entrarem para a categoria de textos performativos.

De fato, seria adequado dizer que os dois termos desta distinção – “texto” e “texto performativo” – representam os dois polos entre os quais oscilam atualmente as encenações no seu uso do texto e que o teatro, segundo os encenadores, as épocas e a estética teatral do momento, têm oscilado – e oscila sempre – de um extremo ao outro. [...] A distinção entre um teatro baseado no texto prévio que lhe serve de matriz para a encenação e um teatro em que o texto significativo é apenas o texto performativo representa, demasiado bem, intuitivamente, a diferença entre “teatro tradicional” e o “novo teatro.” (FÉRAL, 2015, p. 250)

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

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

Em diálogo com Féral, Sílvia Fernandes irá trazer para o centro da questão a ação dramática, que pela sua transformação – e em alguns casos, pela sua ausência –

---

<sup>47</sup> FÉRAL, Josette. 2015, p. 247.

engendrou profundas mudanças na relação entre texto e cena a partir do início do século passado. A autora resgata em sua argumentação a cisão entre fala e ação apontada por Raymond Williams ao analisar a peça *A gaivota*, de Tchekhov, em que os diálogos já não correspondem à ação, em uma clara separação entre fala e performance. Neste contexto, o texto cria um hiato, forçando a encenação a agir sobre ele, perdendo, conseqüentemente, sua correspondência direta com a cena.

Ao preencher esse hiato, a encenação permitiu à dramaturgia completar o percurso de autonomia e de expurgo da ação dramática a que me referi anteriormente. E, por outro lado, também estimulou o movimento paralelo de incorporação da nova materialidade cênica. Nesse caso, a contaminação do drama pela cena contemporânea aconteceu especialmente pelo uso de procedimentos literários que já não pretendiam construir uma ação dramática para ser atualizada pelo palco. Agora os dramaturgos procuravam incorporar a própria teatralidade ao texto, na tentativa de apropriar-se de tudo aquilo que na representação é especificamente cênico. (FERNANDES, 2010, p. 162-3)

Esta contaminação da teatralidade pelo texto, que parece se acentuar na dramaturgia contemporânea, é exatamente o que pretendemos identificar nos textos analisados nesta dissertação, ao criarmos uma grade de análise que estabelece *mythos* e *opsis* como extremos contidos na própria dramaturgia. A partir dela, os textos serão agora reunidos em três grandes grupos:

- 1) *opsis*: os que apresentam em suas estruturas dispositivos cênicos incorporados de maneira orgânica ao material textual;
- 2) *mythos*: os que não apresentam, além das rubricas, outros dispositivos cênicos incorporados ao texto;
- 3) *formas tensionadas*: os que apresentam alguns destes dispositivos, os quais não determinam a estrutura do texto, apenas trechos específicos.

Este procedimento permitirá destacar algumas características comuns em cada grupo, para que em seguida sejam abordadas algumas polaridades que se apresentam em jogo no interior dos textos.

Finalmente, à luz das reflexões feitas sobre o *corpus* desta pesquisa, iremos traçar um breve histórico do Prêmio Shell com o objetivo de tentar posicionar a produção selecionada dentro da perspectiva do prêmio, empregando, em nossa análise, conceitos desenvolvidos pelo sociólogo Pierre Bourdieu.

## **Opsis**

O grupo dos textos que se situam mais próximos do polo *opsis* é formado por: *Por Elise*, de Grace Passô (2005); *Escuro* e *O jardim*, de Leonardo Moreira (2010 e 2011); e *Arrã*, de Vinícius Calderoni (2015). Em todos eles há a presença determinante de dispositivos performativos que se articulam no interior da dinâmica textual, para além das rubricas, provocando instabilidades e oscilações que evocam a materialidade do corpo do ator, do espaço cênico, da palavra e do processo de criação da peça, sem que se perca de vista o desenvolvimento do enredo. Suas estruturas não rompem, portanto, definitivamente com a representação, pois há ainda uma dimensão ficcional em curso, mas esta não se separa da materialidade dos elementos que compõem a cena. Representação e materialidade, em suma, apresentam-se imbricadas em um sistema de jogo desestabilizante, sem que haja quebras nítidas entre estas instâncias. Há, pelo contrário, muitos vazios, fissuras e desvãos que convocam a participação do leitor/espectador no sentido de completá-los – de decifrar as ausências do texto. Possibilidades de leituras se abrem, então, a partir da decodificação de um sistema que se encontra camuflado no interior de suas estruturas. Neste sentido, o receptor torna-se também parte do jogo, e conseqüentemente, por meio de uma postura ativa, adquire materialidade. O melhor exemplo desta dinâmica acontece em *Por Elise*, quando a ação do público de aplaudir ao final do espetáculo completa um movimento engendrado no próprio desenvolvimento peça, transformando-se em um ritual xintoísta – o ritual das palmas. O espectador, neste momento, é catapultado de sua posição de observador para a posição de participante; neste ato performativo, desaparece por completo a divisão entre palco e plateia. Uma situação parecida pode ser identificada também em *Arrã*, quando os intérpretes se sentam ao lado do público, no final do espetáculo, e descrevem o retorno do espectador até a sua casa, tornando-o objeto da representação. Já na dramaturgia de Moreira, tanto em *Escuro* como em *O jardim*, o leitor/espectador atua como o montador de um quebra-cabeça. É ele quem reúne as peças dispostas no espaço,

ciente de que sua posição irá interferir na leitura da obra. Nestas peças, o espectador/leitor é parte integrante do projeto, não apenas pela dinâmica inerente do ato teatral – que pressupõe a presença do público –, nem pela dinâmica da leitura – que pressupõe o leitor –, mas por compor um dos elementos fundamentais do processo de desenvolvimento do texto. Assim como os atores e o espaço cênico, o espectador/leitor também ganha presença na dramaturgia.

Quanto à relação ator/personagem, os textos fazem oscilar a personagem, em sua condição ficcional, e a presença do corpo do ator, material, por meio de dispositivos que misturam elementos biográficos, como, por exemplo, o nome dos atores para designar as personagens em *Escuro* e *O jardim*, mas que também aparecem em *Por Elise* ao incorporar, no discurso da personagem, as instruções cênicas direcionadas para os demais atores. Em *Arrã*, outro exemplo aparece quando, pela via do jogo discursivo, o intérprete se torna mais relevante do que as inúmeras personagens que representa. Neste caso, em primeiro plano, o gesto de representar se destaca, deslocando o objeto representado para segundo plano. O intérprete, em todos estes textos, assume ao mesmo tempo a condição de ator e performer, não sendo nem um nem outro, mas a unidade cambiante destes dois vetores.

Não só em segundo plano, como aquele que costura o texto, mas também como parte deste processo de construção e desconstrução da representação, que faz avançar a estrutura do texto, está também a presença do dramaturgo, que se faz sentir de diversas formas, mas principalmente pela manipulação dos dispositivos que aparecem como artifícios explícitos, não escamoteados. O leitor/espectador identifica o projeto do autor ao longo do desenvolvimento do texto à medida que decifra os códigos que engendram seu funcionamento, tornando-se, a partir disso, cúmplice no ato de montar a peça. O dramaturgo desce, portanto, do pedestal de artífice das subjetividades das personagens que se movimentam no espaço ficcional, para se alinhar ao ponto de vista do espectador/leitor, para que juntos construam possibilidades de leituras, e não apenas uma – imposta pelo dramaturgo. Em *Por Elise* essa presença se dá ainda no discurso das personagens, que absorvem comentários do autor misturados às falas. Em *Escuro* e *O jardim*, o público recebe do dramaturgo os fragmentos oferecidos pelo autor para que se construam arranjos diversos, como em um jogo de RPG, em que mestre e jogadores atuam ao mesmo tempo, um interferindo na dinâmica do outro. Já em *Arrã*, a presença do autor pode ser identificada como aquele que instaura o jogo entre os intérpretes e

deles com o público – e o próprio jogo se constitui, assim, como projeto. Em todos estes exemplos, a presença do dramaturgo faz parte da dinâmica do texto.

Podemos especular que o fato destes autores estarem, de alguma forma, envolvidos no processo de criação dos espetáculos, acumulando as funções de diretor, dramaturgo e, por vezes, de intérprete, contribua para que os textos absorvam organicamente, em suas estruturas, elementos da cena. Neste sentido, a posição do autor dentro do processo influenciaria uma dramaturgia que, apesar da contradição do termo, poderia ser classificada também de performativa. Não são, no entanto, textos compostos apenas por instruções e programas direcionados para o performer. São também textos dramáticos, com personagens, enredo e conflitos mais ou menos perceptíveis, mas fundamentalmente, são textos que abrigam dispositivos performativos no cerne de seus projetos, dos quais não se sustentam sem eles. Muito provavelmente, para estes autores, o ato da escrita teatral não se separa da cena; escrever, assim como atuar e dirigir, são partes integrantes de um mesmo fenômeno: o teatro. Esta pode ser uma das decorrências impressas nos textos da mudança de status do dramaturgo dentro do processo de criação teatral ao longo do século XX, em resposta à crise iniciada no final do século XIX, como identifica por Peter Szondi, em *Teoria do drama moderno*, bem como a absorção dos elementos trazidos à tona pelas vanguardas teatrais da década de 1960, que se lançaram para além dos limites do teatro e de outras linguagens, como a *performance art*. Nada, neste novo lugar do dramaturgo, neste novo arranjo também do processo de criação, se separa de forma estanque. Misturam-se as funções da hierarquia teatral, agora horizontalizadas e permissivas, assim como se misturam os gêneros literários, a representação e a materialidade, o real e a ficção, o processo e o resultado. Talvez esta seja a síntese contemporânea para a eterna crise do drama, que aqui não encerra as idiosincrasias essenciais do teatro, como a divisão entre texto e cena – entre realidade e ficção, entre presença e representação –, mas que apenas se reorganizam para lidar, no tempo presente, com o constante devir do teatro – em permanente crise, como aponta Sarrazac. Daí, supomos, precipita-se o impulso que avança o teatro em direção ao infinito, sem a necessidade de se chegar a lugar nenhum.

## **Mythos**



No outro extremo, encontram-se textos que, apesar de apresentarem alguns desvios, se caracterizam por uma estrutura mais dramática, em que o desenvolvimento do enredo é o principal elemento dramático. Em menor número, este grupo é representado pelas peças *Abre as asas sobre nós*, de Sérgio Roveri (2006); e *Amor de servidão*, de Marçal Aquino e Marília Toledo (2008). Nestes textos encontram-se personagens, ação dramática, conflito, intriga e desfecho organizados de modo linear em espaços determinados pela ficção. Neles estão, portanto, ausentes quaisquer dispositivos que evoquem a materialidade da representação, sendo todas as componentes textuais inerentes ao contexto diegético e a favor de seu desenvolvimento.

Apesar de alguns trechos dos textos apresentarem certo grau de hibridismo, como a narração que abre cada cena em *Amor de servidão*, e o lirismo que pontua algumas falas em *Abre as asas sobre nós* – bem como o emprego de recursos de edição, como o *flashback*, no último; e a sobreposição de uma notícia de rádio verdadeira, no primeiro – a tônica dos textos é marcada pelo diálogo intersubjetivo entre as personagens. Uma ação leva a outra em uma sequência causal de acontecimentos que gera tensão dramática, em sentido ascendente, até o desfecho. Estes dispositivos híbridos, portanto, que pontuam os diálogos, como a narração e o lirismo, não chegam, nestes textos, a se configurar como desvios de fato, mas como recursos estilísticos que auxiliam o dramaturgo a desenvolver melhor os enredos de suas peças.

Diferentemente do primeiro grupo, o segundo não absorve elementos da cena no texto, a não ser pelas rubricas, que cumprem a função exclusiva de organizar e indicar a leitura para uma encenação futura. Seus discursos são condicionados, portanto, pelo desenvolvimento do enredo, e não derivam de uma fricção ou de uma simbiose entre texto e cena no interior da dramaturgia. Neste sentido, a presença do dramaturgo não é identificada no corpo do texto, a não ser por meio da fala das personagens, que são conduzidas por uma força maior – onipresente, mas inacessível. São dramaturgias que ocultam, na verdade, a presença do autor. Ou como identifica Sarrazac, são dramaturgias produzidas pelo “dramaturgo-ventríloquo”:

Na concepção aristotélica-hegeliana da forma dramática o autor fica ausente da obra. Apaga-se perante as personagens. Haverá quem defenda que, escondido por detrás de cada uma delas, as manipula como bonecos a que daria a sua própria voz, a sua própria linguagem e

o seu próprio discurso. Dramaturgos-ventríloquos. Onde a denúncia feita por Bakhtin do caráter não dialógico do diálogo de teatro. (SARRAZAC, s/d, p. 51)

Esta comparação, apesar de pouco lisonjeira, não desabona a potência dramática dos textos. Pelo contrário, nela fica evidente o sucesso do projeto dramático de criar um universo ficcional sólido, que se sustenta sem tropeços sobre as exigências da verossimilhança, ainda mais em um contexto tão próximo de uma ideia de real, como pretendem os textos ao representarem personagens que poderiam ser encontrados fora do teatro – na vida.

Cabe notar, também, que ambas as peças dialogam com a tradição do teatro brasileiro ao se reportarem à obra de dois dos nossos principais dramaturgos: Plínio Marcos, em referência a *Abajur lilás*, em *Abre as asas sobre nós*; e Nelson Rodrigues, em referência a diversas peças do autor, mas principalmente em *A serpente*, no caso de *Amor de servidão*. Neste sentido, ao adotar o formato dramático para lidar com conteúdos caros à própria tradição dramática brasileira, os dramaturgos parecem querer reposicionar uma tradição aparentemente esquecida no teatro contemporâneo, marcado, entre tantas experimentações, pela ruptura com a tradição.

Por fim, estes autores acabam por resgatar o papel do dramaturgo *stricto sensu*, que não se deixa contaminar pelas influências que a hegemonia da cena derramou sobre os textos teatrais após a mudança de status do texto, há quase um século. Superam, assim, a crise do drama recuperando sua força. Haja vista a potência discursiva de ambos os textos – principalmente em *Abre as asas sobre nós* –, que abordam, em uma camada mais profunda, contextos fundamentais da história recente do país: o massacre do Carandiru, em *Abre as asas sobre nós*; e a ditadura civil-militar, em *Amor de servidão*.

### **Formas tensionadas**

O maior grupo de peças em nossa análise apresenta estruturas textuais que se situam a meio termo entre *opsis* e *mythos*. São textos que se utilizam de dispositivos que conferem materialidade à palavra ou que incorporam elementos da cena no texto, mas

que não se estabelecem como recursos indispensáveis para o seu desenvolvimento. São desvios importantes, porém, não estão imbricados e, por isso mesmo, podem ser identificados em quebras nítidas marcadas na própria escrita. Este grupo é formado pelos textos: *Salmo 91*, de Dib Carneiro Neto (2007); *O livro dos monstros guardados*, de Rafael Primot (2009); *Mateus, 10*, de Alexandre Dal Farra (2012); *Cais ou da indiferença das embarcações*, de Kiko Marques (2013); e *Pessoas perfeitas*, de Ivam Cabral e Rodolfo García Vázquez (2014).

De maneira geral, em maior ou menor grau, estes textos apresentam uma estrutura problemática. Isto não quer dizer que as peças, em si, sejam precárias, mas sim que suas estruturas apresentam contradições profundas, que não se resolvem de maneira orgânica – até porque estes textos não almejam solucionar problemas, mas fundamentalmente expor contradições intrínsecas. Os enredos, neste grupo, em sua maioria, não são lineares, apresentam saltos, suspensões, simultaneidades, que acabam por distorcer o presente dramático. Os espaços, prioritariamente ficcionais, por vezes se tornam indefinidos, como em *O livro dos monstros guardados*, que não localiza a fala das personagens, ou em *Pessoas perfeitas*, principalmente na narração inicial, que mistura elementos do processo de criação a elementos do enredo; ou ainda em *Cais ou da indiferença das embarcações*, em que o espaço torna-se alegórico.

Podemos observar também que as personagens estão inseridas em contextos ficcionais nas quais, na maioria dos casos, podemos identificar conflitos razoavelmente claros. Otávio, em *Mateus, 10*, assim como as personagens centrais de *Cais ou da indiferença das embarcações*, e os núcleos em *Pessoas perfeitas*, apresentam conflitos que impulsionam o desenvolvimento da trama. Há, mesmo assim, certos aspectos que diferenciam as ações das personagens da noção de ação dramática convencional. Nestes textos, as personagens agem motivadas por um conflito interno ou externo, mas suas ações não promovem a resolução dos conflitos, e, por vezes, acabam por ampliá-los, como em *Mateus, 10*; ou por diluí-los, como em *Cais ou da indiferença das embarcações* – já em *Pessoas perfeitas*, os diversos conflitos que se desenvolvem em uma dramaturgia de tipo multitrâma são resolvidos em cada núcleo; a distorção não está no desenvolvimento do enredo, mas na presença do Eu épico, indispensável para a dinâmica do texto.

Em *Salmo 91* e em *O livro dos monstros guardados*, as personagens monologam interagindo apenas de forma indireta. Não há diálogos intersubjetivos, mas coralidade. No primeiro, os monólogos, suspensos no tempo, dão corpo à catástrofe que se aproxima e que irá solapar todas as subjetividades reunidas no espaço ficcional – o Complexo Penitenciário do Carandiru. No segundo, os monólogos, aparentemente autônomos, deixam pistas que aos poucos vão costurando uma rede de informações, instaurando, paulatinamente, uma dimensão dialógica. Em ambos os casos, as personagens estão inseridas em conflitos nucleares que, somados, trazem à tona uma camada mais ampla, que atravessa a peça como um todo. Não são, portanto, os conflitos das personagens que conduzem o desenvolvimento do enredo, mesmo porque os enredos destes dois textos não apresentam desfechos isolados, mas sim uma segunda camada mais ampla, dada pelo conjunto dos discursos – uma camada, portanto, coral. Não é à toa que em ambos os textos o final é marcado por uma narração que dá conta do todo, e não de trajetórias individuais. Em *O livro dos monstros guardados*, ela é feita em *off* – narração que aparece também no início –, como se o emissor fosse o próprio autor; um pouco diferente da narração feita por Dadá, em *Salmo 91*, que ocupa a dupla função de personagem e narrador. Mesmo neste caso, em que a voz do autor não aparece tão explícita, trata-se de uma narração conclusiva, que encerra todos os conflitos, sem, necessariamente, resolvê-los individualmente. É o elemento externo que paira sobre os textos desde o princípio, sem, no entanto, alcançar o primeiro plano, que retorna para interromper o movimento da peça.

Se aproximarmos nossa análise até o detalhe da linguagem, ou seja, para a forma como ela se expressa no papel, veremos que todos os cinco textos deste grupo apresentam algum grau de hibridismo literário. Mais radical em *Pessoas perfeitas*, que emprega a todo o momento a quebra épica no interior do discurso dramático, há um jogo discursivo que define a personagem, sem que seja possível separá-la da figura do narrador, pois oscilam a todo tempo, imbricados numa mesma figura. Já em *Mateus, 10*, é a materialidade da palavra que se destaca e se questiona no interior da fala das personagens, principalmente da do protagonista, que instaura uma camada épica, distanciada da personagem dramática, e ao mesmo tempo performativa, pois oscila representação e materialidade – materialidade da palavra. Em *O livro dos monstros guardados* é a prosa que se funde ao depoimento em primeira pessoa, evocando a matriz romanesca da obra, explícita tanto no título da peça, quanto nas narrações que

emolduram o início e o fim do texto. Em *Cais ou da indiferença das embarcações*, é a presença dos narradores, que organizam o tempo e o espaço das cenas, assumindo, por meio do discurso épico, o papel da rubrica – absorvida pelo contexto diegético. E, finalmente, em *Salmo, 91*, além do elemento épico, que aparece nas narrações da personagem Dadá, há componentes líricos que povoam as falas de algumas personagens em seus monólogos.

Há também, em alguns dos textos deste grupo, dispositivos performáticos que se destacam. São dispositivos pontuais, que atuam em momentos isolados. Como acontece em *Cais ou da indiferença das embarcações*, em que uma das personagens, já morta, atua como encenadora de uma cena de seu próprio passado. Ou também como acontece em *Salmo, 91*, em que Dadá assume outras personagens nas cenas de transição entre os monólogos, evidenciando a presença do ator, mesmo que camuflado na figura de narrador/personagem. Em *Pessoas perfeitas*, é no início da peça, principalmente, que um ator faz referência ao processo de construção da peça, indicando que as personagens são fruto de um trabalho de observação e pesquisa realizado pelo grupo. Por fim, sem talvez romper tanto com a representação, *Mateus, 10* insere, em pelo menos duas passagens, o público dentro da cena: a primeira, quando a personagem do pastor pede ao espectador que leia uma passagem da bíblia; a segunda, quando insere, na cena de transição entre os atos, o espectador como audiência dentro de um culto evangélico. Neste caso, não é o corpo do ator que se revela, mas o público, que é deslocado de seu lugar de observador passivo para dentro da cena – para dentro do contexto diegético. Mais sutil é o dispositivo empregado em *O livro dos monstros guardados*, em que a narração épica faz referência a ela mesma. A metalinguagem, não tanto do teatro falando dele mesmo, mas da prosa falando dela mesma, aparece com nitidez nas narrações do início e do final da peça, e conferem, também, presença ao autor, que assume a primeira pessoa.

Todos os textos apresentam vazios, fissuras e brechas pelas quais o leitor/espectador se projeta ao tentar completá-las. São formas esburacadas, portanto, mas que não chegam a prescindir de uma decodificação para serem atravessadas. Há nelas, mesmo com todos os obstáculos, enredos que se movimentam por conta própria, com maior ou menor dificuldade. Em *Mateus, 10*, por exemplo, o diálogo intercortado cria uma atmosfera de desencontro que remete ao conflito central da personagem, mas que não altera o desenvolvimento da ação, nem impede que o leitor/espectador veja

nelas uma noção, mesmo que destorcida, de causalidade. O mesmo acontece nas peças que trabalham com monólogos corais, já que, mesmo que a ação não se desenvolva na relação direta entre as personagens, torna-se explícito um movimento causal – um antes e um depois de um acontecimento; sua causa e sua implicação dentro do contexto diegético.

Há nos textos uma profunda inquietação com a forma dramática, que parece não dar conta do conteúdo. Um desajuste que tensiona o drama para dentro, como em *Mateus, 10*, que parece querer implodi-la, ou para fora, como pretendem os outros textos – alargam o horizonte dramático por meio de dispositivos épicos e corais. Em todos os casos, porém, a forma dramática, mesmo que capenga, continua de pé, monstruosa, quase metamorfoseada em outra coisa, mas ainda assim drama. Estão próximas de uma noção estética evocada por Sarrazac – já mencionada nesta dissertação –, quando ele diz que a noção de belo, no drama contemporâneo, não é mais dada pela proporção, pelo acabamento sem arestas, como descrita da poética aristotélica, mas marcada pela monstruosidade do animal kafkiano, que junta pedaços e ruínas em uma combinação não harmônica, mas plena de potência e contradição. São peças em conflito, em embate interno, que carregam idiossincrasias essenciais sem a pretensão de resolvê-las no texto ou na cena, mas de expor suas dissonâncias.

## **Polaridades**

Separar as peças em grupos, tendo como linha mestra a polarização entre *mythos* e *opsis*, é um procedimento analítico que nos permite ver, de maneira geral, o grau de contaminação entre texto e cena nas obras analisadas. Com isso, podemos identificar um movimento crescente – pelo menos nas dramaturgias que compõe o *corpus* desta pesquisa – em direção ao tensionamento da forma dramática pelo emprego de dispositivos textuais performativos. Este tensionamento, no entanto, não pode ser compreendido exclusivamente pela análise de dispositivos pontuais, mas antes, de maneira geral, como precipitação de polaridades em jogo na escrita contemporânea. Neste sentido, iremos agora pontuar três elementos dicotômicos que se apresentam nos textos, reagrupando as peças em subconjuntos a partir deles.

## Indicação cênica / Indicação poética

Alguns textos utilizam poucas rubricas; outros expandem suas funções básicas – indicação de ação, intenção ou descrição de cenário, iluminação e sonoplastia – ao torná-las menos cênicas, por vezes mais líricas, como em *Por Elise*. Neste texto, algumas rubricas não estão voltadas para a construção da cena, mas para o entendimento do contexto poético das personagens, como neste exemplo: “quando pequeno, o Lixeiro o desenhou várias vezes”. Quando olhamos para esta rubrica, podemos nos perguntar: com quem Grace Passô está falando? É com o diretor, o ator, o leitor? Sem dúvida com todos, inclusive com o espectador, que pode ter acesso a essa informação por outros caminhos que porventura a encenação estabeleça a partir dela. Mas sem dúvida, ela diz mais sobre o enredo do que sobre a cena em si. Neste sentido, podemos especular que para Grace Passô, a rubrica é também um espaço de desenvolvimento do próprio texto, que pode ou não ecoar na cena, mas que não se limita a ela. É como se a poética do texto não coubesse apenas nos discursos das personagens e nas ações, mas se espraiasse por todo o material, sem distinção. Como em *Mateus, 10*, em que algumas rubricas carregam, além das indicações cênicas, informações que remetem a outras obras literárias, como *A metamorfose*, de Franz Kafka, e *Crime e castigo*, de Fiódor Dostoievski. Assim como em *Por Elise*, elas não estão direcionadas para a construção da cena, mas contribuem para a criação de uma atmosfera poética que atravessa o texto do início ao fim.

Já no texto *O livro dos monstros guardados* há apenas uma, no final, voltada exclusivamente para o arranjo técnico da cena – orientando que a trilha sonora entre em determinado ponto da locução em *off*. Nesta peça, a ausência de rubricas solicita a interferência da encenação, que é convocada para preencher este espaço desenvolvendo uma dramaturgia cênica a partir, unicamente, dos discursos das personagens. Há, portanto, uma lacuna enorme para que a encenação atue sobre o texto – espaço que sempre existe, uma vez que a encenação não é obrigada a nada, mas que cabe destacar aqui, pois esse espaço aparece já contido no texto.

Um pouco mais presente, mas mesmo assim escassa, a rubrica aparece de forma bastante sintética e estritamente voltada para o arranjo cênico em *Pessoas perfeitas e Arrã*. Mas nestes textos podemos encontrar também várias indicações cênicas já incorporadas nas falas das personagens, sendo este outro aspecto da dramaturgia

contemporânea. Na medida em que o elemento épico irrompe na fala da personagem, como em *Pessoas perfeitas*, ou na medida em que o jogo entre os intérpretes se sobrepõe à relação entre as personagens, como em *Árrã*, as indicações cênicas, mesmo as de intenção – e não apenas as físicas ou espaciais –, passam a ser parte do discurso das personagens. Como acontece também, apesar do número bem maior de rubricas neste texto, em *Cais ou da indiferença das embarcações*, em que os narradores situam o espectador nos tempos em que a saga se desenvolve e nos personagens que estão em cena – função parecida exerce a personagem Dadá, em *Salmo 91*, que indica os nomes e as celas das personagens nas transições entre os monólogos.

Em *Escuro e O jardim*, ambas de Leonardo Moreira, a rubrica aparece tão imbricada na fala das personagens – como também acontece em algumas passagens de *Por Elise e Árrã* –, que quase não a notamos. Marcadas por forte traço lírico, estas rubricas se misturam às falas das personagens, dizendo tanto dos espaços, das ações e das intenções, como das subjetividades das personagens no contexto poético em que estão inseridas.

Estes exemplos, em que as indicações espaço-temporais, bem como a movimentação dos atores no palco, de alguma forma, já estão contidas na própria fala, sem que seja necessário que o dramaturgo se utilize da rubrica, não é um fenômeno inteiramente novo. Bernard-Marie Koltès, por exemplo, em *Na solidão dos campos de algodão*, como identifica Silvia Fernandes, consegue, sem nenhuma rubrica, a partir de um jogo dialógico de ataque e defesa entre um traficante e um cliente, “sugerir a imobilidade do primeiro e a movimentação do segundo com um ‘motim verbal’ que se desdobra no ritmo preciso das falas e nas passagens bruscas do discurso altamente retórico à linguagem cotidiana.” (FERNANDES, 2010, p. 163). Ou mesmo em *A procura de emprego*, de Michel Vinaver, em que a personagem central, Fage, desloca-se como uma catraca para lidar com o atravessamento de diversos discursos e temporalidades que o circundam simultaneamente.

Para Jean-Pierre Sarrazac, este fenômeno está atrelado à romancização do drama, e, conseqüentemente, da rubrica, uma vez que nela se misturam elementos narrativos às indicações cênicas – “quando a voz do autor-rapsodo se mistura e passa a concorrer com as dos personagens.” (SARRAZAC, 2012, p. 166). Seja como for, incorporada pela fala da personagem, poética, mais presente ou ausente, a rubrica se



apresenta como espaço importante de intersecção entre texto e cena. Em algumas dramaturgias aqui analisadas, a maioria delas, em que determinados elementos da cena são incorporados pelo texto, a rubrica se transforma – por vez se ampliando, por vezes diluindo-se –, e certamente se afastando do uso estritamente cênico que a forma dramática tornou habitual. Perdem, portanto, o contorno nítido que as separava do restante do texto. Ao tornarem-se híbridas, contaminadas pelos novos arranjos entre cena e texto, passam também elas a oscilar entre *mythos* e *opsis*.

### **Representação / Materialidade**

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

A exemplo do que acontece com números, termos ou conceitos empregados no campo das escritas dramáticas contemporâneas, assistimos então atualmente a uma radicalização da noção de material. Não apenas o material emancipa-se doravante da significação a que ele supostamente servia e dos limites nos quais estava inscrito, para adquirir um status mais fundamental, como, tornando-se textual, constitui-se um elemento de opacidade. À transparência do material-objeto que “conta” que se enuncia como signo, podemos opor a opacidade do material-texto, que resiste às tentativas de lhe conferir um sentido, de interpretá-lo. Essa evolução pode ser relacionada com toda uma corrente filosófica. Com Derrida, por exemplo, que se opõe ao ideal de transparência da comunicação, sublinhando a resistência e a opacidade da fala, ou então em Foucault, que defende a entrada do

acaso, do descontínuo, da materialidade do pensamento.  
(SARRAZAC, 2012, p. 105)

No conceito de teatro pós-dramático a materialidade da cena e do texto converte-se em questionamento da representação, manifesta pela quebra da ilusão e pela desconstrução do drama. Fundamental, neste processo, é entender que entre a cena e o texto não há mais nenhuma hierarquia – fenômeno denominado por Lehmann como *parataxe*<sup>48</sup> –, de modo que o “texto será considerado apenas como elemento, camada e material da configuração cênica, e não como regente desta configuração.” (LEHMANN, 2007, p. 19). O texto, em seu novo status, ganha autonomia em relação ao universo hermético do drama, não prescindindo mais de um “cosmos fictício, de um universo diegético” para existir, podendo, assim, voltar-se à palavra e à linguagem. E ainda, como identificamos em alguns textos analisados nesta dissertação, promover a irrupção de uma camada de realidade não restrita a apartes e apóstrofes emoldurados pelo *cosmos fictício*, mas como camada constituinte da própria estrutura dramatúrgica (LEHMANN, 2007, p. 163). É nesse sentido que, segundo Jacques Rancière, em *A partilha do sensível*, “a ordenação ficcional deixa de ser o encadeamento causal aristotélico das ações ‘segundo a necessidade e a verossimilhança’” para “torna-se uma ordenação de signos.” (RANCIÈRE, 2009, p. 55).

No conceito de teatro performativo, Féral irá colocar a performance no centro da questão, partindo das operações descritas por Richard Schechner<sup>49</sup>, em que a ordem da presença se impõe sobre a ordem da representação: “1) Ser/estar, ou seja, se comportar; 2) Fazer. É a atividade de tudo o que existe, dos *quarks* aos seres humanos; 3) Mostrar o que se faz (ligado à natureza dos comportamentos humanos). Esse consiste em apresentar-se como espetáculo, a mostrar (ou se mostrar)” (FÉRAL, 2015, p. 118). Neste sentido, o “ato performativo” confere materialidade aos elementos cênicos, e, mais ainda, à linguagem que se revela enquanto jogo – e não mais como estrutura narrativa ficcional, voltada para a ilusão e para a representação do real. Em seu lugar, encontra-se a presença, o aqui e o agora, e a materialidade dos elementos que compõem este instante. Segundo Erika Fischer-Lichte, em *Estética do performativo*, a performance provoca, essencialmente, uma oscilação entre sujeito e objeto – entre palco

---

<sup>48</sup> LEHMANN, 2007, p. 143.

<sup>49</sup> SCHECHNER, Richard. *Performance studies. An Introduction*. Londres e Nova York: Routledge, 2002. E *Performance Theory*. Nova York e Londres: Routledge, 2003.

e plateia, entre significado e significante –, que aparece também na relação entre materialidade e representação. Fundamentalmente, a performance desestabiliza polos dicotômicos sem necessariamente superá-los. Há, portanto, no centro da operação performática, “um constante intercâmbio em busca de estabilização, em que se destaca o momento de instabilidade e mudança, o limiar – em que uma ordem de percepção é alterada, mas outra ordem ainda não está estabelecida.” (MOREIRA, 2010, p. 106).

Para o espectador/leitor, essas dramaturgias promovem o apagamento dos limites entre palco e plateia, na medida em que não se separam mais os acontecimentos do enredo das situações materiais que elas evocam. Neste sentido, “o significado permanece por princípio suspenso”,<sup>50</sup> em oposição ao ordenamento empreendido pelo texto dramático.

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

Em algumas dramaturgias híbridas analisadas nesta dissertação, a comunicação com o leitor/espectador se dá em mais de um nível: nem só diegético, nem só no campo da materialidade. Há, nestes textos, vários dispositivos que instauram instabilidades no interior da representação, que, de maneira geral, convocam a materialidade dos elementos cênicos. E também, em alguns casos, a materialidade da palavra, seu som e sua grafia, como em *Mateus, 10*, ou ainda a materialidade do jogo cênico, como em *Ãrrã e Por Elise* – em que o ato de representar se mostra em primeiro plano: “mostrar o que se faz”, como na definição de Schechner. Em todos estes textos, a materialidade não anula a representação, mas a faz oscilar. Em alguns, de maneira pontual, em trechos

---

<sup>50</sup> LEHMANN, 2007, p. 145.

específicos, como nas transições entre os monólogos em *Salmo 91*; já em outros, como *O jardim*, *Escuro*, e principalmente em *Por Elise* e *Árrã*, a materialidade se confunde com a própria representação. É do jogo entre presença e mimese, entre a ficção e a realidade, entre representação e materialidade – que oscilam a todo instante –, que se engendra a estrutura dos textos. Neste sentido, a materialidade da cena está contida no próprio corpo do texto, a favor tanto da construção da cena enquanto espetáculo – *opsis* –, como também a favor do desenvolvimento do enredo – *mythos*. Em outras palavras, nestes textos, a materialidade não quebra a representação, mas a faz vibrar em um diapasão indispensável para o texto, tanto em sua projeção para a cena, quanto em sua dimensão ficcional. Tornam-se unidades inseparáveis, passíveis de serem descritas apenas em sua relação dialética, por meio de oxímoros.

Exemplos desta oscilação estruturante podem ser localizados na hibridização entre realidade e ficção presente nas falas de *Escuro* e *O jardim*, de Leonardo Moreira, que, ao mesmo tempo, incorporam elementos biográficos e ficcionais sem distingui-los – e que definem tanto a noção de personagem, quanto a ação do *performer*. O mesmo acontece em *Por Elise* e em *Árrã*, mas noutra chave, não tanto biográfica, mas relacionada à materialidade do intérprete, do dramaturgo e do diretor, que se soma à personagem inserida no contexto diegético. Referências ao processo de criação em sala de ensaio e ao ato de representar são dispositivos comuns nestas dramaturgias, como acontece também no prólogo e no epílogo de *Pessoas perfeitas*.

Seja como for, independente dos dispositivos empregados no texto, o ponto em comum entre eles está na relação que estabelecem com o leitor/espectador. Trata-se de uma forma diferente de percepção do sentido que, como aponta Lehmann, não se dá imediatamente por meio do encadeamento dramático, e sim por meio de um conjunto de “impressões sensíveis”, que exige do receptor uma “atenção flutuante por igual”:

A consequência de tudo isso é uma mudança de atitude por parte do espectador. Na hermenêutica psicanalítica, fala-se de “atenção flutuante por igual”. Freud elegera esse conceito para caracterizar a maneira como o analista escuta o analisado. Tudo depende aqui de *não compreender imediatamente*. Ao contrário, a percepção tem de permanecer aberta para esperar, em pontos inteiramente inesperados, ligações, correspondências e explicações que fazem o que se disse antes ser encarado sob uma luz muito diversa. Assim, o significado permanece por princípio suspenso. Justamente aquilo que é secundário

e insignificante é registrado com exatidão, porque em seu não-significado imediato pode se mostrar significativo para o discurso da pessoa analisada. De modo similar, o espectador do teatro pós-dramático não é impelido a uma imediata assimilação do instante, mas a um dilatatório armazenamento de impressões sensíveis com “atenção flutuante por igual”. (LEHMANN, 2007, p. 145. Grifo do autor.)

## **Ação / Jogo**

O drama contém em si a ideia de representação das relações entre os homens por meio da ação, segundo uma noção de espelhamento, em que é reproduzida, dentro de um contexto ficcional, uma ideia de realidade. Haveria, portanto, uma relação mimética entre a obra artística e o real, que, desde Platão, é tomada como questão central da arte dramática – pelo menos até o final do século XIX, com o início da crise do drama. No capítulo VI da *Poética* de Aristóteles, que trata da tragédia e de suas diferentes partes, a representação aparece atrelada à ação, uma vez que é por meio dela que se constitui a personagem, que por sua vez irá reproduzir uma noção de sujeito encontrada fora da tragédia. A mimese, portanto, deriva, em Aristóteles, das ações que se estabelecem entre elas, as personagens, que nunca poderão existir senão em relação. Neste sentido, é possível dizer que a personagem, no gênero dramático, é o agente dentro do arco dramático, da ação dramática total do *mythos*, que, em última instância, é que determina a ação mimética nos moldes aristotélicos.

Com o início da era moderna, a partir do Renascimento, o drama irá se tornar cada vez mais fechado, voltando-se, exclusivamente, para reprodução das relações, excluindo, assim, da sua estrutura, procedimentos como o prólogo, o coro e o epílogo, bem como determinações externas que condicionem a ação. O homem ocupa o centro do drama, e tudo o que está fora será paulatinamente abolido.

Como a audácia espiritual do homem que dava conta de si com o esfacelamento da imagem medieval do mundo, ele construía a efetividade da obra na qual pretendia se firmar e espelhar partindo unicamente da reprodução da relação entre homens. O homem só entrava no drama como ser que existe *com* outros. O estar “entre outros” aparecia como esfera essencial de sua existência; liberdade e compromisso, vontade e decisão, como as mais importantes de suas determinações. O “lugar” em que ele ganhava realidade dramática era o ato de decidir-se. No momento em que decidia integrar o mundo de

seus contemporâneos, sua interioridade tornava-se manifesta e se convertia em presença dramática. Por meio de sua decisão à ação, esse mundo se via, por sua vez, a ele referido e só assim se realizava dramaticamente. Tudo o que estava além ou aquém desse ato devia permanecer alheio ao drama. (SZONDI, 2011, p. 23-4. Grifo do autor)

O drama clássico, segundo Szondi, diferencia-se da tragédia antiga como da representação religiosa medieval, pela supremacia do diálogo como expressão linguística desse mundo *inter-humano*, desvencilhando-se de tudo o que lhe é exterior, tornando-se, assim, absoluto. O dramaturgo, por consequência, encontra-se ausente no drama, pois nele

todas as palavras ditas são ‘de-cisões’: nascidas da situação, nela permanecem, não devendo de forma alguma ser acolhidas como palavras que emanam do autor. O drama só pertence a este em seu conjunto e essa referência não constitui parte essencial de sua existência enquanto obra. (SZONDI, 2011, p. 25)

O mesmo caráter absoluto se instaura na relação com o espectador, uma vez que as falas não são dirigidas à audiência, mas exclusivamente às personagens. Assim, o espectador passivo “se limita a assistir ao que dramaticamente se pronuncia: silencioso, de mãos atadas, paralisado pela visão de um outro mundo” (SZONDI, 2011, p. 26). Tudo, no drama absoluto, desenvolve-se no tempo presente, em uma sequência de ações determinada pela causalidade. Neste contexto, o drama enquanto texto – enquanto gênero literário – estará no centro do teatro e determinará a encenação, pois “o drama é primário. Ele não é a exposição (secundária) de algo (primário), mas põe a si próprio em cena, é em sua própria encenação” (SZONDI, 2011, p. 25. Grifo do autor).

A partir da virada do século XIX para o XX, com o surgimento de textos em que a ação se dilui, ganhando outros contornos que não garantem mais a sua progressão linear até o desenlace final, mas que em seu lugar instauram espaços de imobilidade e fragmentação, como nas peças de Tchekhov, o texto dramático tornar-se-á fissurado. A ele será necessário, a partir de então, uma encenação que preencha, que lide, ou que crie a partir das lacunas do texto. Nesse sentido, não só o drama perde a sua absoluta interna, como também se desloca do centro do processo de criação; separação esta, entre

texto e cena, que irá romper com a supremacia do drama e possibilitar a autonomia da cena. Essa mudança de status do drama conferirá, conseqüentemente, também autonomia ao texto teatral em relação às convenções estabelecidas historicamente, para que assim surjam novas estruturas dramatúrgicas. No cerne desta questão, essas novas formas do texto teatral irão se precipitar a partir de uma relação completamente distinta entre sujeito e objeto – não mais fechada –, de tal forma que a representação, anteriormente ancorada na ideia de mimese, possa expandir suas fronteiras, encontrando assim outras possibilidades de se reportar ao real, em alguns casos, pela própria negação – pela via antidramática, como no conceito de *mimesis performativa* proposto por Luiz Fernando Ramos para lidar com obras que operam na chave da antiteatralidade.

É neste sentido que a ação no teatro contemporâneo irá tornar o sujeito um objeto, mais do que um agente. Ele também fissurado, passará a ser objeto de análise, de confronto com o real, uma vez que a própria noção de real se encontra cindida. Se para o drama clássico e para o drama burguês – assim como para a tragédia, em certa medida – a ação relaciona-se obrigatoriamente com o sentido; na escrita moderna, como observou Michel Vinaver, haverá um “impulso para o sentido”.<sup>51</sup> As ações irão se tornar fragmentadas em sequências e pedaços, resultando no efeito de montagem sobre espectador, revelando, a reboque, a presença do dramaturgo que costura os estilhaços do texto. Uma relação, portanto, mediada, em que o dramaturgo, ao invés de se anular atrás dos diálogos intersubjetivos das personagens, mostra-se como operador de sentidos em sintonia com o espectador. No interior da ação, em seu microdesenvolvimento, dois vetores opostos irão desvincular a palavra das ações físicas, como já acontecia, no início do século XX, nas peças de Tchekhov, segundo a análise de Raymond Williams exposta na primeira parte dessa dissertação.

Se palavra e a ação perdem a sua correlação dramática, o tempo da ação desloca-se do presente absoluto do drama, em que impera a causalidade, para se alocar em uma rede de sentidos em que a palavra torna-se um “princípio ativo”, uma “energia” posta em movimento pela montagem do dramaturgo, pela encenação e, fundamentalmente, pelo espectador. Como acontece, por exemplo, nas dramaturgias em que a coralidade “manifesta-se como um conjunto de réplicas que escapam ao enunciado lógico da

---

<sup>51</sup> SARRAZAC, 2012, p. 41.

ação”.<sup>52</sup> É nesta perspectiva que Sarrazac irá afirmar que “dizer que o presente do texto, na ordem de seu desdobramento, prevalece, é remeter ao presente da cena e seu jogo.” (SARRAZAC, 2012, p. 40). Aliás, é esta noção de jogo que irá também se transformar no teatro contemporâneo, na medida em que se expande para além do palco, não mais restrito à relação entre os atores, nem à relação destes com o texto, mas como fenômeno total, que inclui, em sua dinâmica, o espectador – agora plenamente ativo. Uma vez que o jogo se torna ação, a ideia dramática de “personagens atuantes” irá se apagar por trás da irrupção de “atores atuantes”, que, de fato, serão os agentes da ação. O que se constata, em boa parte das dramaturgias analisadas nesta dissertação, em especial naquelas em que dispositivos cênicos e performativos foram absorvidos organicamente pelo texto, é que tanto as personagens como os atores convivem em uma espécie de harmonia híbrida, da qual um depende do outro para se desenvolver – como em um jogo de soma zero. Vejamos a seguinte análise de Sarrazac:

(...) certo número de textos contemporâneos enfraquece o “personagem” até dissolvê-lo, delegando a ação ao ator. Parece, contudo, que outro, preservando certo nível de ficção, não extingue completamente nem o personagem nem suas ações próprias, e que o jogo do ator continua então a se basear nesse fingimento (ou simulacro) de ficção e representação mimética de “ações reais” executadas diante de nossos olhos. O que caracteriza diversas escritas de hoje é que elas se situam na articulação de uma dramaticidade, digamos, mimética, e do jogo de cena a se efetivar, ou então que essa dramaticidade – que ainda resiste, às vezes por um fio, à mimese – está destinada a se articular sobre um jogo de cena que dela vai desvencilhar-se. (SARRAZAC, 2012, p. 41)

Este jogo de cena que está contido no texto e que desestabiliza a personagem assume, nestas dramaturgias, o papel da ação não mais vinculada exclusivamente à representação, mas também inserida no movimento de oscilação com a presença. Em alguns casos, este movimento se dá pela oscilação entre realidade e ficção e/ou pela contaminação do diálogo por qualidades narrativas, em que variam a primeira e a terceira pessoa em uma mesma fala, operando simultaneamente. Este fenômeno é chamado de romancização, por Sarrazac, retomando assim o termo criado pelo teórico

---

<sup>52</sup> SARRAZAC, 2012, p. 62.



russo Mikhail Bakhtin<sup>53</sup>, a fim de definir a influência histórica “libertadora” do romance sobre os outros gêneros literários: “Bakhtin refere-se acima de tudo ao romance dostoiévskiano, o que sugere que o drama moderno *deveria* ser, como ele, *plurilíngue, dialógico*, polifônico e baseado na realidade contemporânea” (SARRAZAC, 2012, p. 167). O romance, nesta definição, não é “simplesmente um gênero”, mas uma desestabilização das formas consagradas.

No drama contemporâneo, especialmente na forma como foi teorizado por Sarrazac, a romancização se espalha por diversos elementos de um texto teatral, como a rubrica, a fala, a personagem e, sobretudo, a estrutura, que se torna um conjunto de fragmentos costurados pela ação (montagem) do autor-rapsodo. No que se refere à absorção de qualidades narrativas pelo diálogo propriamente dito, Jean-Pierre Ryngaert irá estabelecer uma diferenciação entre o teatro épico brechtiano e o teatro contemporâneo:

Alguns viram aqui a influencia do teatro épico brechtiano. Esse teatro, no entanto, sempre transitou, para trás e para frente, entre os momentos de diálogo e os momentos verdadeiramente épicos – palavras dirigidas ao público, canções e assim por diante – claras indicações a cada mudança na natureza do próximo momento. Hoje, pelo contrário, embora não se possa detectar qualquer sinal de uma intenção política ou mesmo de uma consciência épica, os personagens pertencem a uma forma mais ou menos evidente de ficção, por vezes, adotando uma forma narrativa de falar ao se dirigir ao público diretamente. O *dramatis personae*, assim, passou a incluir todas as formas de narradores, recitadores, monologistas, contadores de histórias, e repórteres – todos os tipos de mediadores entre a ficção e o público.<sup>54</sup> (RYNGAERT, 2007, p. 19)

Outro dispositivo bastante recorrente em textos contemporâneos que aparece em algumas dramaturgias analisadas nesta dissertação é jogo de linguagem. Nelas, a

---

<sup>53</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

<sup>54</sup> Tradução livre a partir de: “Some have seen the influence of Brechtian epic theater here. That theater, however, always shifted back and forth between moments of dialogue and genuinely epic moments – words addressed to the audience, songs, and so on – and clearly indicated each change in the nature of the text. Today, by contrast, although one cannot detect any sign of a political intent or even of an epic consciousness, characters belonging in a more or less evident way to fiction sometimes adopt a narrative way of speaking or address the audience directly. The *dramatis personae* thus come to include all manner of narrators, reciters, monologists, storyteller, and reporters – all manner of mediators between the fiction and the public.” (RYNGAERT, 2007, p. 19)

personagem não é construída apenas pela ação, pela conseqüente progressão da fábula, mas também por meio de assonâncias, de associações de palavras ou por meio de referências à comunicação e à anúnciação.<sup>55</sup> “A partir do momento em que a linguagem não é mais empregada segundo o seu sentido, mas segundo sua textura e seu volume, ela se transforma num jogo de construção, manipulado como coisa e não como signo.” (PAVIS, 2008, p. 222). A palavra, ao tornar-se material, instaura espaços de construção de sentidos em outra forma de ação, dado pelo jogo da própria linguagem. O mesmo acontece em textos que misturam trechos de outras obras, gerando um movimento de construção de sentido dado pela intertextualidade.

Segundo a definição de Johan Huizinga, jogar é fazer:

Sob o ângulo da forma pode-se [...] definir jogo como uma ação livre, sentida como fictícia e situada fora da vida comum, capaz, não obstante, de absorver totalmente o jogador; uma ação despida de qualquer interesse material e de qualquer utilidade; que se realiza num tempo e num espaço expressamente circunscritos, desenrola-se ordenadamente de acordo com determinadas regras e provoca, na vida, relações de grupos que se cercam voluntariamente de mistério ou que acentuam pelo disfarce sua estranheza diante do mundo. (PAVIS, 2008, p. 220)

Portanto, o jogo, como observa Josette Féral, a partir da definição de Huizinga, implica uma atitude “consciente da parte do *performer*”,<sup>56</sup> considerando-se não somente o ator, mas todos que dele participam, como o encenador, o dramaturgo, o cenógrafo etc., realizando-se no *aqui* e *agora* de outro espaço que não o cotidiano, visando a realização de gestos “fora da vida comum”. Em outras palavras, estão imbricados, no jogo, espaço cênico e ficção, em uma relação dinâmica que inclui o espectador/leitor no centro da operação. É fundamentalmente a partir do seu olhar, como jogador atuante na construção de sentidos, que emergirá a teatralidade destas dramaturgias no palco.

Algumas dramaturgias contemporâneas articulam de tal forma a presença do leitor/espectador dentro de suas estruturas que é possível compará-las a jogos de tabuleiro. Em peças como *Escuro* e *O jardim*, por exemplo, o espectador/leitor se vê diante de um quebra-cabeça, do qual deverá organizar as peças a partir de pistas e

---

<sup>55</sup> PAVIS, Patrice, 2008, p. 222.

<sup>56</sup> FÉRAL, Josette. 2009, p. 93.

códigos oferecidos pelo jogo múltiplo entre ficção e realidade, entre pontos de vista diferentes e, também, por meio de informações implícitas que se articulam a partir da imersão do espectador na estrutura proposta pelo texto. A todo tempo, nestas peças, assim como o *performer*, a atitude do espectador se torna consciente.

Para lidar com esta nova dinâmica entre emissor e receptor, Leonardo Moreira, em sua dissertação de mestrado sobre o processo de escrita da peça *Escuro*, irá tomar emprestado o conceito de “imersão”, como teorizado por Janet H. Murray, ao analisar, em seu livro *Hamlet no holodeck*, a narrativa nos ambientes virtuais – tanto na internet, como em jogos eletrônicos. Segundo a autora, estes ambientes apresentam narrativas interativas e imersivas que integram o leitor/usuário à ficção, compartilhando regras e espaços, o que lhe permite a capacidade de intervir. (MURRAY, 2003, p. 102). É neste sentido que Moreira irá refletir sobre o termo “agência”, que remete tanto às escolhas do dramaturgo que articula as regras do jogo, como também à ação por parte do espectador/leitor:

A este desejo e efetiva intervenção, chamamos *agência*, isto é, a capacidade de agir de forma significativa e ver os resultados de nossas decisões e opções. Sabemos que em ambientes narrativos, nossa força de agência é bastante limitada em função da coerência textual, mas ainda assim é possível “agir” num bosque ficcional ao nos apropriarmos das regras da narrativa, abrindo espaço para que se considere o interator uma espécie limitada de coautor da narrativa, já que determinará caminhos a ser seguidos e poderá, inclusive, acrescentar novas trilhas e paisagens ao seu bosque particular. (MOREIRA, 2010, p. 30)

Neste contexto, o procedimento de agenciamento compartilhado entre o autor e o leitor/espectador para a construção de sentidos cria uma nova dinâmica de ação, na qual o jogo interativo entre as partes se soma à representação ficcional para o desenvolvimento do texto, abrindo diversas possibilidades de leitura.

De maneira geral, o que caracteriza a escrita de parte da dramaturgia analisada nesta dissertação é que elas se situam na “articulação de uma dramaticidade mimética, e do jogo de cena a se efetivar”, ou então, que essa dramaticidade, que se encontra no limiar de uma representação mimética, está dedicada a se articular sobre o jogo de cena.

Fundamental, neste processo, é perceber que a ação torna-se uma decorrência da relação ativa entre sujeito e objeto, esfumando os limites entre palco e plateia por meio de dispositivos híbridos que desestabilizam polos binários, como texto e cena, realidade e ficção – *opsis* e *mythos*.

### **Breve histórico do Prêmio Shell de Teatro**

O Prêmio Shell de Teatro surgiu em 1988, mesmo ano em que foi promulgada a Constituição Federal. Seu aparecimento coincide com a consolidação do processo de redemocratização do país, marcando assim uma nova etapa na produção teatral pós-ditadura civil-militar.

A multinacional já havia criado o prêmio de música em 1981,<sup>57</sup> quando o regime ditatorial começava a perder força, e desde então patrocinava também alguns espetáculos teatrais. Mas é com o fim da censura, em um cenário propício para o estímulo de novas produções culturais – no embalo do clamor popular pela abertura democrática –, que surge o prêmio voltado para o teatro.

No seu primeiro formato, o Prêmio Shell de Teatro tinha apenas seis categorias destinadas às produções teatrais das cidades de São Paulo e Rio de Janeiro: Autor, Diretor, Ator, Atriz, Cenografia e Especial.<sup>58</sup> Depois, foram criadas mais três categorias: Figurinista, em 1989; Iluminação, em 1992; e Música, em 1996. Nove no total, que permanecem até hoje.<sup>59</sup> A comissão é composta por cinco jurados selecionados entre artistas, acadêmicos, jornalistas e críticos que, todo o semestre, divulgam uma lista de indicações – geralmente duas por categoria – para ser votada no início do ano seguinte. São organizados três encontros anuais entre os jurados, um a cada semestre, mais a votação final realizada no mesmo dia da entrega dos prêmios. Além da seleção dos indicados e da votação, a comissão escolhe também todo ano uma personalidade teatral que será homenageada durante a cerimônia de entrega dos prêmios.

---

<sup>57</sup> Extinto em 2010.

<sup>58</sup> Hoje chamada de Inovação.

<sup>59</sup> Fonte: <http://www.shell.com.br/sustentabilidade/premio-shell-de-teatro/sobre-a-premiacao.html>. Acessado em 20/04/2016.

Quanto às regras que definem os critérios para validar a participação de uma produção, vale destacar alguns pontos:

- Em São Paulo, as peças devem cumprir um mínimo de vinte e quatro apresentações, sendo indicadas no semestre em que tenham completado mais da metade deste número.
- Produções que estrearam em outras cidades, que não São Paulo ou Rio de Janeiro, poderão ser indicadas caso cumpram temporada subsequente nestas cidades.
- A comissão pode indicar no máximo três concorrentes em cada categoria por semestre e não poderá deixar de indicar pelo menos um candidato por categoria.
- A cada dois anos, um dos membros do júri deixará de fazer parte dele. Caso nenhum dos jurados expresse vontade de sair, será substituído aquele com mais tempo consecutivo nessa função. Os membros do júri podem indicar nomes para a substituição. O período de afastamento deve ter duração mínima de 2 (dois) anos.
- Tanto para a indicação quanto para a premiação é fundamental que cada concorrente obtenha metade mais um dos votos dos jurados. Serão realizados tantos escrutínios quantos necessários, com a sucessiva eliminação dos menos votados, até que se atinja essa maioria.<sup>60</sup>

Estas são, em linhas gerais, as principais normas que compõem o escopo do prêmio. Algumas sofreram alterações ao longo do tempo, como, por exemplo, o critério que estabelece o número mínimo de apresentações. Antes, segundo entrevista realizada com Silvana Garcia – integrante da comissão julgadora de 1997 a 2007 – este número, para São Paulo, era de doze apresentações – como ainda é atualmente no Rio de Janeiro. A razão desta mudança, segundo a entrevistada, foi o aumento do número de produções em curso na cidade, o que impossibilitava a comissão de assistir a todas as peças – com isso, produções de menor fôlego, ou irrepetíveis, foram descartadas da área de abrangência do prêmio. Houve, portanto, segundo a entrevistada, nas últimas décadas, um aumento significativo do número de peças em cartaz. Este incremento pode estar

---

<sup>60</sup> Fonte: <http://www.shell.com.br/sustentabilidade/premio-shell-de-teatro/categorias.html>. Acessado em 20/04/2016.

atrelado a criação de editais públicos de fomento direto e indireto para o mercado teatral, como a Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, o Programa de Ação Cultural do Governo do Estado, o Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz, entre outros, além de leis de incentivos fiscais, como a Lei Rouanet e o ProAC ICMS. Mas também pode estar relacionada a inúmeros outros fatores, como a consolidação de uma cena alternativa; a proliferação de teatros menores; a recorrência de peças encenadas em espaços não convencionais; a articulação política e estética entre grupos de teatro; a estruturação da classe artística em formato cooperativo; entre muitos outros vetores que paulatinamente ampliaram a cena teatral paulistana, tornando-a cada vez mais livre para a experimentação artística e menos condicionada às demandas do mercado de venda de ingressos – garantindo que as leis de mercado, em vigor no estado neoliberal, a partir dos anos 1980, não homogeneizassem esta produção. Em uma perspectiva mais ampla, este fenômeno também pode ser compreendido como resultado de um movimento permanente e gradual de conquistas, embates, lutas, ajustes e retrocessos, nos campos políticos e culturais, que permitiu que uma produção reprimida e diversa encontrasse seu tamanho em uma cidade tão grande como São Paulo.

O embate pelo retorno à democracia constituiu-se em *télos* a partir do qual a ação dramática forjou-se. Dramaturgos como Oduvaldo Vianna Filho, Gianfrancesco Guarnieri, Carlos Queiros Telles, Chico Buarque de Holanda, Paulo Pontes, Dias Gomes e Augusto Boal, entre outros motivados pela dimensão histórica e política do momento que viviam, assumiram, à luz da politização da arte, as bandeiras da liberdade e da participação [...] com o Estado de Direito reestabelecido, a identidade instalada contra o arbítrio esvaneceu-se. Novos tempos surgiram e, com eles, outras indagações acompanhadas de abordagens que estavam, até então, relegadas a um papel secundário. O debate contemporâneo fragmentou-se. Os questionamentos são muitos, mas respostas imediatas desapareceram. Com isso, o campo simbólico deixou de reelaborar possíveis desfechos da realidade e abriu-se despidoradamente às dúvidas e a outras possibilidades de percepção. (PATRIOTA in GUINSBURG; FERNANDES, 2009, p. 57)

Voltando aos critérios do prêmio, outras duas alterações merecem destaque: 1) a rotatividade do corpo de jurados e 2) a necessidade de se indicar pelo menos um candidato por categoria por semestre. No primeiro caso, não havia inicialmente nenhuma orientação no sentido de estabelecer dispositivos para que a comissão se renovasse. Esse era um movimento natural, que acontecia sempre que um jurado

expressava sua vontade de deixar o grupo. Esta normatização recente, que entrou em vigor em 2005, visa assegurar a legitimidade da comissão, pois impede que ela se personalize. No segundo caso, a última alteração feita nas regras do prêmio estabelece um mínimo de indicações por categoria. Esta obrigatoriedade passou a valer após o ano de 2007, quando, no primeiro semestre, nenhum dramaturgo foi indicado para a categoria de Melhor Autor. O vazio deixado pela comissão gerou polêmica entre a classe artística, principalmente entre os dramaturgos em cartaz na época, que reagiram à ausência de nomes. Na comissão estavam presentes Silvana Garcia, Kil Abreu, Marici Salomão, Fabio Namatame e Valmir Santos. A jornalista Beth Néspoli, então crítica de teatro do jornal *O Estado de São Paulo*, fez uma matéria sobre o caso, entrevistando dramaturgos e jurados.

Segundo a jornalista, havia peças de grandes nomes da dramaturgia paulistana em cartaz: Luís Alberto de Abreu, Fernando Bonassi, Newton Moreno, Alcides Nogueira, Mário Bortolotto, Sérgio Roveri e Cláudia Vasconcellos. O primeiro a comentar o caso é Roveri, vencedor do prêmio em 2006: “Não quero questionar critérios, mas estranhei a decisão. Em minha opinião haveria dificuldade de escolha porque foram muitos bons autores escrevendo. Nenhum indicado? Foi uma surpresa, não entendi. Na opinião deles não havia bons textos?”.<sup>61</sup> Kil Abreu, um dos cinco jurados à época, diz, segundo a matéria, que foi consensual a avaliação da ausência de textos que sobressaíssem. Ele justifica: “Há um movimento de dramaturgia muito forte, mas neste semestre, embora houvesse bons textos, nenhum brilhou”.<sup>62</sup> Esta foi a primeira e última vez em que nenhum candidato foi indicado para uma categoria. “Um fato pontual”,<sup>63</sup> declarou Marici Salomão na mesma matéria. Na entrega do prêmio, Dib Carneiro Neto, indicado no segundo semestre do mesmo ano – a outra indicada foi Daniela Pereira de Carvalho –, após receber o prêmio de Melhor Autor pelo o texto *Salmo 91*, declarou: “Deixaram muitos espaços em branco este ano na categoria autor. Um prêmio da importância do Shell no futuro servirá para estudiosos que vão achar que o teatro em São Paulo em 2007 não se renovou, o que não é verdade”.<sup>64</sup>

---

<sup>61</sup> *O Estado de São Paulo*, 28 de julho de 2007.

<sup>62</sup> *Idem*.

<sup>63</sup> *Idem*.

<sup>64</sup> *O Globo* online, 19/03/2008. <http://oglobo.globo.com/cultura/discursos-engajados-dao-tom-do-20-premio-shell-de-teatro-em-sao-paulo-3622726#ixzz3Ek5r4XEA>. Acessado em 21/04/2016.

Seria possível especular que, entre os autores, havia a expectativa de que a comissão fizesse um julgamento estrito sobre a produção do período, mesmo que de forma geral a considerasse frágil. E que dela destacasse a obra, em comparação com as demais, que tivesse algum valor, ou, em outras palavras, que fosse melhor do que as outras. Mas quando a comissão não indica nenhum autor, podemos especular, também, que ela está empregando um julgamento que vai além da produção dramaturgica, levando em conta uma noção de valor dada *a priori*.

A expressão citada na matéria, “nenhum [texto] brilhou”, proferida pelo crítico teatral Kil Abreu, parece querer reforçar a autonomia da obra de arte, atribuindo ao texto uma qualidade própria, luminosa, ao mesmo tempo sugere a existência de critérios externos, que remetem a uma expectativa da comissão quanto à dramaturgia contemporânea, seu papel, seu formato, em suma, sua qualidade. Quais seriam estes critérios? – é a pergunta que gerou polêmica. Sobre quais aspectos os textos não brilharam? Tanto na matéria, quanto nas entrevistas realizadas com dois jurados que integraram a comissão em 2007 – Silvana Garcia e Kil Abreu –, não houve uma resposta objetiva para a questão.<sup>65</sup> Ambos disseram apenas que foi um “erro” não ter indicado pelo menos um autor naquele semestre, e que não havia consenso entre o júri quanto à posição tomada. Não podemos especular nos discursos um ponto-comum que revele critérios objetivos, muito pelo contrário; quanto mais tentamos avançar sobre a questão, mais nos deparamos com a subjetividade do processo de seleção.

Olhar para os textos produzidos no primeiro semestre de 2007 talvez pudesse contribuir para uma análise mais concreta, mas nos deparamos com uma diversidade de materiais que não podem ser aproximados sem uma boa dose de força. Há textos mais dramáticos, textos mais experimentais, textos mais narrativos, textos mais fragmentados, que, somados, lidam com um espectro grande de temas. Há, portanto, um pouco de tudo. E, com certeza, poderíamos identificar uma tentativa de renovação da dramaturgia paulistana da época, como advertiu Carneiro Neto ao receber o prêmio daquele ano.

---

<sup>65</sup> Solicitamos a todos os integrantes da comissão que julgou a produção de 2007 uma entrevista, mas apenas Silvana Garcia e Kil Abreu responderam a nossa solicitação.



Os textos citados na matéria são os seguintes:<sup>66</sup>

- *O incrível menino na fotografia*, Fernando Bonassi
- *Západ*, Alexandre Toller, Newton Moreno, Luís Alberto de Abreu
- *A refeição*, Newton Moreno
- *A javanesa*, Alcides Nogueira
- *Uma pilha de pratos na cozinha*, Mário Bortolotto
- *Andaime*, Sérgio Roveri
- *Cata-dores*, Cláudia Vasconcellos

Se compararmos estes textos à dramaturgia premiada entre os anos de 2005 e 2015 analisada nesta dissertação, encontraremos também a pluralidade de dispositivos textuais, a presença de hibridismos literários e uma variação constante entre os polos estabelecidos em nossa grade de análise. Só para citar alguns exemplos extremos, em *Refeição*, de Newton Moreno<sup>67</sup>, o tema da antropofagia é abordado em três contextos diferentes, que se apresentam em formato dialógico ou narrativo, que por vezes se misturam – há, ainda, a presença de intenso jogo instaurado pela palavra, na terceira cena, em que um antropólogo anseia registrar uma língua prestes a ser extinta. Em *A javanesa*, de Alcides Nogueira, além da presença de hibridismos formais, encontramos uma estrutura quebradiça, em que a sequência de dois longos monólogos, duas vezes discursivas enunciadas pelo mesmo intérprete estabelecem uma relação dialógica dilatada no tempo e no espaço. Já em *Uma pilha de pratos na cozinha*, de Mário Bortolotto, e em *Andaime*, de Sérgio Roveri, por outro lado, encontramos estruturas dramáticas com conflitos e personagens bem delineados, em que a troca dialógica intersubjetiva conduz a evolução do enredo até o desfecho.

Em 2007, Dib Carneiro Neto ganhou o prêmio de melhor autor com *Salmo 91*; em 2008, foi a vez de Marçal Aquino e Marília Toledo, com *Amor de servidão*. Em ambos os casos, não podemos afirmar que as peças representam uma renovação da dramaturgia se comparadas com as peças premiadas em anos anteriores. Se tomarmos como exemplo a peça *Por Elise*, de Grace Passô, veremos que o texto premiado em

---

<sup>66</sup> Os textos da produção de 2007 citados na matéria do jornal *O Estado de São Paulo* foram fornecidos pelos autores em versões digitais, com exceção da peça *A refeição*, de Newton Moreno.

<sup>67</sup> NEWTON, Moreno. *Agreste; Body Art; A refeição*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

2005 se utiliza de muitos dispositivos formais que só serão retomados anos depois, a partir de 2010, com *Escuro*, de Leonardo Moreira, e, seguramente, em *Arrã*, em 2015, com Vinicius Calderoni. Dispositivos que, de forma geral, instauram performatividades no material textual.

Destacamos estes aspectos apenas para reforçar que o ano de 2007 não pode ser tomado como ponto-de-virada da produção dramaturgica paulistana pela óptica do Prêmio Shell. Mas que, pelo menos dentro do recorte delimitado nesta dissertação, houve sim uma transformação tanto formal, quanto na maneira pela qual os dramaturgos premiados se posicionaram no interior do processo de criação – e que esta mudança foi gradual, muito mais relacionada à própria produção do que a uma orientação consciente dos jurados que compuseram as comissões ao longo do período. Mesmo porque, como já mencionamos anteriormente, há entre os jurados uma rotatividade imposta pelas próprias normas do prêmio, o que impede que a comissão estabeleça critérios amplos de forma duradoura; além disso, na prática, os jurados têm pouquíssimo tempo para deliberar sobre as indicações – apenas três dias ao longo do ano. Não há, portanto, tempo hábil para se debater dentro das comissões os rumos da dramaturgia paulistana, pelo menos de forma explícita e consciente. Porém, podemos especular que, ao menos inconscientemente, os sujeitos envolvidos no processo de seleção já estivessem antecipando uma transformação na maneira pela qual a escrita dramaturgica viria a se articular no papel e no processo de criação nos anos posteriores a 2007. Isso, no entanto, nós não podemos afirmar com precisão, pois se trata de um dado subjetivo. Fato é que, nas reuniões do Prêmio Shell, esta dimensão mais geral sobre a dramaturgia paulistana, que poderia justificar a não indicação no semestre citado, não foi discutida em 2007, como atestam Kil Abreu e Silvana Garcia em entrevistas realizadas ao longo desta pesquisa. Por outro lado, podemos refletir que não se trata apenas de um acontecimento pontual, e que este fato revela certo descontentamento da comissão de 2007 com a produção do período. E mais que isso, a não-indicação serviu também para reforçar o Prêmio Shell como instância de consagração e legitimação da produção dramaturgica contemporânea, o que pode ser comprovado pela intensa polêmica que gerou. Ao final, a única parcela que saiu fortalecida deste incidente foi a própria instituição do prêmio, que, apesar das críticas que recebeu, reforçou publicamente o direito que detém de julgar a produção, até mesmo para além dela, como se possuísse, *a priori*, critérios objetivos de valoração da obra de arte teatral – o que de fato não tem.

De maneira geral, as instâncias de consagração, como o Prêmio Shell, equilibram-se entre a conservação de modelos consagrados e a ruptura destes modelos. São, ao mesmo tempo, instituições conservadoras e progressistas que operam dentro de um determinado campo de produção de bens simbólicos. Segundo Pierre Bourdieu, em *A economia das trocas simbólicas*, existem dois campos: o de produção erudita e da indústria cultural. O primeiro “produz bens culturais – e os instrumentos de apropriação destes bens – objetivamente destinados – ao menos ao curto prazo – a um público de produtores de bens culturais que também produzem para produtores de bens culturais” (BOURDIEU, 2013, p. 105); o segundo, produz bens culturais “destinados a não-produtores que podem ser recrutados tanto nas frações não-intelectuais das classes dominantes como nas demais classes sociais” (Idem, *ibidem*). A diferença, para Bourdieu, está no público. Mas também nas estruturas de produção e reprodução:

Ao contrário do sistema da indústria cultural que obedece à lei da concorrência para a conquista do maior mercado possível, o campo da produção erudita tende a produzir ele mesmo suas normas de produção e os critérios de avaliação de seus produtos, e obedece à lei fundamental da concorrência pelo reconhecimento propriamente cultural concedido pelo grupo de pares que são, ao mesmo tempo, clientes privilegiados e concorrentes. É a partir deste princípio que se pode compreender não somente as relações entre o campo de produção erudita e o “grande público” e a representação que os intelectuais ou os artistas possuem desta relação, mas também o funcionamento do campo, a lógica de suas transformações, a estrutura das obras que produz e a lógica de sua sucessão. (BOURDIEU, 2013, p. 105)

O Prêmio Shell não é destinado apenas à produção experimental. Em princípio, ele abrange todas as peças que estrearam no mesmo ano e que cumpriram o número mínimo de vinte e quatro apresentações necessárias. No entanto, no que diz respeito à categoria de melhor autor, os textos – 2005 a 2015 – foram levados ao palco, na maioria dos casos, por produções não-comerciais: seis peças foram produzidas por grupos de teatro de pesquisa; cinco estrearam no SESC; uma no Teatro Aliança Francesa; duas no Espaço dos Satyros; uma no Teatro Imprensa – Projeto Vitrine Cultural; uma no

Instituto Cultural Capobianco<sup>68</sup>.

A comissão julgadora é formada basicamente por três tipos de profissionais do mercado cultural: o artista, o crítico/jornalista e o acadêmico – em alguns casos, o jurado exerce um trânsito entre estas funções. E como vimos no parágrafo anterior, apesar de não existir uma regra que exclua as produções comerciais, a comissão tenderá a selecionar produções alternativas. Isto se dá, segundo Bourdieu, porque a instância de consagração do campo da produção erudita não se pauta pelo gosto do público, mas por critérios de valoração específicos, geradores de “um tipo de raridade e de valor irreduzíveis.” (BOURDIEU, 2013, p. 109).

Ainda segundo Bourdieu, a partir do Renascimento, a vida intelectual e artística foi se libertando progressivamente da tutela da Igreja e da aristocracia, bem como das exigências externas de uma demanda social subordinada a interesses religiosos e políticos, resultando na “constituição de um campo artístico relativamente autônomo e na elaboração concomitante de uma nova definição da função do artista e da sua arte.” (BOURDIEU, 2013, p. 101). A autonomia da obra de arte se constitui, então, como noção socialmente aceita com o apogeu da Revolução Industrial no século XIX, e o surgimento do Romantismo Europeu, em paralelo à consolidação de teorias puras, como a teoria da arte, que neste caso irá estabelecer as regras e os critérios de legitimação da obra, ou, em outras palavras, valorá-la simbolicamente fora dos critérios de mercado da indústria cultural burguesa – pautado pela comercialização de ingressos. Afirma-se, assim, a autonomia absoluta do criador em relação ao grande público; ao mesmo tempo, afirma-se o valor intrínseco da obra de arte, que não pode ser reduzida à mera mercadoria, e, portanto, passa a ser dotada de qualidades particulares que serão identificadas por especialistas – acadêmicos, críticos e artistas.

No teatro, esta autonomia se intensificou ainda mais no momento em que o texto foi destituído do lugar central do processo de criação, afastando-se das referências e critérios estabelecidos pelo gênero dramático.

---

<sup>68</sup> Nota-se a predominância de produções abarcadas pela curadoria do SESC entre as peças selecionadas pelo Prêmio Shell em São Paulo neste período, indicando como o aporte desta instituição é fundamental para a execução do número mínimo de apresentações exigidas; bem como certa correspondência entre a curadoria do SESC e a avaliação das comissões julgadoras, o que configurara, entre estas instâncias, um padrão de seleção bastante próximo.

Com a rejeição das formas teatrais tradicionais, desenvolveu-se um novo tipo de autonomia do teatro como prática artística independente. Foi somente a partir desta ruptura que o teatro abandonou a orientação incontestável na escolha de seus recursos, de acordo com as exigências do drama a ser montado. Essa orientação havia imposto não só um estreitamento, mas também uma certa incontestabilidade dos critérios técnicos, uma lógica e uma normatividade no emprego dos recursos teatrais a serviço do drama. Neste sentido, a liberdade recém-conquistada foi acompanhada por uma perda, que em seu aspecto produtivo pode ser descrita como a entrada do teatro na época da experimentação. Desde que o teatro tomou consciência de que os potenciais de expressão artística nele latentes eram passíveis de ser realizados independentemente do texto, foi lançado no difícil e arriscado campo da liberdade de experimentação contínua, assim como as outras formas de arte. (LEHMANN, 2007, p. 81)

A dimensão literária do texto dramático garantia um conjunto de critérios mais ou menos objetivos, que serviam de baliza para atribuir valor a uma peça teatral, e até certo ponto passível de ser valorada pelo grande público, pelo seu caráter tradicional. No entanto, com o processo de autonomia da cena e de todos os demais componentes em relação ao texto, este referencial deixou de existir – ou sofreu profundas transformações, que diluíram sua objetividade. Neste contexto em que a experimentação se tornou um aspecto inerente à produção teatral, transformando-se em uma espécie de critério, a função de um corpo crítico especializado, articulado com a produção de conhecimento específica das instituições de ensino e pesquisa em Artes Cênicas, capaz de decodificar seus códigos, adquiriu uma importância lapidar no processo de legitimação desta produção. Sem este elemento, seria praticamente impossível avaliá-la. É neste sentido, que Bourdieu destaca a importância das “instâncias de consagração” dentro do campo de produção e circulação de bens simbólicos. (BOURDIEU, 2013, p. 19).

Segundo o sociólogo, as instâncias de conservação e consagração, representadas por instituições de ensino, de reprodução e de seleção, exercem seu poder simbólico ao legitimar uma determinada produção que se pauta por exigências estéticas legitimadas por estas mesmas instituições e pelo conjunto de produtores. O equilíbrio entre inovação e conservação, que é denominada como “dialética da distinção”, assegura ao processo de legitimação e às estruturas relacionadas, o monopólio do poder simbólico. (BOURDIEU, 2007, p. 12). Neste sentido, o caso da não-indicação, em 2007, não pode ser atribuído exclusivamente às próprias obras, mas a uma tomada de posição que visa

reafirmar a própria legitimidade do processo, por mais que contribua para o seu questionamento.

Todas as antinomias da ideologia dominada na esfera da cultura derivam do fato de que, ao dissimular o arbitrário que constitui seu princípio e quando chega a impor através de suas sanções, o reconhecimento da legitimidade de suas sanções, a lei cultural tende a excluir efetivamente a possibilidade real de uma contestação da lei que consiga escapar à tutela da lei contestada. (BOURDIEU, 2013, p. 135)

Ao olharmos para os onze textos que compõem o *corpus* desta pesquisa, é possível identificar o movimento pendular a que Bourdieu se refere quando emprega o termo *dialética da distinção* para definir o processo de legitimação de bens culturais por *instâncias de consagração*. Pela ordem cronológica, *Por Elise* apresenta o ápice de uma curva que começa com a premiação de *Borandá*, de Luís Alberto de Abreu<sup>69</sup> (2003), texto majoritariamente narrativo, passando por *Agreste*, texto de Newton Moreno<sup>70</sup> (2004), que além de fazer uso de dispositivos narrativos, instaura uma dinâmica de jogo entre o intérprete e a personagem. Antes, em 2002, o texto premiado foi *Novas diretrizes em tempos de paz*, de Bosco Brasil<sup>71</sup>, o qual apresenta uma estrutura dramática modulada por diálogos intersubjetivos, da qual emerge uma camada metateatral, mas estritamente diegética.

*Por Elise* surge como um texto bastante diferente entre os demais textos indicados em 2005: *O Mata Burro*, de Fabio Torres<sup>72</sup>; e *O que você foi quando era criança?*, de Lourenço Mutarelli<sup>73</sup>. Ambos textos dialógicos, que apresentam personagens estruturadas dentro de um contexto ficcional fechado, em que, no caso do texto de Mutarelli, aparece distorcido por uma atmosfera absurda; e no texto de Torres, de forma realista. Nem entre os indicados, nem entre os vencedores de 2002 a 2004, havia um texto tão performativo como *Por Elise*, e talvez ele represente um ponto de

---

<sup>69</sup> ABREU, Luís Alberto de. *Borandá: auto do migrante*. São Paulo: Fraternal Companhia de Arte, 2004.

<sup>70</sup> NEWTON, Moreno. *Agreste; Body Art; A Refeição*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

<sup>71</sup> BRASIL, Bosco. *Cheiro de chuva; Novas diretrizes em tempos de paz*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

<sup>72</sup> TORRES, Fabio. "O Mata Burro". In: *Cia. dos dramaturgos Vol. 1*. São Paulo: Cia. dos dramaturgos, 2005.

<sup>73</sup> MUTARELLI, Lourenço. *O teatro de sombras*. São Paulo: Devir, 2007.

mudança importante para a consolidação de uma cena que viria a vigorar dez anos depois – marcada principalmente pela absorção de elementos da cena (*opsis*) no texto – como no caso de *Arrã*, último texto da série analisada.

Não é coincidência que em 2006 o texto premiado seja *Abre as asas sobre nós*, de Sergio Roveri, que apresenta uma estrutura dramática bastante sólida, voltada exclusivamente para o desenvolvimento do *mythos*. Seguindo a lógica dialética proposta por Bourdieu, seria de se esperar que a comissão optasse por um texto mais conservador do ponto de vista formal, reestabelecendo certo equilíbrio entre inovação e conservação.

Já em 2007, após a polêmica da não-indicação do primeiro semestre deste ano, é premiado o texto *Salmo 91*, de Dib Carneiro Neto. Neste caso, podemos afirmar que o texto apresenta uma estrutura tensionada, em que se contrapõem elementos épicos e dramáticos, performativos e miméticos, em uma proporção mais ou menos irregular, em que o enredo ainda prevalece sobre a cena. Bem diferente do texto que vem a seguir, em 2008, estritamente dramático – *Amor de servidão*, de Marçal Aquino e Marília Toledo.

É só a partir de 2010, com *Escuro*, de Leonardo Moreira, que o prêmio passará a consagrar textos mais performativos, que apresentam uma estrutura contaminada pela cena e pelo jogo. Marca que seguirá adiante até 2015, mais ressaltada em alguns textos do que em outros, mas bastante perceptível de maneira geral. Em certa medida, observa-se, com a sucessão das premiações, que os novos dispositivos incorporados pela dramaturgia contemporânea passam a ser assimilados pela instância de consagração do prêmio. Como reflexo disto, é possível identificarmos um aumento de publicações e traduções que tratam da escrita teatral e da performatividade de 2010 até hoje, como atesta a bibliografia empregada nesta dissertação. Neste sentido, ainda é cedo para especularmos em que medida estes dispositivos foram plenamente incorporados pela dinâmica da produção de bens simbólicos no campo erudito, e se agora deixarão de ser reconhecidos pelo seu status de inovação, para serem reconhecidos pelo status da conservação – mesmo porque nossa análise se restringe até 2015. Em todo caso, no balanço dos anos aqui analisados, vemos como o prêmio vem se equilibrando entre estes dois vetores, o da conservação da estrutura dramática, e o da consagração de estruturas textuais mais performativas.

Mas podemos afirmar, com certeza, que a amostra dos textos premiados pelo Shell nestes anos não representa a totalidade da produção paulistana, mas indica como certa tendência a textos mais híbridos, que se posicionam de forma mais permissiva com a cena, têm se consagrado dentro da estrutura do prêmio – o que, talvez, revele uma tendência mais geral, mas isso nós não podemos afirmar.

Acreditamos, a partir da análise que desenvolvemos sobre os textos, que caso essa convergência se confirme, ela é fruto de um novo posicionamento do dramaturgo em relação à produção teatral como um todo, em que não só o texto se mostra aberto para a cena, como também o próprio dramaturgo, incorporado agora dentro do processo de encenação – muitas vezes dirigindo (e por vezes também atuando) o próprio texto. Além disso, as marcas do processo de ensaio nos textos analisados demonstram uma postura mais cúmplice do autor com os demais criadores da cena. Uma dramaturgia, talvez, menos autoral no sentido romântico de autoria, mas com certeza menos centralizadora, que almeja organizar de forma mais fluída a divisão artificial entre texto e cena – entre palco e plateia. Há nisso, sem dúvida, um movimento de reaproximação entre *mythos* o *opsis* que pretende oxigenar a dramaturgia contemporânea, não apenas do ponto de vista formal, mas, fundamentalmente, a partir de uma nova relação entre sujeito e objeto.<sup>74</sup>

---

<sup>74</sup> Não foram consideradas em nossa análise sobre o Prêmio Shell de Teatro em São Paulo questões transversais como gênero e raça, mas é preciso registrar que, de 2005 a 2015, apenas duas mulheres foram premiadas na categoria Melhor Autor, e apenas um, entre os onze autores, é negro.



### O que é um autor?

Pouco menos de um ano após formular esta pergunta em uma comunicação à Société Française de Philosophie, na qual redireciona o seu trabalho de arqueologia do saber para a figura do autor, Michael Foucault ministrou uma aula inaugural no Collège de France, no final de 1970, chamada *A ordem do discurso*. No final da primeira parte desta aula, o filósofo, de maneira retórica, pergunta: “Que civilização, aparentemente, teria sido mais respeitosa com o discurso do que a nossa?” No lugar de uma espécie de veneração do discurso, sob uma aparente “logofilia”, Foucault enxerga a presença do temor, de “uma profunda logofobia”. (FOUCAULT, 1996, p. 50)

Tudo se passa como se interdições, supressões, fronteiras e limites tivessem dispostos de modo a dominar, ao menos em parte, a grande proliferação do discurso. De modo a que sua riqueza fosse aliviada de sua parte mais perigosa e que sua desordem fosse organizada segundo figuras que esquivassem o mais incontrolável; tudo se passa como se tivessem querido apagar até as marcas de sua irrupção nos jogos do pensamento e da língua. Há, sem dúvida, em nossa sociedade e, imagino, em todas as outras mas segundo um perfil e facetas diferentes, uma profunda logofobia, uma espécie de temor surdo desses acontecimentos, dessa massa de coisas ditas, do surgir de todos esses enunciados, de tudo o que possa haver aí de violento, de descontínuo, de combativo, de desordem, também, e de perigoso, desse grande zumbido incessante e desordenado do discurso. (Idem, *Ibidem*)

A única maneira de lidar com esse temor, ainda segundo o autor, é analisá-lo em suas condições, seus mecanismos e seus efeitos, optando por três decisões – três princípios gerais: “questionar nossa vontade de verdade; restituir ao discurso seu caráter de acontecimento; suspender, enfim, a soberania do significante.” (FOUCAULT, 1996, p. 51) É deste lugar que parte a sua pergunta: o que é um autor?

Peço emprestada a Beckett a formulação para o tema de que gostaria de partir: “Que importa quem fala, disse alguém, que importa quem

fala”. Creio que se deve reconhecer nesta indiferença um dos princípios éticos fundamentais da escrita contemporânea (FOUCAULT, 1992, p. 34)

O principal traço da escrita contemporânea no começo da década de 1970, para Foucault, é o princípio ético da indiferença, um aspecto que caracteriza o modo como se fala ou como se escreve, sendo especialmente uma “espécie de regra imanente” que não sinaliza a escrita como resultado, mas “a domina como prática” – o que só pode se concretizar quando a escrita se liberta do tema da expressão, devendo-se menos ao seu conteúdo significativo do que a “própria natureza do significante” (FOUCAULT, 1992, p. 35)

(...) esta regularidade da escrita está sempre a ser experimentada nos seus limites, estando ao mesmo tempo sempre em vias de ser transgredida e invertida: a escrita desdobra-se como um jogo que vai inevitavelmente para além das suas regras, desse modo as extravasando. Na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever, nem da fixação de um sujeito numa linguagem: é uma questão de abertura de um espaço onde o sujeito de escrita está sempre a desaparecer. (Idem, Ibidem)

A escrita estaria, assim, ligada ao sacrifício, ao apagamento do autor, sendo a marca do escritor não mais do que “a singularidade da sua ausência” (FOUCAULT, 1992, p. 46), como completa Foucault. A função do autor, portanto – na medida em que este se anula como subjetividade, para em seu lugar instaurar, por meio de uma ruptura, um discurso, ou um conjunto de discursos –, seria “característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade”. (Idem, Ibidem) Trata-se, assim, de analisar o autor como uma função “variável e complexa do discurso.”. (FOUCAULT, 1992, p. 70)

Todos os discursos, qualquer que fosse o seu estatuto, a sua forma, o seu valor, e qualquer que fosse o tratamento que se lhes desse, desenrolar-se-iam no anonimato do murmúrio. Deixaríamos de ouvir as questões por tanto tempo repetidas: “Quem é que falou realmente? Foi mesmo ele e não outro? Com que autenticidade, ou com que

originalidade? E o que é que ele exprimiu do mais profundo de si mesmo no seu discurso?” E ainda outras, como as seguintes: “Quais são os modos de existência deste discurso? De onde surgiu, como é que pode circular, que é que se pode apropriar dele? Quais os lugares que nele estão reservados a sujeitos possíveis? Quem pode preencher as diversas funções do sujeito?” E do outro lado pouco mais se ouviria do que o rumor de uma indiferença: “Que importa quem fala”. (Idem, p. 71)

A comunicação termina e começa com a citação de um trecho de *O inominável*, de Samuel Beckett, autor que sintetiza com sua obra os princípios éticos fundamentais, segundo a análise de Foucault, que norteiam a escrita contemporânea. Dito isso em 1969, vinte anos após Beckett escrever aquele romance, e dezessete após a peça *Esperando Godot*, esta afirmação – tanto sobre a escrita de Beckett, como sobre a pergunta que ela suscita: o que é um autor? – ainda hoje soa contemporânea, quase cinquenta anos depois. Talvez porque Beckett – mas não só ele – carregue com a sua produção uma profunda transformação em relação à escrita anterior, sendo uma espécie de obra de transição entre a era moderna e outra ainda sem nome, em processo. Em Beckett, encontram-se traços bem definidos de uma ruptura que ainda reverbera nos textos. Por certo, mais notada até em suas obras do que nos textos analisados nesta dissertação, em que se percebe uma convivência mais harmônica entre o drama e as novas formas de transgressão do gênero.

Segundo Gillies Deleuze, em *O esgotado*,<sup>75</sup> a obra de Beckett trabalha com a noção de disjunção inclusiva, na qual “tudo se divide – mas em si mesmo” (DELEUZE, 2010, p. 69), em oposição à noção de disjunção exclusiva, que procede sempre por supressão de um sentido por outro – a inclusão pressupõe uma combinação entre opostos, pela qual se esgota o possível, renunciando, de saída, a “toda necessidade, preferência, finalidade ou significação.”.

Talvez seja como o avesso e o direito de uma mesma coisa: um sentido ou uma ciência aguda do possível, junta, ou melhor, disjunta a uma fantástica decomposição do eu. (...) No entanto, se a combinatória tem a ambição de esgotar o possível com palavras, é

---

<sup>75</sup> Publicado originalmente como posfácio a *Quad e outras peças para televisão*, de Samuel Beckett, em 1992. No Brasil, foi publicado pela editora Zahar, em 2010, junto com o texto *Um manifesto a menos*, reunidos no livro *Sobre o teatro*.

preciso que ela constitua uma metalinguagem, uma língua tão especial que as relações entre os objetos sejam idênticas às relações entre as palavras e que, desde então, as palavras não mais remetam o possível a uma realização, mas deem ao possível uma realidade que lhe seja própria, precisamente esgotável, “minimamente menor, não mais direcionada para a inexistência como o infinito para zero”. (DELEUZE, 2010, p. 72-5)

A escrita de Beckett, na perspectiva de Deleuze, ao esgotar o possível, se liberta da relação determinista entre sujeito e objeto, entre significado e significante, promovendo uma espécie de oscilação entre pares dicotômicos, que remete ao conceito de performance como abordado nesta dissertação a partir das definições de Erika Fischer-Lichte e Josette Féral. Neste sentido, em particular no que diz respeito à dramaturgia contemporânea, Beckett traria uma contribuição decisiva ao tornar difusa a correspondência entre linguagem e representação. Uma espécie de disparador para as novas configurações da escrita teatral pós-moderna.

Outras especificidades entram em jogo na dramaturgia contemporânea, mas a princípio a noção de disjunção inclusiva ainda opera no interior das relações que estes textos estabelecem com a cena, com o drama e com a materialidade. São diversos os exemplos de hibridismos que perpassam as obras aqui analisadas, que, de certa maneira, ressoam na forma como os autores se posicionam no interior dos processos de criação dos espetáculos. Uma postura muito mais próxima da sala de ensaio, que, como já apontamos no capítulo anterior, manifesta-se pela simbiose entre diversas funções da prática teatral, como a direção, a atuação e a dramaturgia.

Tanto nos textos, quanto no processo de escritura, encontram-se oscilações entre sujeito e objeto – entre palco e plateia, entre personagem e ator – que nós denominamos aqui como materialidades evocadas pela dramaturgia. São vestígios de um processo de reaproximação do texto com a cena que configuram uma nova noção de autoria, muito mais permissiva do que a noção clássica poderia abarcar. Marcadamente híbridas, essas dramaturgias respondem a uma postura também híbrida do dramaturgo, que transita entre o ficcional e o real, entre o drama e a cena, e entre as próprias funções do teatro. Chamá-lo de autor, portanto, é inseri-lo dentro de um discurso múltiplo, composto pelas diversas vozes contidas no texto, mas também pelas vozes dos demais agentes deste processo: os críticos, os acadêmicos e as instâncias de consagração.

Se a função autor, na comunicação de Foucault, é o “resultado de uma operação complexa que constrói um certo ser racional a que chamamos de o autor” (FOUCAULT, 1992, p. 50), na dramaturgia contemporânea, este ser racional encontra-se subfracionado pela polifonia e clivado das prerrogativas literárias concernentes aos gêneros literários. Talvez não apenas apagado, ou mesmo esgotado, o autor contemporâneo se torna uma espécie de leviatã de Thomas Hobbes, uma monstruosa totalidade formada pela somatória de pequenos fragmentos. Ou, como diria Sarrazac, torna-se um autor-rapsodo.

Neste novo contexto, a proximidade do dramaturgo com a cena – que se traduz em um formato de notação que se apropria de uma gramática cênica, de elementos do processo, e de trechos de obras de outros autores –, torna-se fundamental repensar a noção de autoria fora das categorias de originalidade, que conferem ao autor e sua obra uma relação direta, marcada pela subjetividade. Antes, é preciso inserir nesta equação a força do discurso que se forja em torno do processo de consolidação de uma escrita cúmplice, como aponta Leonardo Moreira em sua dissertação de mestrado. O autor seria, assim, uma espécie de agenciador, de pedra de toque entre o texto e a cena, entre os elementos do processo da encenação e de escrita, bem como também o elo entre o drama, ainda que disforme, e as novas possibilidades – advindas da disjunção inclusiva entre texto e cena – de escrita teatral.

A própria instância de autoria se dilui neste contexto, permanecendo inflexível apenas como categoria do Prêmio Shell, como resquício de outro tempo, do qual a instância de consagração não se desfaz, para com isso, ainda que em crise, conservar lugares de mercado; e, conseqüentemente, um modelo de produção, o qual exclui trabalhos mais radicais que não apresentem, em sua urdidura, nenhum elo com o drama e/ou com a divisão de funções adotada pelas categorias do prêmio<sup>76</sup>.

O pesquisador, guardadas as especificidades de cada função, também está sujeito às mesmas oscilações. A análise de textos teatrais, assim como a análise de qualquer obra de arte, não é uma ciência exata. Bem como a escrita teatral, o olhar do

---

<sup>76</sup> Há, no entanto, a categoria “inovação”, que abarca produções que escapam aos padrões estabelecidos pelas demais categorias, englobando também, entre outras iniciativas, mostras, projetos pedagógicos e espetáculos em espaços não convencionais. Mas o fato de não haver a categoria de melhor espetáculo, demonstra como o Prêmio Shell se pauta pelas instâncias de autoria – representadas, em seu escopo, pela divisão de funções delimitadas por categorias compartimentadas, estanques.

pesquisador também é resultado de um processo de criação. Trata-se de uma construção que se forja na relação contagiosa entre o objeto e o pesquisador, que não pode ser compreendida sem se considerar a tradição, mas que só avança quando se projeta para além dos seus limites – na apropriação e na ruptura de um discurso. Esse dado criativo que permeia a pesquisa de obras contemporâneas talvez se dilua no tempo tão rapidamente quanto às obras analisadas, mas por isso mesmo seja ela tão urgente – o pesquisador, neste sentido, está sujeito ao mesmo apagamento que o autor de Foucault. É um risco assumido desde o primeiro passo, fundamental para que se relacione o aqui e o agora com as ferramentas à disposição. E, em alguns casos, mais raros, é também a oportunidade para que se construam ferramentas novas que nos auxiliem a compreender o que virá – mesmo que por oposição.

Importante destacarmos que, ao nos debruçarmos sobre estas dramaturgias, corremos o risco de reforçarmos o pressuposto de que nossas reflexões sejam de saída, intuitivas – e o são, em certa medida –, por mais apoiadas que estejam na produção teórica. É neste terreno movediço que nos lançamos aqui, sem pretensões de explicar ou concluir, mas de ampliar e problematizar o debate. São pistas, portanto, que podem aliar teoria e prática em um mesmo lugar de incertezas.

## BIBLIOGRAFIA

ABREU, Luís Alberto de. *Borandá: auto do migrante*. São Paulo: Fraternal Companhia de Arte, 2004.

ARISTÓTELES. *Arte poética*. São Paulo: Martin Claret, 2004.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

\_\_\_\_\_. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

BARTHES, Roland. “O teatro de Baudelaire”. In: *Ensaaios críticos*. Lisboa: Edições 70, 1977.

\_\_\_\_\_. *Escritos sobre teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas volume 1*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. *Origem do drama trágico alemão*. Trad. Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BERTHOLT, Margot. *História mundial do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

\_\_\_\_\_. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

BRASIL, Bosco. *Cheiro de chuva; Novas diretrizes em tempos de paz*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

BROOK, Peter. *O ponto de mudança*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

CABRAL, Ivam; VÁZQUEZ, Rodolfo Garcia. *Pessoas perfeitas*. São Paulo: Giostri, 2014.

CALDERONI, Vinicius. *Arrã*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. São Paulo: Ed. UNESP, 1997.

DELEUZE, Gilles. *Sobre o teatro*. São Paulo: Zahar, 2010.

DORT, Bernard. “A representação emancipada”. In: *Sala Preta* vol. 13, n. 1, p. 47-55. São Paulo: PPGAC-ECA-USP, 2013.

\_\_\_\_\_. *O teatro e sua realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Crime e castigo*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: 34, 2009.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores, 2011.

FÉRAL, Josette. *Além dos limites*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FERNANDES, Sílvia. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FLORES, Fulvio Torres. *Nem só bem feitas, nem tão melodramáticas: The Children's Hour e The Little Foxes, de Lillian Hellman*. Dissertação de mestrado: FFLCH/USP, 2008.

FOUCAULT, Michael. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.

\_\_\_\_\_. *O que é um autor?* Lisboa: Vega, 1992.

FREITAS, Cássio Pires. *Do drama ao fragmento: a questão da forma na dramaturgia contemporânea em São Paulo*. Dissertação de mestrado. São Paulo: ECA/USP, 2005.

GINZBURG, Jaime. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: Edusp, 2012.

GROTOWSKI, J. *Em busca do teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

GUINSBURG, J.; FERNANDES, Sílvia. *O pós-dramático*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; FERNANDES, Sílvia. *Dicionário do teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva/SESC São Paulo, 2009.



JUNIOR, José Antônio Pasta. “O ponto de vista da morte”. Revista da Cinemateca Brasileira. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2012.

\_\_\_\_\_. “Volubilidade e ideia fixa”. Revista Sinal de Menos. Número 4. São Paulo: Sinal de Menos, 2010.

KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LOURAÇO, Jorge. “Rodeado de ilha por todos os lados”. Questão de crítica – revista eletrônica de críticas e estudos teatrais. Vol. IX. Número 67. Rio de Janeiro: 2016.

MOREIRA, Leonardo Faria. *Escuro: uma dramaturgia cúmplice*. Dissertação de mestrado. São Paulo: ECA/USP, 2010.

\_\_\_\_\_. *O jardim*. São Paulo: SESI-SP Editora, 2012.

MOUNSEF, Donia; FÉRAL, Josette (Org). *The transparency of the text: Contemporary writing for the stage*. Yale French Studies, 112, 2007.

MURRAY, Janet H. *Hamlet no holodeck: o futuro da narrativa no ciberespaço*. São Paulo: Unesp, 2003.

MUTARELLI, Lourenço. *O teatro de sombras*. São Paulo: Devir, 2007.

NEWTON, Moreno. *Agreste; Body Art; A refeição*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2008.

\_\_\_\_\_. *A encenação contemporânea. Origens, tendências, perspectivas*. Trad. Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2010.

\_\_\_\_\_. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PRIMOT, Rafael. *O livro dos monstros guardados*. São Paulo: Terceira Margem, 2011.

RAMOS, Luiz Fernando. *O parto de Godot e outras encenações imaginárias*. São Paulo: Hucitec/Fapesp, 1999.

RAMOS, Luiz Fernando. *Mimesis performativa: a margem de invenção possível*. São Paulo: Annablume, 2015.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: 34, 2009.

REWALD, Rubens. *Caos/Dramaturgia*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1982.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

\_\_\_\_\_. “Speech in tatters: the interplay of voices in recent dramatic writing”. In: *The transparency of the text: Contemporary writing for the stage*. Yale French Studies, 112, 2007.

\_\_\_\_\_(Org). *Nuevos territorios del diálogo*. Cidade do México: Paso de Gato, 2013.

SARRAZAC, Jean-Pierre. “A invenção da teatralidade”. In: *Sala Preta*, v. 13, n. 1. São Paulo: PPGAC-ECA-USP, 2013.

\_\_\_\_\_. *O futuro do drama*. Porto: Campo das Letras, 2002.

\_\_\_\_\_(Org). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

\_\_\_\_\_. *O outro diálogo – Elementos para uma poética do drama moderno e contemporâneo*. Teatro-Materiais 2. Lisboa: Licorne, s/d.

SCHECHNER, Richard. *Performance studies. An Introduction*. Londres e Nova York: Routledge, 2002.

\_\_\_\_\_. *Performance Theory*. Londres e Nova York: Routledge, 2003.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “A história como trauma”. In: *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama burguês*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

\_\_\_\_\_. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

TORRES, Fabio. “O Mata Burro”. In: *Cia. dos dramaturgos Vol. 1*. São Paulo: Cia. dos dramaturgos, 2005.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VARELLA, Drauzio. *Estação Carandiru*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

VINAVER, Michel. *A procura de emprego*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

WILLIAMS, Raymond. *Drama em cena*. Trad. Rogério Bettoni. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.